

Dada grotesk

Hanne Bergius

Hanne Bergius: Dada grotesk, in: Kat. Pamela Kort (ed.): Grottesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit, Frankfurt: Schirn 2003, 137–148.

Die archäologische Entdeckung der pompejanischen Wandmalerei 1493 in den labyrinthischen »Grotten« (ital. *grotte*) der Domus Aurea (dem »Goldenen Haus«) des römischen Kaisers Nero (37–68 n. Chr.) löste durch die nach ihnen benannten »Grottesken«¹ manieristische Verfahren aus, die fortan Sonden gleich tief in die Disposition der Kulturgeschichte reichen sollten. Durch ihre Mischformen und Motivkoppelungen aus Pflanzlichem, Menschlichem, Tierischem, Mechanischem, durch Polyvalenzen und Gestaltverflechtungen sowie -verzerrungen, durch Möglichkeits- und Variationsformen eröffneten sie ambivalente Welten zwischen Virtualität und Realität, Abgründigem und Heiterem, Mythischem und Rationalem, Unbewusstem und Bewusstem. Diese widersprüchliche Komplexität vermochte Verkehrte-Welt-Darstellungen europäischer Kulturkrisen zu inspirieren und an antihierarchischen und antiklerikalen Gegenbildern mitzuwirken.

Ambivalenzkonflikte

Seit der Romantik hatten groteske Gestaltungsverfahren wesentlichen Anteil an schöpferischen Strategien einer selbst gesetzten Sphäre der Konfusion, die Kausal- und Linearitätsvorstellungen eines vernunftbetonten Fortschritts der Moderne ebenso unterwanderten wie Ideen der Subjektautonomie, die die Ästhetik der Aufklärung vertrat. Subversive Gegenwelten bildeten Fähigkeiten aus, die sich einerseits auf anarchische Kräfte einzulassen vermochten, andererseits jedoch bewusst machten, dass dieses risikoreiche Verfahren nur unter dem Vorbehalt einer Dialektik ironischer Distanzierung durchgeführt werden konnte.

Im Grottesken kollidierten sowohl anziehende als auch abstoßende Wirkungsmöglichkeiten, die den Spannungsbogen von Abgründig-Grauenerregendem bis zu Heiter-Komischem schlugen.² Auffallend ist, dass die Bändigung des Unbändig-Chaotischen so durchsichtig gesponnen wurde, dass das Subversiv-Widersprüchliche wahrnehmbar blieb. Das Lachen der Werke konnte daher vielschichtig sein und in hohem Maße den Betrachter provozieren, verunsichern, ja schockieren. Die ironische Sublimationsfähigkeit, über dem Abgrund tanzen zu können, wurde im 19. Jahrhundert durch Nietzsches Lebensphilosophie auf eine »Menschwerdung der Dissonanz« bezogen.³ »Ihr solltet lachen lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr Pessimisten bleiben wollt«, forderte der Philosoph seine Zeitgenossen zu einem ironischen Pessimismus der Stärke heraus.⁴

In »Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (1872) entwarf er ein »erstes Manifest der klassischen Moderne«⁵, in dem er deren Widersprüche zwischen Ratio und dem Irrationalen, Anschaulichkeit und Unfassbarkeit, Ordnung und Chaos, Heiterkeit und Leiden auf den Grundkonflikt zwischen Apollinischem und Dionysischem projizierte.⁶ Diese Einsichten ermöglichten es fortan den Avantgarden, im Grottesken die Komplexität der Widersprüche und Ambivalenzen auszutragen – das Chaos also zu wagen und sich experimentell-ästhetisch darauf einzulassen.

Ihre Konzepte und Projekte waren grundsätzlich von jenem Sturz des »tollen Menschen« betroffen, den Nietzsche in »Die fröhliche Wissenschaft« (1882) vollführte: »Stürzen wir nicht fortwährend? Rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an?«⁷ Der Erste Weltkrieg verstärkte überdies derartige Schlüsselprobleme der Moderne. Hugo Ball (1886–1927)

1 Vgl. Friedrich Piel, *Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance*, Berlin 1962.

2 Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1961. – Otto Best (Hrsg.), *Das Grotteske in der Dichtung*, Darmstadt 1980. – Christian W. Thomsen, *Das Grotteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. Erscheinungsformen und Funktionen*, Darmstadt 1974.

3 Vgl. Friedrich Nietzsche: »Dabei darf von jenem Fundamente aller Existenz, von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau nur soviel dem menschlichen Individuum ins Bewusstsein treten, als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann, so dass diese beiden Kunsttriebe ihre Kräfte in strenger wechselseitiger Proportion, nach dem Gesetz der ewigen Gerechtigkeit, zu entfalten genöthigt sind.« In: ders., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Kritische Studienausgabe* (KSA), Bd. 1, hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967, S. 155.

4 Ebd., S. 22.

5 Vgl. Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur Ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 27.

6 Vgl. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (wie Anm. 3), S. 3.

7 Ders., »Die Fröhliche Wissenschaft«. In: KSA (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 481.

sprach von einem Zusammenbruch einer »tausendjährigen Kultur«, in der nicht nur die christlichen, sondern auch die aufklärerischen Fundamente der europäischen Kultur kollabierten.

In Balls Vortrag in der Galerie Dada in Zürich am 7. April 1917 wurde der Zusammenbruch der Kultur durch eine dichte Folge von zerstörten Architektur- und Raummetaphern deutlich: Sprengungen von Pfeilern und Stützen, Fundamenten, Verlust von Perspektive, sich kreuzende und sich überschneidende Kräfte, Einbuße des Zentrums, Verkehrung von Hierarchien, Maßstabslosigkeit, Abbau bis zur Auflösung von Steinen, Grenzen- und Dimensionslosigkeit, Trümmer, Maschinen als neue gigantische Kraftzentren, Kirchen als Luftschlösser, titanische Zerstörung von Himmelsburgen. »Die Künstler [...] sind Vorläufer, Propheten einer neuen Zeit«, so Ball, »ihre Werke tönen in einer nur erst ihnen bekannten Sprache. [...] Ihre Werke philosophieren, politisieren, prophezeien zugleich. Sie sind Vorläufer einer ganzen Epoche, einer neuen Gesamtkultur. [...] Man versteht sie nicht, wenn man an Gott glaubt statt an das Chaos. Die Künstler in dieser Zeit wenden sich gegen sich selbst und gegen die Kunst.«⁸

Dem Zerfall des Weltbildes folgte der Zerfall der Objektwahrnehmung. Das Chaos wurde im Sinne Nietzsches als tragisch-dionysisches Geschehen erlebt, als gänzliche Unbeständigkeit und Wurzellosigkeit, als das Hervortreten des Unheimlichen. Leidend bis zur Selbstauflösung – so Ball – begannen die Dadaisten ein ironisch-paradoxes Nein und Ja zugleich zu formulieren.

Aus einer Spannung zwischen »Allem« und »Nichts« entwickelte sich das Groteske im Dadaismus als kultur- und gesellschaftskritisches Gestaltungsverfahren. Durch Zerstörung des gegebenen Kontextes von Welt, durch Regeldurchbrechungen und Normenverletzungen des Traditionell-Ästhetischen, durch Verzerrung von Proportionen und Dimensionen, durch verfremdende Kollisionen unterschiedlicher Bildebenen, durch überraschende und widersprüchliche inhaltliche und formale Koppelungen, durch die Gleichzeitigkeit des Verschiedenartigen, Disparaten und Unvereinbaren, durch die Bildsprache der Verwandlung und Vertauschung unternahmen es die Dadaisten, »die gegenwärtige Welt, die sich offenbar in Auflösung, in einer Metamorphose« befand, »zersetzend weiterzutreiben«, so Wieland Herzfelde (1886–1988) im Katalog der Ersten Internationalen Dada-Messe (1920).⁹

Dieses dadaistische Bekenntnis zum zersetzend-ironischen Konzept unterschied sich in der Zeit von jenen expressionistischen dämonisierenden Tendenzen der Orientierungslosigkeit, die mehr von Angst und Grauen erfasst wurden, als zugleich von der anderen Seite des Grotesken – dem Lächerlichen, Heiteren, Burlesken, Tragikomischen (Abb. 1). Unterstützt wurde diese expressionistische Tendenz von einer 1919 erschienenen Veröffentlichung Wilhelm Michels, die das Grauen und das Teuflische als wesentliche Momente des Grotesken herausstellte.¹⁰

Das Groteske des Expressionismus ließ häufig noch in den aufrührerischen Porträts dieser Zeit den Schrei des von Apoll gehäuteten Marsyas vernehmbar werden. Dada wandelte diesen Schrei in einen Protestschrei, aktiv, konzentriert, in den sich die Lust am Untergang der Kultur mit einer vehementen Lust am Spiel mischte (Abb. 2). Es war sowohl der Schrei der Überenergie des verdrängten Lebens als auch des Denkens, das vor dem Denken und Sprechen lag und das Groteske in eine Ästhetik des Wirkens und Werdens hineinzog, das neue Gestalten und Gesetzmäßigkeiten hervorbrachte: die aktionistischen Manifestationen, den Tanz, das Laut- und Simultangedicht, den Bruitismus, die Montagen und meta-mechanischen Konstruktionen, Installationen, Assemblagen, Ausstellungen und sich in den Alltag einmischende Strategien. Die Kunst als sich entgrenzendes Experiment, als apollinisch-dionysische Spielwerkstatt probte dergestalt den Widerstand.

Dada widersprach Tendenzen, in denen Nietzsches Einfluss harmonisierende Flucht- und Erlösungssehnsüchte aus den Wirren der Moderne auslöste und die Kunst als Religionsersatz beschworen wurde; des weiteren stand Dada im extremen Kontrast zu den monumentalen »Großen Stil«-Entwürfen eines nationalistisch gesonnenen Übermenschentums im Wilhelminismus. Die Dadaisten wurden vom hell-sichtigen »leichten« Nietzsche inspiriert, der sich den Widersprüchen der Moderne stellte, sich gegen die Väter, die Traditionen und jedweden Machtanspruch ideolo-



Abb. 1 Georg Scholz, *Nächtlicher Lärm*, 1919, Öl auf Leinwand, 56,8 × 50,9 cm, München, Galerie Michael Hasenclever

8 Hugo Ball, »Kandinsky«. In: ders., *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Burkhard Schlichting, Frankfurt am Main 1984, S. 41.

9 Wieland Herzfelde, »Einleitung«. In: *Erste Internationale Dada-Messe*, Ausst. Kat. Berlin (Malik Verlag) 1920, S. 2.

10 Wilhelm Michel, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*, München 1919.

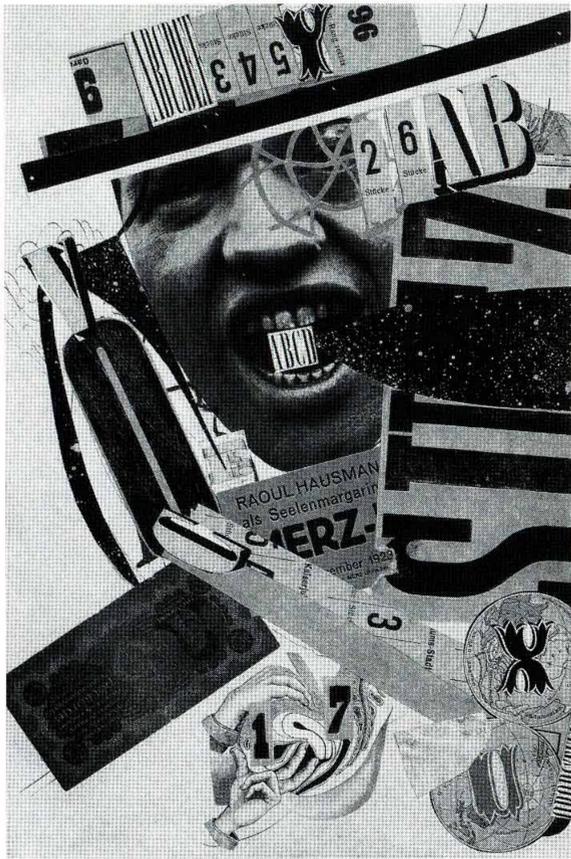


Abb. 2 Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923, Montage aus Text, Bildzitaten und einem Photoporträt Hausmanns, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

gischer, kultureller und religiöser Art auflehnte und eine »andere Kultur« forderte – eine »spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst«. ¹¹ Sie beflügelte Raoul Hausmann (1886–1971), in seiner Satire »Adolf Kutschenbauch« ironisch anzumerken, die Deutschen hätten, anstatt der »komischen Selbsttäuschung als Überallemenschen« zu verfallen, durch Nietzsche auch die Möglichkeit gehabt, »romanischer, gesünder, dadaistischer« zu werden. ¹²

Während die Expressionisten vielfach die grotesken Gestaltungsprinzipien zu einer erstarrenden Stilisierung von Verzerrungen führten, hielten die Dadaisten im ironischen Spiel die schöpferische »Werdelust« in Gang. Indem sie das Groteske als einen Prozess des Möglichen, Veränderbaren, Verwandelbaren wahrzunehmen suchten und hierin eine vitale Stimulierung erkannten, erhielt ihre Kunst eine stärkere Rückwendung auf den Menschen und seine gesellschafts- und kulturpolitischen Daseinserfahrungen und -bedingungen als bei den Avantgardebewegungen der Zeit, bei denen es vielfach zu einer Verkehrung der widersprüchlichen Realität zugunsten einer religiösen Transzendierung der vitalen »Urkraft« kam. Der Dadaist betrachtete die Welt als »seine eigene lächerliche Ernsthaftigkeit« (Hausmann).

Dergestalt erhoben die Dadaisten das Anti-Dada zugleich zu ihrem polarisierenden Prinzip, um sich selbst in einen ständigen Konflikt von Antinomien zu bringen. Im gleichzeitigen Ja und Nein begründeten sie eine Freiheit von und zu den Dingen, die Gewissheiten auflöste, Relativitäten und Mehrdeutigkeiten ins Spiel brachte und Sinnfragen offen hielt: »Man sagt Ja zu einem Leben, das durch Verneinung höher will.« (Richard Huelsenbeck) »Dada wertet nicht mehr nuanciert rot gegen grün, es spielt nicht mehr mit der Miene des Erziehers gut gegen böse aus, Dada kennt das Leben prinzipieller und lässt es doppelt in sich parallel laufen.« ¹³ (Raoul Hausmann) Dada nahm die Begriffe und Dinge als ihr gegenseitig sich bedingendes Gleichnis wahr und versuchte auf diese Weise, eine Identität der Nicht-Identität als dadaspezifische Geisteshaltung zu begründen.

Bestärkt wurden die Dadaisten in ihrem nietzscheanischen Ansatz durch Salomo Friedlaenders (1871–1946) Entwurf einer »schöpferischen Indifferenz« ¹⁴, die die Gegensätze in einer Methode des widerspruchsvollen Ausgleichs aufeinander bezog. Die Indifferenzierung entstand aus größter Konfliktbereitschaft und demonstrierte ein Aushalten und Auspendeln der Gegensätze in höchster Entspannung und Anspannung zugleich. »Es ist bedeutsam zu sehen«, schrieb Friedlaender schon 1911 anlässlich seiner Studie zu »Friedrich Nietzsche. Eine intellektuale Biographie«, »wie Nietzsche sogleich am Anfang seines Philosophierens nach diesem mächtigen Gleichgewichte des anscheinend Unvereinbaren strebt: er will den Bund zwischen Dionysos und Apollon, zwischen Mächten also, die das Leben eher zerreißen als zu vereinigen scheinen. Eine spannendere Indifferenz kann es nicht geben.« ¹⁵

Dieses auf Komplexität angelegte Indifferenzierungsmodell inspirierte die dadaistischen Denk-, Sprach- und Kunstrevolten, hinter den Fakten der Welt und des Bewusstseins einen Kontext zu enthüllen, zu dem die tradierten Wahrnehmungs- und Bewusstseinsformen nicht mehr ausreichten, und entfachte »Kunststücke der Elastizität«. ¹⁶ In allem spüren wir in der Gestaltung des Grotesken von Dada das Paradox-Emphatische, das Zurückgeworfensein auf den Nullpunkt, das Überindividuell-Extreme zwischen »Allem« und »Nichts«, zwischen Absturz und »Mehr-Leben«.

Deutsch grotesk

Die existentiellen und kulturellen Weltorientierungen wurden durch den Ersten Weltkrieg ebenso in Frage gestellt wie die traditionellen Vorstellungen von Macht und Ohnmacht durch die neuen technopolitischen Dimensionen. Denn die Dadaisten sahen sich sowohl einem gesellschaftlichen Zusammenbruch als auch einem rasenden Fortschritt ausgesetzt. In der Metropole Berlin war dieses Spannungsfeld für sie konkret erfahrbar. Die Hauptstadt des ehemaligen Kaiserreichs begann mehrdimensional zu schwanken; durch ihre Risse und Sprünge wurde der tragisch-dionysische Bodensatz als Konfliktherd unmittelbar erlebter Moderne sichtbar, in der der Zusammenbruch seine Spuren hinterlassen hatte – das untergegangene Kaiserreich, die neue Republik, die Tumulte, Straßenkämpfe, der

11 Nietzsche, »Die Fröhliche Wissenschaft«. In: KSA (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 481.

12 Raoul Hausmann, »Adolf Kutschenbauch«. In: *Raoul Hausmann. Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*, Bd. 1, hrsg. von Michael Erlhoff, München (edition text + kritik) 1982, S. 157.

13 Richard Huelsenbeck (Hrsg.), *Dada Almanach*. Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung, Berlin (Erich Reiss Verlag) 1920, S. 40. – Raoul Hausmann, »Dada ist mehr als Dada«. In: *De Stijl*, Jg. 4, H. 3, März 1921, S. 45.

14 Salomo Friedlaender, *Schöpferische Indifferenz*, München (Ernst Reinhardt Verlag) 1918. Zu Friedlaender/Mynona siehe auch S. 128ff. in diesem Buch.

15 Ders., *Friedrich Nietzsche. Eine intellektuale Biographie*, Leipzig (G.I. Göschen'sche Verlagshandlung) 1911, S. 27.

16 Ebd., S. 13.

blutig niedergeschlagene Spartakistenaufrüstung, das laut deklamierende Berlin der Propagandaschreier, der Weltpropheten und Weltverbesserer, das Berlin der Medienindustrie, das hektische Berlin, das dynamische Treiben des Verkehrs, das verarmte Berlin der Krüppel und Prostituierten, das abgründige Labyrinth der Verbrechen und Lustmorde; Berlin auch als Schnittpunkt der westlichen und östlichen Einflüsse, geprägt durch die amerikanische Kulturindustrie und die russische Oktoberrevolution.

Das abgründige Terrain der epochalen Umbrüche eröffnete die experimentelle Bühne von Dadas groteskem Selbstentwurf. Vom Ölbild über die innovativen Montagen und metamechanischen Konstruktionen, Ausstellungen und Aktionen wird jener wirkungsästhetische Impuls Dadas beschworen, der sich auf das Ironisch-Inszenatorische konzentrierte.

In dem Stadtbild *Widmung an Oskar Panizza* (Abb. 3) von George Grosz (1893–1959) verdichtet sich Berlin zu einem babylonischen Hexenkessel, in dem der Künstler die Ikonographie spätmittelalterlicher Totentänze, den Höllensturz der Verdammten, auch die apokalyptischen Reiter parodierte. Vor allem die Radierung *Triumph des Todes* (Abb. 4) von James Ensor (1860–1949) vermittelt zwischen spätmittelalterlichen Darstellungen und Grosz' Untergangsbild. Im Unterschied zu jenem Werk von Ensor jedoch, in dem der Tod als Mahner und Richter der eitlen Menge auftritt, richtet sich hier das Leben selbst zugrunde und treibt die Wirkungskräfte des Todes als groteske Selbstinszenierung aus ihrer Mitte. Den Triumph des Kaisers, seine selbst gewählte Erlöser-Weltenrichterrolle im Ersten Weltkrieg verkehrte Grosz in einen Triumphzug des Todes. Die Menge stürzt in ihre eigene apokalyptische Falle, in die sie säbelrasselnd durch ihren gläubigen Gesinnungsmilitarismus geraten war. Die Menschen werden als närrische Opfer ihrer Illusionen dargestellt – Leichenbegängnis und Karnevalszug überlagern sich. Das »theatrum mundi«, das unverrückbare göttliche Welttheater, verkehrt sich zur »civitas diaboli«. In derselben Konsequenz, wie sich das Welttheater einer ganzheitlichen Weltsicht vergewisserte, entwarf der Dadaist Grosz das antimetaphysische Negativ hierzu – den Weltzusammenbruch als Farce, einen Untergang, den die bürgerliche Gesellschaft durch ihre Machtinteressen selbst herbeiführte.

In *Widmung an Oskar Panizza* treibt ein trunkener Tod mit der Menschenmenge in den Abgrund – unter ihnen der fettleibige mondgesichtige Geistliche mit erhobenem Kreuz, der militärische Ordensträger mit blutigem Schwert, der Bildungsbürger, »Bruder« rufend, angeführt von aufgedunsenen, durch Alkohol, Syphilis und Pest deformierten Schreckensvisagen. In diesen Abgrund stürzt eine patriarchalische Welt, die sich noch im Sturz aktiv in ihrem Rollenverhalten gebärdet, jedoch marionettenhaft sich selbst überlebt hat.

Aufgrund der sakralen Überhöhung, die die Kriegstheologie dem Krieg als Weltgericht der Deutschen über die Feinde verlieh, kommt auf dem Gemälde dem Geistlichen eine Sonderstellung zu. Grosz instrumentalisiert moralisierend-satirisch seine Fettleibigkeit, sein rundes Vollmondgesicht, um dessen Missachtung des obersten Gebots der Kirche, der Mäßigung, zu enthüllen. Das weiße Kreuz mit der verlogenen Geste der Unschuld vervielfacht sich in den schwarzen Fensterkreuzen. Die Kirche schwankt zwischen den Hochhäusern und wird vom rot erleuchteten Tanzpalast verdrängt, vom eitlen Treiben einer »Kathedrale des erotischen Elends« (Schwitters). »Berlin, dein Tänzer ist der Tod – / Jazz und Foxtrott – / die Republik amüsiert sich königlich«, hieß es 1919 im »Dada Prolog« von Walter Mehring (1896–1981), mit dem er das »Politische Cabaret« einleitete.¹⁷ Das Tragische dieses Kulturunterganges wird ins Groteske gesteigert und lachend exekutiert. Die »morsch verwesende Kultur Europas« (Grosz) fordert die angehenden Dadaisten zum »Spiel mit den schäbigen Überbleibseln« (Ball) heraus.

Die Analogie des Leichenzuges zu einem Irrenhaus mag Grosz durch Oskar Panizza (1853–1921) erhalten haben, jenen Schriftsteller und Majestätsbeleidiger, Satiriker und Pamphletisten, der sich offen gegen Kaiser Wilhelm II. und gegen den Klerikalismus ausgesprochen hatte, schließlich inhaftiert und gerichtlich entmündigt wurde. Panizza forderte schon 1896 eine »Strömung [...], die das Leben von einer tollen, mummenschanzartigen, grotesken Seite auffasst«.¹⁸ Das Gedicht »Das rothe Haus«¹⁹, mit dem der Schriftsteller seine »Düsteren Lieder« einleitete,



Abb. 3 George Grosz, *Widmung an Oskar Panizza* (Das Begräbnis des Dichters Oskar Panizza), 1917/18, Öl auf Leinwand, 140 × 110 cm, Staatsgalerie Stuttgart

17 Walter Mehring »Dada Prolog«. In: ders., *Das Politische Cabaret. Chansons, Songs, Couplets. Zeichnungen vom Autor*, Dresden (Kaemmerer Verlag) 1920, S. 11.

18 Vgl. Oskar Panizza, »Der Klassizismus und das Eindringen in das Varieté«. In: *Die Gesellschaft. Muenchner Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur*, 12.1896, S. 1252–1274.

19 Ders., »Das rothe Haus«. In: ders., *Düster Lieder*, Leipzig (Unflad) 1886.



Abb. 4 James Ensor, *Triumph des Todes*, 1896, Radierung auf Hollandpapier, 23,5 × 17,5 cm, Privatbesitz

eröffnet das Irrenhaus als Parabel der Gesellschaft. Unter der Last ihrer mächtigen Köpfe drohen die degenerierten Körper der Insassen zusammenzubrechen. Sie locken den Vorbeigehenden: »Komm zu uns; – ein glänzendes Avancement! Du wirst Kaiser, Obergott, Rector/Totius mundi, – und bist du gescheid,/so machen wir dich zum Direktor!!«

Der Bezug zu den deformierten Köpfen am Anfang des Zuges könnte auch mit der Religions satire »Das Liebeskonzil« (1894)²⁰ in Zusammenhang gebracht werden, in der Panizza die heuchlerische Frömmigkeit der Epoche und die »Lust-seuche« Syphilis als göttliche Strafe darzustellen wusste. Seit der Jahrhundertwende wurde diese im übertragenen Sinne als Metapher für den Kulturuntergang benutzt; man sprach von einer »Syphilisation« der Kultur. Grosz machte die Untertanen zum Objekt des Gelächters und des Gespöchts. In diese Gesichter gingen auch Wahnsinnsbilder des Kriegslazarets und der Nervenheilanstalt Görden ein, die Grosz während des Krieges (von Januar bis April 1917) als »blanke Hölle« erfuhr. Von den Insassen schrieb er: »Längst wich Menschliches aus ihren Gesichtern, den gelben bösen und roten betuschten mit giftigen Seuchen.« Den Brief unterzeichnete Grosz mit »Ihr G. Gestorbener«.²¹ *Widmung an Oskar Panizza* ist für ihn ein »Großes Höllenbild«, eine »Schnapsgasse grotesker Tode und Verrückter«, hiermit auf William Hogarth anspielend.²²

Es liegt daher nahe, in dem trunkenen Tod auch eine Selbstdarstellung von Grosz zu sehen. Er stellte sich zynisch in diesen Untergang, den Kriegswahn der Gesellschaft als Präsenz des Todes deutend. Das Verfremdende wurde nicht an diesen Todeszug herangetragen, sondern lag im Objektiv-Komischen dieser Gesellschaft, die zur Komödie reif wurde – als »seliges Abnormitätenkabinett«.²³ Das Lachen Dadas macht die bürgerliche Gesellschaft als kurzlebigen Mummenschanz bewusst.

Während Grosz den Tod in der Simultaneität der Stadtbilder dergestalt politisierte, steigerte Richard Huelsenbeck (1892–1974) dessen Präsenz ins Phantastische. »Wie Bosketts wachsen die Leichname der Embryos um meine Stirn«, heißt es in *Hymne*, den grausamen Zerstörergott Shiva des Hinduismus in diesem Bild beschwörend.²⁴ In *Hymne* aus den »Phantastischen Gebeten« (1920) wird zwar die ekstatische Ausdrucksform des Göttergesangs beibehalten, doch die Inhalte verkehren in einen grotesken Dämonengesang, der nach Karin Füllner die biblische Anrede »denn siehe« ebenso parodiert, wie sie auf Balls Verarbeitung eines Kompendiums des Shivaismus im »Grand Hotel Metaphysik«²⁵ zurückgeht.

Auffallend ist, dass die »Phantastischen Gebete« vor allem christliches Kulturgut parodieren, um hieraus umso mehr groteske Ausdrucksformen zu gewinnen. Nicht nur werden immer wieder propagandistische Elemente des wilhelminischen Geschichtsbilds als gottgewollte Erlösung der Menschheit dem Gelächter ausgesetzt, sondern darüber hinaus auch die spätexpressionistische Vorstellung von Kunst als Religionsersatz, das hymnisch-visionäre »O-Mensch!«-Pathos, ironisch gebrochen.

In den phantastischen Untergängen beschwor Huelsenbeck die ironisch-indifferente Haltung des großstädtischen Dandys: »Ich halte den Krieg und den Frieden in meiner Toga, aber ich entscheide mich für den Cherry-Brandy flip.«²⁶ Dabei wird er dem trunkenen Tod von Grosz' Leichenzug nicht unähnlich. Sein Lachen bewegt die Einbildungskraft über Realitätsanspielungen hinaus zu neuen schöpferischen Entgrenzungen und befreit sich von Zynismen.

Walter Mehring ging vor allem in der 1921 erschienenen Sammlung seiner Chansons »Das Ketzerbrevier« auf den Ausverkauf der christlichen Ideale durch den preußischen Gesinnungsmilitarismus ein. In »Graduale. Dies irae«²⁷ parodierte er – wie Frank Hellberg nachweist²⁸ – eine alte Liturgie, die Sequenz »Dies irae, dies illa ...« aus der Totenmesse »De die iudicii« (»Vom Jüngsten Tage«) des Thomas von Celano, aus dem 13. Jahrhundert. Während in dieser Totenmesse Gott um Gnade beim Jüngsten Gericht gebeten wird, lässt Mehring vor unseren Augen ein gnadenloses groteskes Weltende, eines der Verdammung vorbeiziehen, in dem ein Totentanz von Krüppeln und Leichen, von Trümmern und finsternen Untergangsbildern inszeniert wird, Lebendiges mit Totem, Organisches mit Mechanischem mischend. Der Tenor des vierhebigen Trochäus, der gleich bleibend die

20 Ders., *Das Liebeskonzil. Eine Himmels-Tragödie in fünf Auszügen*, Zürich (Schabelitz) 1895.

21 George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, 18.1.1917. In: ders., *Briefe 1913–1959*, hrsg. von Herbert Knust, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1979, S. 46.

22 Ders., Brief an Otto Schmalhausen, 15.12.1917. In: ebd., S. 56.

23 Ders., »Gesang an die Welt«. In: ders., *Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918*, hrsg. von Wieland Herzfelde und Hans Marquardt, Leipzig (Verlag Philipp Reclam jun.) 1981, S. 16.

24 Richard Huelsenbeck, »Hymne«. In: ders., *Phantastische Gebete*, Zürich (Arche) 1960, S. 41.

25 Hugo Ball, »Grand Hotel Metaphysik«. In: ders., *Tenderenda der Phantast*, Zürich (Arche) 1967. – Vgl. auch Karin Füllner, *Richard Huelsenbeck. Texte und Aktionen eines Dadaisten*, Heidelberg (Carl Winter) 1983, S. 125

26 Richard Huelsenbeck, »Ende der Welt«. In: ders., *Phantastische Gebete* (wie Anm. 24), S. 46.

27 Walter Mehring, »Graduale. Dies irae«. In: ders., *Das Ketzerbrevier (1921), Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1983, S. 174.

28 Frank Hellberg, *Walter Mehring. Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde*, Bonn (Bouvier) 1983, S. 76f.

Verse bestimmt, ist anklagend und eindringlich. Das Gelächter, das im großstädtischen Szenario des Weltendes von Grosz und Huelsenbeck mit einer gewissen Lust am Untergang dieser alten Welt einhergeht, ist im Mehringsschen Gesang fast erloschen. Einzig das Beißend-Ketzerische ist präsent.

»Den Maschinen-Tieren/die halb Fleisch, halb in Scharnieren/Halb verrosteten/Halb krepieren«²⁹ aus Mehrings »Graduale. Dies irae« vergleichbar, treten die Kriegskrüppel von Otto Dix (1891–1969) auf und tragen Züge von Verdammten und Ausgestoßenen. Ihr Paradeschritt in *45% Erwerbsfähig!* (Abb. 5) folgt der Choreographie eines grotesken Totentanzes – blind, glasäugig, klapprig, zittrig hinkend und über das Kopfsteinpflaster rollend. Dix parodierte darin das Weltgerichtsmotiv vom Zug der Verdammten, die der Hölle entgegen gehen. Nicht die Kette des Teufels zieht die Krüppel in den Abgrund, sondern diese wird durch die Schilderhand ersetzt. Das dadaistische »Spiel mit den schäbigen Überbleibseln« (Hugo Ball) wird hier am lebendigen Leibe vollzogen, der Mensch wird Monteur seiner eigenen Prothesen – vorausgesetzt, er hat das Geld, sich welche zu kaufen, andernfalls vegetiert er dahin wie der *Streichholzhändler* (1920) am Rinnstein.

Das »Ende der Welt« war voller Fragmente toter und zerstückelter Menschen, die »Freigut« (Ball) geworden waren wie die Dinge. Die Dadaisten transformieren diese Entfremdungserfahrung in ihr groteskes Montageprinzip. Körperfragmente wurden wie Morpheme zu einem neuen anagrammatischen Konstrukt aus Zeichen kombiniert. Ihre dissonante Refiguration konnte ein optionales Spiel von Identitätsauflösungen schaffen, auch und vor allem von Geschlechtsdekonstruktionen (vgl. Abb. 6 und weitere Montagen Hannah Höchs).

Montage und Metamechanik polar

Dada spiegelte dabei deutlich die widerstrebenden Kräfte des Grotesken – das Ineins von Tod und Spiel, von Schrecken und Lebenslust, von Verzweiflung und Ironie. Die Moderne wurde zwar von ihrem möglichen Ende aus wahrgenommen, doch mit einer Ironie, die selbst nicht dem Ende verfiel, sondern darüber hinausging. Dada bezeugte ein Potential an schöpferischer Freiheit, das die Realität der Weimarer Republik verwehrte.

Als zeitgemäße »Kunstkammer« entwarf die Erste Internationale Dada-Messe 1920 (Abb. 7) ein groteskes Gegenbild zur abendländischen Kulturentwicklung.³⁰ Die Ausstellung demonstrierte, wie sich der Fortschritt der Menschheit wieder zerstörerisch gegen sie selbst wandte. Die Fülle der Objekte dekuvierte nicht den Reichtum des Universums, sondern den Pauperismus des Abgrunds. In der Messe wurden die dionysischen und apollinischen Elemente der tragischen Weltdeutung aus dem Pathetischen gelöst und das Widersinnige des Daseins, das Hässliche, das Dissonante, das Leiden durch einen artistischen Tanz über dem Abgrund »contrebalanciert« (Friedlaender). Im Konzept der Messe war das Leichte, das Flüchtige, das Ironische zugleich an das Schwere des »Blutigen Ernstes« (Grosz) gebunden.

Es ging nicht nur um eine Gegenposition zur traditionellen Kunst, sondern um die Gewinnung einer neuen Kunst, eine Bündelung schöpferischer Möglichkeiten, welche die Abspaltung der Kunst vom Leben, von Politik, Wissenschaft und Technik überwand. Der Dadaist knüpfte wieder an die Rolle des Künstlers als Finder und Sammler, als Forscher und Schöpfer an, begab sich hellwach in den Schnittpunkt seiner Zeit, in den Schnittpunkt der soziokulturellen, wirtschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen und medialen Umwälzungen und nahm die Verflechtungszusammenhänge von Gesellschaft, Kultur, Alltag und Privatem in seine Werke auf. Das Auge sensibilisierte sich für ein verstärkt von visuellen Reizen geprägtes Medienzeitalter.

Nicht nur die Photographie, auch das in Bewegung gesetzte Bild des Films, die Reproduktionsmedien der Zeitschriften, die seriellen Artefakte des Alltags und die neuen Zeichen der Großstadtstraße rückten ins Blickfeld der Dadaisten, sondern auch Röntgenbilder, Dia- und Kartogramme, Landkarten, anatomische und maschinelle Schnitte. Diese Medien machten die multimaterielle Montage der Dada-Messe aus und instrumentalisieren die Spannung zwischen der »facies hippocratica« einer untergehenden bürgerlichen Gesellschaft und den neuen



Abb. 5 Otto Dix, *45 % Erwerbsfähig!*, 1920, Öl und Montage auf Leinwand, ca. 150 × 220 cm, ehem. Stadtmuseum Dresden (Verbleib unbekannt, vermutlich 1938 zerstört)

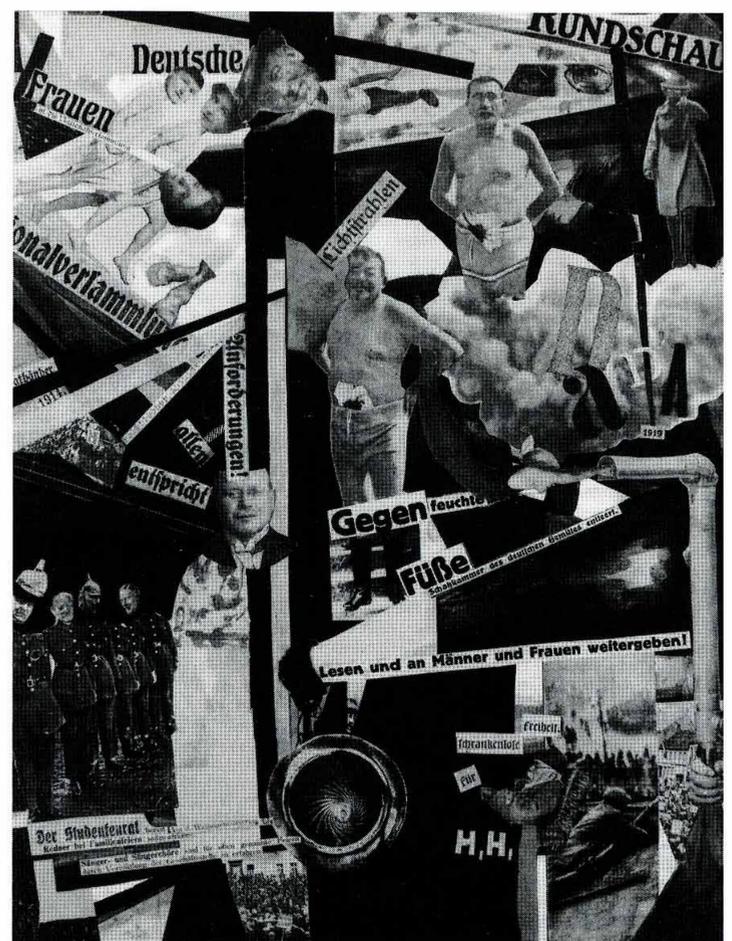


Abb. 6 Hannah Höch, *Dada Rundschau*, 1919, Montage aus Text- und Photozitat, 43,7 × 34,5 cm, Berlinische Galerie

²⁹ Vgl. Mehring (wie Anm. 27).

³⁰ Vgl. Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin. Artistik von Polaritäten*, Berlin (Gebr. Mann) 2000, S. 233ff.



Abb. 7 Erste Internationale Dada-Messe 1920, Hannah Höch und Raoul Hausmann vor ihren Werken, Photographie, Berlinische Galerie

technopolitischen Dimensionen eines in jedem Fall gesprengten und zerstückelten Weltbildes, dessen labile Fluchtpunkte in der tragisch-dionysischen Unwägbarkeit des Real-Chaos lagen, die von den epochalen Veränderungen der Zeiterfahrung erfasst wurden, von der zunehmenden Vernetzung des Geschwindigkeitsraumes durch die neuen Verkehrsmittel, von der hektischen Zirkulation der Waren, der Arbeitskraft des Geldes, der Großstadt als weitem heterogenen Mischgebilde, der neuen Medienwirklichkeit und elektrisch aufgeladenen Energien. In den unterschiedlichsten Ausführungen der Collage, der Photomontage, dem so genannten dadaistischen »Klebebild«, der Assemblage, der Dada-Plastik, der Raum-Installation setzte sich das Prinzip der Montage als Grotoskverfahren durch, prägte auch die literarischen Ausdrucksformen des Laut- und Simultangedichtes und veränderte das Verhältnis von Bild und Text mit der »Neuen Typographie«.

In den Montagen wurde nicht nur das Material Destruktions-, Kombinations- und Verfremdungsstrategien unterzogen, sondern auch der Prozess der Wahrnehmung selbst, ihre mediale Industrialisierung und Konditionierung. Während Grosz in seinen Ölgemälden die Zersetzung dieses Mediums mit dessen eigenen Bildmitteln vorführte, geschah in der Montage der entscheidende Einbruch in die geschlossene, illusionistische Oberfläche des Bildes, um den Schein des Zusammenhangs gewaltsam zu zerstören. Im Akt des Ausschneidens und Wieder-neu-Zusammenfügens richtete sich die Skepsis gegen die medialen Konstruktionen von Wirklichkeiten und schuf Möglichkeiten eines offenen Zeichensystems.

Als Polit-Allegorie transformierte das Grotosk-Verfahren eine Spannung zwischen Verfall und Dynamik, die auf ein ständiges ironisches Überschreiten gerichtet war, das im permanenten Widerspruch gegen die Kunst, die Gesellschaft, auch gegen sich selbst gewonnen werden sollte. Das unersättliche Aufbegehren ging mit der Suche nach dem erfüllten Augenblick einher, präsent zu sein im Hier und Jetzt, im Erleben der Simultaneität, »Alles« zu erfassen – mitten in der Gesellschaft und sich zugleich gegen sie zu behaupten. Polar bezogen auf diese exzessive Suche nach dem erfüllten Augenblick stand das stets gegenwärtige Bewusstsein der Leere des flüchtigen Augenblicks, der Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit.

Auf der Dada-Messe schlugen die Pendel des Grotosken weit aus. Dies lässt sich vor allem festmachen an den gegensätzlichen Gestaltungsverfahren der Montagen und metamechanischen Konstruktionen, in denen die Widersprüche der Moderne ausgetragen zu werden schienen, die Nietzsche auf das sich wechselseitig bedingende Prinzip des Dionysischen und Apollinischen zurückführte. Sie sind gekennzeichnet in den Montagen von multispektraler und multivalenter Prozessualität und in den metamechanischen Konstruktionen von abstrahierender Elementarität, die den Ingenieur-Künstler auf den Plan rief, der ein einheitlich typisierendes Konzept entwarf. Gegen die offene Form der Materialfülle der Montagen stand die strenge Form eines Bildergebnisses. Analog zu den »Erzeugnissen« waren die Körper einbezogen: einerseits verstümmelt und zerstückelt, andererseits puppenhaft verfremdet.

Doch ihre Gegensätze waren nicht starr angelegt, sie waren auch wechselseitig aufeinander bezogen und überschritten sich vor allem um 1919/20: In dem Chaos der Montagen lag zugleich konstruktive Disziplin und in der Klarheit der Metamechanik labyrinthische Verrätselung. Die Mechano-Körper wiesen Schnittstellen auf, und die Böden der perspektivisch angelegten Stadt- und Innenräume begannen mehrdimensional zu schwanken.

Die dionysisch-apollinischen Kategorien durchdrangen in reziproker Wirkung und Steigerung einerseits die Montagen, die mehr vom Dionysischem, andererseits die metamechanischen Konstruktionen, die mehr vom Apollinischen geprägt waren. Die Grotoskverfahren der Montagen schienen mit den metamechanischen Konstruktionen ihre eigene Ernüchterung zu produzieren, ihre exzentrischen Bewegungen ihre Erstarrung, die Präsenz der Gleichzeitigkeit ihre stagnierende Gegenwart, das turbulente Mediengeschehen seine Ereignislosigkeit von immer gleichen Bedingungen einer machtvollen Verflechtung von Kapital, Politik, Medien, Industrie und Kultur.

Die Exzentrik der Montagen schien sich als Modell einer Permanenz des Überganges zu erschöpfen, weil Gegenwart allein als Durchlauferhitzer der Zukunft die Trümmer der Geschichte überrannte und keinen Denk-Raum mehr zuließ. Unter

dem Druck der rasenden Zeit verflüchtigte sich die Wirklichkeit. Es ereignete sich »Alles«, aber »Nichts« veränderte sich wirklich. Das Groteske ließ einen Rest unbegreifbarer Dynamik als »rasenden Stillstand« zu.

In die metamechanischen Konstruktionen kippte daher die Fülle der Montagen in Leere um, die sich verräumlichte. Ihre sachliche und nüchterne Konstruktion schien von der *Pittura metafisica* beeinflusst zu sein. Doch der Unterschied ist bedeutend: Die *Pittura metafisica* ließ noch einmal kulturpessimistisch die »Abendröthe der Kultur« (Nietzsche) im Untergang aufleuchten und melancholisch im Unheimlich-Erhabenen ihrer *manichini* (Gliederpuppen) und traditionellen Stadtarchitekturen die Sehnsucht nach dem Mythos der Antike ahnen. Sie zeigten eine pessimistisch erstarrende Sicht, die sich nach Spenglers Kulturmorphologie³¹ dann einstellte, wenn sich die Zivilisation der Kultur ganz bemächtigt hatte. Diesem Untergangsmythos verfielen die Dadaisten nicht melancholisch, sondern stellten ihn ironisch distanziert zur Schau.

Der *Mechanische Kopf* Raoul Hausmanns (Abb. 8) gab eine unverhohlene klare Antwort. Er war weder so kontemplativ gestimmt wie die *Pittura metafisica* – beispielsweise *Die Braut des Ingenieurs* von Carlo Carrà – noch so abstrakt funktionierend wie die Konstruktivisten. Seine Skepsis bewahrte ihn vor zu großer Eindeutigkeit; sie verband ihn mit der Meta-Ironie Marcel Duchamps gegenüber allzu viel Vertrauen in Ratio und Wissenschaft. Die Messinstrumente am *Mechanischen Kopf* erinnern an dessen Forderung nach einer »trockenen«, ästhetisch indifferenten Produktion, an Möglichkeiten, die erst in der Allianz von Kunst und Wissenschaft neu gewonnen werden konnten – eben dadaistisch –, im Sinne eines zweck- und ziellosen Mechano-Spiels, dessen Freiheit immer wieder von Neuem austariert werden musste. Die neue Klassizität der metamechanischen Konstruktionen trat nicht starr gesetzmäßig auf. Für einen Moment ließ sich auch der »Neue Mensch« hier hinein projizieren, der Zukunft mit utopischer Weltrevolution und Industriekultur verband. Doch die metamechanischen Räume waren zu instabil, zu ambivalent gehalten; noch verband sich mit dem Auftreten des *manichino* auch der repressiv mechanisierte Marionetten-Typus. Das Groteske an ihm lag daran, dass er hinter dem Schleier des apollinisch-rationalen Auftretens den dionysischen Abgrund erahnen ließ.

Es gab daher in der Metamechanik Dadas einmal befreiende, erheiternde Momente, die sich von traditionellen metaphysischen Residuen lösten und auf eine Neuorientierung der Kultur im spannungsreichen Einvernehmen mit Intellekt und Ratio zusteuerten, und zum anderen Gefahren der Entfremdung durch eine das Leben erstarrende Ratio, einen einseitig repressiv gelenkten Fortschritt der Zivilisation. Nach Nietzsche sollte die apollinische Dominanz erst dann voll wirksam werden können, wenn sie die dionysischen Kräfte ganz im Sinne Friedlaenders »contrebalanciert« hatte, sie also nicht verdrängt wurden, sondern ihre Leere aktiv, ihre Ruhe vital, ihre Präzision erregt, ihre Kühle leidenschaftlich, ihre Indifferenz schöpferisch, ihr Schweigen hörbar waren.

Die Metamechanik Dadas setzte daher zunächst eine helle Durchleuchtung der Vernunft durch sich selbst voraus; die Strenge und Stärke des Intellekt befähigte zur »Lust der Erkenntnis« und zu einem »erfinderischen glücklichen Ich«.³² Dada arbeitete dergestalt de-konstruktiv an den Voraussetzungen für eine »große Architektur der Kultur«³³: Man versuchte, widerstrebende Faktoren – Kälte und Skepsis der Wissenschaft sowie die dionysische Kraft der Poesie und Kunst – miteinander zu vereinen. So konnte sich der Geist des Dada-Ingenieurs groteske Maschinen ausdenken, durch die der Untergang der Kultur beschleunigt wurde – beispielsweise eine »große Mausefalle«, in die er »ganz leise und unmerklich« das Abendland dirigieren wollte, um dann abzuwarten, bis die Tür zuklappte.³⁴

Die Erste Internationale Dada-Messe 1920 als »Buffonade und Totenmesse zugleich«

Das christliche Erbe in den Abgrund zu stürzen, die Revolution des Proletariats auf Dada gemäßige Weise voranzutreiben, die sozial-erotische Revolte sprengend einzusetzen, den kulturellen Überbau aus Metaphysik, Idealismus und Ethik zu zerstören, den militaristischen und monarchietreuen Untertanengeist ad absurdum

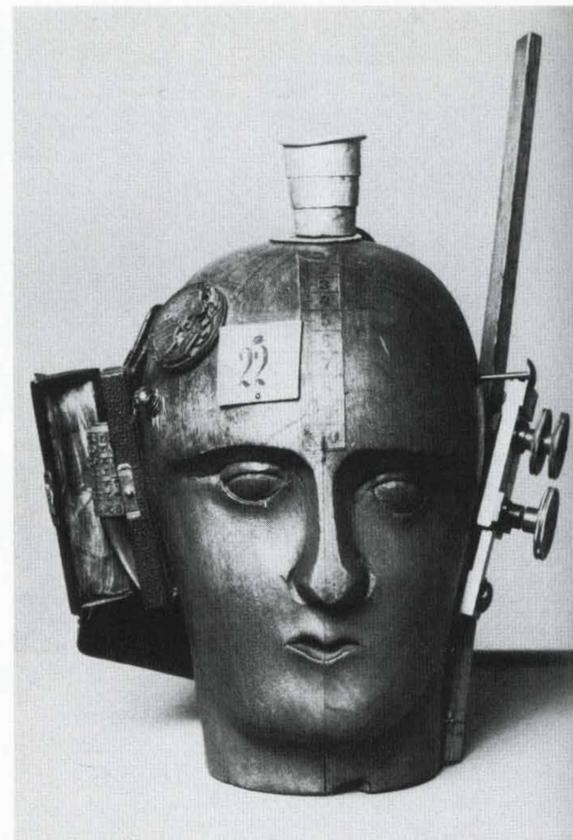


Abb. 8 Raoul Hausmann, *Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)*, 1919, Perückenkopf aus Holz mit diversen Materialien, 32,5 × 21 × 20 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

31 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München (C.H. Beck) 1922.

32 Friedrich Nietzsche, »Menschliches Allzumenschliches«. In: KSA (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 417, S. 418.

33 Ebd., S. 228f.

34 Raoul Hausmann, »Immer an der Wand lang, immer an der Wand lang. Manifest von Dadas Tod in Berlin« (vermutlich Berlin 1921). In: ders., *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933. Unveröffentlichte Briefe, Texte und Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*, hrsg. von Eva Züchner, Ostfildern (Hatje Cantz) 1998, S. 117.



Abb. 9 Erste Internationale Dada-Messe, 1920, v.l.n.r.: Raoul Hausmann, Hannah Höch, Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland Herzfelde, Margarete Herzfelde, Otto Schmalhausen, George Grosz, John Heartfield. Von der Decke hängend der *Preußische Erzengel* von Rudolf Schlichter und John Heartfield, links *45% Erwerbsfähig!* von Otto Dix (vgl. Abb. 5). Photographie, Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

zu führen – dieses Bestreben kennzeichnete das Gesamt-Zerstörwerk der Ersten Internationalen Dada-Messe 1920. Zwischen der Krüppelparade in *45% Erwerbsfähig!* von Otto Dix, *Deutschland, ein Wintermärchen* von George Grosz, dem *Preußischen Erzengel* von Rudolf Schlichter und John Heartfield oder dem *Plasto-Dio-Dada-Drama* von Johannes Baader (Abb. 9) entfaltete sich die grotesk-eschatologische Wirkung von Dada als »Buffonade und Totenmesse zugleich« (Hugo Ball).

Im *Preußischen Erzengel* verkehrte die Dada-Messe die christlich-moralische Funktion des Erzengels als sinnbildliche Säuberung des Himmels vom Bösen (Drachenkampf des hl. Michael), als in Panzer und Harnisch auftretender Bannerträger Christi, Schutzheiliger christlicher Heere und Völker, in ihr Gegenteil und verhöhnte in dem desolat zugerichteten Dada-Engel, der von der Decke baumelte, die kriegstheologische Anmaßung der deutschen Richterrolle in der Welt, überdies die christlichen Moralisierungen von Gut und Böse. Satirische Elemente wie die Schweinsmaske, die auf eindringliche Weise die barbarische Natur des Menschen offenbaren sollten, mischten sich mit grotesken Visionen eines Todesboten, von dem keine erlösende Botschaft verkündet wurde.

Diese ungewöhnlich hängende Soldaten-Montage als »Preußischen Erzengel« zu betiteln, zeigt, wie ernst die Dadaisten die politische Gefahr der national gestimmten christlichen Überhöhung des Gesinnungsmilitarismus nahmen, denn dieser bedrohte als Ideologie die junge Demokratie der Weimarer Republik. Die Plastik erscheint überdies als groteske Variante zur Erzengel-Version in *Deutschland, ein Wintermärchen* – gleichsam die Untertanenausführung zu dem am Bildrand auf sein Schwert gestützten General.³⁵ Der heilsgeschichtliche Himmel war in Scherben zerbrochen, auch wenn die Bauchbinde des »Preußischen Erzengels« den protestantischen Choral »Vom Himmel hoch, da komm ich her« für die Besucher

35 Hanne Bergius, »Das Groteske als Realitätskritik. Dix. Grosz. Höch. Heartfield«. In: *Funkkolleg Moderne Kunst*, 18. Kollegstunde, Studienbegleitbrief 8, Weinheim/Basel (Beltz Verlag) 1990. Bergius, Analyse von »Deutschland, ein Wintermärchen«. In: Monika Wagner (Hrsg.), *Moderne Kunst 2. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt's Enzyklopädie) 1991, S. 401 ff. – Hanne Bergius, »Dada Berlin vs. Dada Hannover vs. Dada Köln. Grotesk-Collage bei Höch, Heartfield, Schwitters, Ernst«. In: *Fatagaga-Dada. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus*, hrsg. von Karl Riha und Jürgen Schäfer, Gießen (Anabas) 1995, S. 69 ff. – Heinrich Theissing, »Georg Grosz, die Morde und das Groteske«. In: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, hrsg. von J. Müller Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 269 ff. – Zur Abgrenzung des Grotesken vom Satirischen vgl. Rosamunde Neugebauer, *George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst, »Gott mit uns«, »Ecce homo« und Hintergrund*, Berlin (Gebr. Mann) 1990, S. 96 ff.

gleich zweifach beschwor: im Hinein- und Hinausgehen zu lesen. Dionysos, der das Leben in seine Rechte setzte, war hingegen der unmoralistische »Richter« Dadas und mobilisierte zugleich revoltierende und revolutionäre Kräfte.

Das dionysische »Weltgericht« fand im zweiten Raum der Dada-Messe statt. Es wurde von Johannes Baader in seinem großen *Plasto-Dio-Dada-Drama*³⁶ in Szene gesetzt. In dieser Assemblage wird das Zeitgeschehen in ein oberdadaistisches Spiel aus Medien, Materialien, Lautgedichten transformiert und verbindet diese hermetische Kombination mit grotesken Endzeitmontagen – eine subjektive De-Konstruktion als dadaistisches Dada-Schafott. In dem Zusammenhang wirken die Porträtgroßphotos der drei Organisatoren am Eingang der Dada-Messe – Hausmann, Grosz und Heartfield – mit ihren Dada-Schreien wie Rufer in der Geschichtswüste, in einer Tabula rasa, der der Oberdada Baader als »Präsident des Erd- und Weltballs«, als »Narr in Christo«, ein Anti-Monument zu errichten trachtete. Sein närrisches Lachen erscholl nicht von unten, sondern megalomanisch antiautoritär – höher stehend als jede weltliche Autorität.

Bei seinem Weg nach draußen wurde der Besucher verabschiedet von der »elektromechanischen« Tatlin-Plastik *Der wild gewordene Spießer Heartfield* (Abb. 10). Die Parodie und Travestie der theologischen Bildprägungen und Umsetzungen in der Assemblage von Baader verwandelt sich hier in ein akustisches und visuelles Sinnenspektakel: Die an- und ausschaltbare Glühbirne (als Kopf), die Klingelanlage auf der linken Schulter, der Revolver auf der rechten, dann das Messer, die Gabel am Revers, ein Buchstabe C, eine Nummer 27 aus Pappe, der Schwarze Adler-Orden (der höchste preußische Orden), schließlich eine Gasleuchte als Beinprothese, ein Eisernes Kreuz auf dem Hinterteil und ein Gebiss an der Stelle des Geschlechtsteils.

Das Numerische, das Erhabene, das Triviale, das Prothetische, das Verpuppte, Mechanische kollidierten, relativierten und steigerten die Wirkungen der Zeichen ins Groteske: Der Besucher erkannte im Mechano-Krüppel das allegorische Spiegelbild der Epoche. Er erinnerte sich noch einmal an die Initialkatastrophe Dadas – den Ersten Weltkrieg – und brachte Dadas ironischen, grotesken, zynischen, satirischen und szenischen Slapstick zurück auf den Boden der kulturellen Leidensgeschichte. Der Prothetiker, der Krüppel waren die Verlierer der Geschichte. Der Dadaist wurde ihr »Überwinder«, nicht in moralischer Hinsicht, sondern im grotesken Schaffen – aus Widerspruch. Die Ausstellung erschütterte alle etablierten Kunstarten, um das Leben in seiner tragisch-dionysischen Realität zu offenbaren, grausam, brutal, deformierend, revolutionär, tänzerisch, widersprüchlich bewegt. Durch Bilderstürme wie Bilderfindungen wurde der Besucher der Ausstellung stets wachgehalten für einen weiteren Assoziationshorizont auch und vor allem durch die Gleichwertigkeit der verwendeten Materialien – von Vollendetem und Unvollendetem, Original und Reproduktion, Trivial- und Hochkunst.

Die Dada-Messe versuchte dergestalt die bürgerlichen Besucherschichten aufzubrechen und ein neues Publikum zu gewinnen. Ihr offenes Konzept sollten die junge Demokratie zu einer Selbstkritik bewegen. Den Menschen sollten ihre Verantwortung, ihre Neugierde, ihr Engagement, ihr Schmerz und ihre Empfindungen nicht abgenommen werden durch eine Kunst, die imperativisch und überhöhend auftrat.

»Frei für die Forderungen der Zeit«

Dada machte erstmals in dem Jahrhundert die Kunst »frei für die Forderungen der Zeit« (Hausmann). Das groteske Konzept unterwanderte Herrschaft und Gewalt in provozierend-skeptischer Methode, so dass es seit den sechziger Jahren wieder Vorbildcharakter für gegenkulturelle Bewegungen erhalten konnte: von der Aufwertung der Produktion und des Materials, über die Prinzipien der Montage, der Aktion und Einbeziehung der eigenen Person bis zur Entstehung des Kunstwerkes allein als Konzept. Fluxus, Neo-Dada, Nouveau Réalisme und Pop-Art wurden von Dada inspiriert. Das Kunstwerk als »Erzeugnis« – als prozessual Hergestelltes, sozial-politisch Konstituiertes, als Feld von Wirkungen, Resonanzen, Virtualitäten – öffnete die Montage-Konzepte zu intermediären Projekten von Musik, Theater, Performance, Poesie, bildender Kunst, Video und Film.



Abb. 10 Erste Internationale Dada-Messe, 1920, George Grosz und John Heartfield vor der »elektromechanischen« Tatlin-Plastik *Der wild gewordene Spießer Heartfield*. Aus: »Dada Almanach«, 1920, hrsg. von Richard Huelsenbeck (wie Anm. 13)

36 Vgl. Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik* (wie Anm. 30), S. 272 ff.

Der Mut zum sichtbar gemachten Bruch, zum Unabgeschlossenen, zu Kollisionen und Polaritäten verbindet Dada mit der experimentellen Skepsis dekonstruktivistischer Tendenzen in der Postmoderne. Ironie hält vielfach die aufbrechenden Ambivalenzkonflikte in der Schwebe und ermöglicht neue groteske Mischformen und Hybridverfahren der Künste. Ein Bewusstsein des Konflikts, des Wechsels und der Vielfalt, die Abkehr von den Vorstellungen einheitlicher, stabiler Denk-Architekturen und »großer Erzählungen« charakterisieren gleichermaßen diese Bewegungen.

Indem das groteske Konzept Dada zu einer Geisteshaltung erweiterte, das eindimensionale Fortschrittsdenken skeptisch in Frage stellte, medialen Konstruktionen der Wirklichkeit entgegenwirkte, neue Möglichkeiten der Ironie, der Kontingenz, der Intuition, des Gedächtnisses, des Spiels entwickelte, Irrtümer als Herausforderungen annahm, Beweglichkeit und Leichtigkeit im Schweren forderte und immer wieder auf die Unabschließbarkeit prozessualer Widersprüchlichkeiten verwies, schuf Dada einen schöpferischen Typus, der sich auf »leichten Seilen« zu halten und selbst an den Abgründen noch zu tanzen vermochte.

»Dada siegt!« beschwor als Aufkleber verteilt in Berlin immer und überall den Triumph des Dionysischen als unersättliches Aufbegehren. Die Dadaisten waren jedoch nicht nur »wilde Horde«, sondern auch apollinisch durchdrungene Dandys, moderne Narren, die um die große Bedeutung der Methoden und Strategien wussten. Um diesen Triumph gegen den Feind auch durchsetzen zu können, wollte man ihn nicht verpuffen lassen. Es war eine subtile Zählung des Dionysischen durch die mäßigende Gegenkraft des Apollinischen notwendig: Erfindungen subversiver und kalkulierter Formen der Ironie, des Sarkastischen, Satirischen und Grotesken, gezielte Taktiken des Widerspruchs, die den Feind trafen, Spiele der Täuschung und Enttäuschung, der Provokation und Revolte, Wege der Selbstbehauptung, Affektkontrolle und Immunisierung gegen jeden Zugriff der Macht bis ins Alltägliche hinein. Die dadaistische Parole war nicht zuletzt eine parodistische Anspielung auf Ernst Lissauers (1882–1937) patriotischen Kriegsgesang »Wir wollen siegen ...«.

Dada Berlin war eine Bewegung der Krise und des Übergangs. »Wenn wir mit der alten Welt gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karikatur, der Clown und 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 hindurch uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen«, schrieb Raoul Hausmann zum dadaistischen Verfahren.³⁷

Indem Dada im Spannungsfeld seiner »eigenen Gegenläufigkeit« zugleich sein »Anti-Dada« schuf, bezog es von Anfang an Selbstzweifel bis zu paradoxen Selbstaufhebungen ebenso in seine Revolte wie eine strategische Selbstaufwertung und fand ironisch zu einer Balance in der Identität der Nicht-Identität: »Vive dada! Es ist die einzige Lebensanschauung, die dem westeuropäischen Menschen entspricht, weil sie die Identität des gesamten Seins mit allen Widersprüchen durchführt und dahinter, hinter einem Schleier von Lachen und Ironie, noch das Unerklärbare, dessen man nicht Herr werden kann, ahnen lässt.«³⁸ (Hausmann)

37 Raoul Hausmann, »Objektive Betrachtung der Rolle des Dadaismus«. In: *Bilanz der Feierlichkeit* (wie Anm. 12), S. 110.

38 Ders., »Dada ist mehr als Dada« (wie Anm. 13), S. 170.

Hanne Bergius: Dada Grotesque, in: Pamela Kort (ed.): Comic Grotesque. Wit and Mockery in German Art, 1870-1940, Munich/New York u.a.: Prestel 2005, 155–171. ISBN 3-7913-2887-5/ 3-7913-6004-3

The archaeological discovery of the Pompeian frescoes in the labyrinthine grottoes (Ital. *grotte*) of the Domus Aurea (Golden House) of Roman emperor Nero (37–68 AD) in 1493 gave rise to the Grotesque Mannerist mode named after them.¹ Its hybrid forms and composite motifs comprising vegetal, human, animal, and mechanical elements—multiplied by ambiguities, interlacings, and distortions, variations and chance accidents—opened worlds which alternated between the real and the virtual, the profound and the superficial, the rational and the mythic, the conscious and the unconscious. In times of cultural crisis in Europe, this contradictory complexity inspired images of altogether different worlds, complete counter-cultures, and aided in the birth of alternative images both anti-clerical and anti-hierarchical.

AMBIVALENCE CONFLICTS

Ever since the time of Romanticism, methods of representing the grotesque have played an important role in the creative strategies of an autonomous aesthetic sphere of disorder. Subversive alternative worlds possessed a power capable of engaging with anarchic forces. Nevertheless, this risky procedure could be carried out only by holding in reserve a dialectic of ironic distancing.

With the grotesque, it was possible to achieve both attractive and repellent effects, ranging from the unspeakable/horror-inducing to the jovial and comical.² The striking thing is that the subduing of the unbounded and chaotic was carried out in such a transparent manner that what was subversive and contradictory remained visible. Thus a response of laughter at works could occur on many levels, causing in the viewer considerable provocation, uncertainty, or even shock. The ironic sublimating ability to dance over the abyss was related in the nineteenth century to an “anthropogenesis of dissonance” via Nietzsche’s philosophy of life.³ Challenging his contemporaries to adopt an ironic pessimism of strength, Nietzsche wrote: “But I would rather have you learn, first, the art of terrestrial comfort; teach you how to laugh—if, that is, you really insist on remaining pessimists.”⁴

In the *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Birth of Tragedy from the Spirit of Music), he drew up his “first manifesto of early modernism.”⁵ In this book he projected contradictions between the rational and irrational, the palpable and the immaterial, order and chaos, cheerfulness and suffering, onto the basic conflict between the Apollonian and the Dionysian.⁶ Such insights enabled the avant-garde thereafter to deal with the complexity of contradictions and ambivalences in grotesque—i. e. to venture into the realm of chaos and engage with it experimentally and aesthetically.

These concepts and projects were basically affected by the fall of the “madman” that Nietzsche postulated in *Die fröhliche Wissenschaft* (1882): “Do we not dash on unceasingly? Backwards, sideways, forwards, in all directions? Is there still an above and below? Do we not stray, as

George Grosz, *Die Gesundbeter* (German Doctors Fighting the Blockade), 1916–17 (cat. 67)



Fig. 1 Georg Scholz, *Nächtlicher Lärm* (Noise by Night), 1919, oil on canvas, 56.8 x 50.9 cm (22³/₈ x 20 in.), Galerie Michael Hasenclever, Munich

through infinite nothingness? Does not empty space breathe upon us?"⁷ World War I merely intensified such key issues of modernism. Hugo Ball (1886–1927) spoke of the demise of a “thousand-year culture,” in which not only Christian but also the Enlightenment foundations of European culture collapsed.

Ball’s performance at the Galerie Dada in Zurich on April 7, 1917, highlighted the collapse of culture. It took the form of a dense sequence of metaphors of architectural ruins and spaces: pillars, foundations and supports blown apart, loss of perspective, intersecting and overlapping forces, absence of a center, machines seen as new, gigantic power centers, churches as castles of air, titanic destruction of cloud castles. According to Ball, “Artists . . . are pioneers, prophets of a new era . . . their works resound in a language known only to them. . . . Their works philosophize, politicize, and prophesy all at once. They are precursors of a whole era, a complete new culture. . . . You cannot understand them if you believe in God rather than Chaos. Artists in this age are turning on themselves and on art.”⁸

The disintegration of the *Weltbild* was followed by the disintegration of the perception of objects. In Nietzschean terms, chaos is experienced as a tragic, Dionysian event, utterly groundless and unpredictable, lacking all solidity, permanence, foundation, and the appearance of the sinister. Suffering to the point of self-dissolution—according to Ball—the Dadaists began to formulate a simultaneous, ironic, paradoxical no and yes.

The tension between “everything” and “nothing” led to the development of the grotesque in Dadaism as a cultural and sociocritical phenomenon. In the words of Wieland Herzfelde (1886–1988) printed in the catalogue of the First International Dada Fair, the Dadaists undertook to “subversively continue the present world, which is obviously in a state of dissolution or metamorphosis,” by destroying the given context of the world, flouting rules and traditional aesthetic standards, distorting proportions and dimensions, deploying disturbing clashes of distinct pictorial levels, using discrete, disparate, and incompatible elements at the same time, and introducing the visual idiom of transformation and exchange.⁹

and introducing the visual idiom of transformation and exchange.⁹

This Dadaist espousal of a subversive, ironic concept sets it apart from the Expressionist tendency towards the deviant and devilish. In general, the Expressionists seem to have been fascinated more by fear and horror than by an equally present, if polar opposite, aspect of the grotesque—the ridiculous, jovial, burlesque, and tragicomic (fig. 1). This Expressionist propensity was evident in Wilhelm Michel’s 1911 publication, *Das Teuflische und Grotesque in der Kunst*, which stressed horror and the devilish as key features of the grotesque.¹⁰ In the inflammatory portraits of the time, the grotesqueness of Expressionist art frequently included audible, amplified, renditions of the cry of Marsyas flayed by Apollo. Dada transformed this cry into a vigorous and intense shout of protest, in which reveling in the downfall of culture was mixed with boisterous delight in play (fig. 2). It was a cry of both the pent-up energy of repressed life and of latent pre-conceptual and pre-linguistic thought. The outcome was the introduction of the grotesque aesthetic into a body of work, a development that brought forth new figures and new laws—



Fig. 2 Raoul Hausmann, *ABCD*, 1923, montage of text, pictures and a photo of Hausmann, 40.4 x 28.2 cm (16 x 11 in.), Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

actionist manifestations, dance, sound poetry, and simultaneous poetry, montages, and meta-mechanical structures, installations, assemblages, exhibitions, and strategies involving everyday life. Art became resistant and evolved into an experiment pushing back frontiers, an Apollonian-cum-Dionysian workshop of play.

Dada opposed schools of thought in which Nietzsche's influence triggered harmonizing longings for flight and salvation from the confusion of modernism, where art was conjured up as a substitute for religion. Dada stood moreover in extreme contrast to the monumental "grand style" ambitions of the nationalistically-minded *Übermensch* strand in Wilhelminianism. The Dadaists were inspired by the clear-sighted, "frivolous" Nietzsche, who accepted the contradictions in modernism and rejected patriarchs, traditions, and any kind of claim to power of an ideological, cultural, or religious nature, demanding a "different" culture—a "mocking, facile, transitory, divinely unimpeded, divinely artistic art."¹¹ Raoul Hausmann (1886–1971) noted ironically in his satire *Adolf Kutschenbauch* that the Germans, instead of becoming addicted to "comic self-deception as an *überalles* people," had, thanks to Nietzsche, also had the opportunity to become "more Roman, healthier, and Dadaist."¹²

Whereas the Expressionists in many cases took the artistic principles of the grotesque to the point of rigidly stylizing distortions, the Dadaists kept the creative urge going in ironic play. In endeavoring to see the grotesque as a process of what was possible, changeable, or transformable and drawing vital stimulation therefrom, their art was directed back towards the human dimension and its sociopolitical and cultural-political existential experiences and conditions. This took place in their work more powerfully than was the case with other avant-garde movements of the time, where the outcome was often a reversal of contradictory reality in favor of a religious transcendence of the life force. The Dadaists saw the world as "its own ridiculous earnestness" (Hausmann).

At the same time, the Dadaists elevated anti-Dada to a polarizing principle to such an extent that they brought themselves into a constant conflict of internal contradictions. With their simultaneous yes and no, they established a freedom of and with things that dissolved certainties, brought relativities and ambiguities into play, and left questions open-ended: "We say yes to a life that aims higher by negation"¹³ (Richard Huelsenbeck). "Dada no longer registers nuances of red versus green, no longer plays off good against evil with storyteller mien, Dada knows the principles of life and leaves them to run on in parallel" (Hausmann). Dada saw concepts and things as mutually conditioning similes, and sought to establish and identify non-identity as a Dada-specific attitude of mind.

The Dadaists found support for their Nietzschean approach in Salomo Friedlaender's (1871–1946) concept of "creative indifference,"¹⁴ which related antitheses to each other as a method of balancing contradictions. Indifference arose from a maximum preparedness for conflict and manifested at its utmost tension and relaxation, a simultaneous tolerance and -exchange of contrasts, oppositions, antitheses. "It must be seen as significant," wrote



Fig. 3 George Grosz, *Widmung an Oskar Panizza/Das Begräbnis des Dichters Oskar Panizza* (Dedication to Oskar Panizza/The funeral of poet Oskar Panizza), 1917–18, oil on canvas, 140 x 110 cm (55 1/8 x 43 1/4 in.), Staatsgalerie, Stuttgart

ernism became visible through the cracks and faults that opened up, leaving traces of collapse behind—the vanished Wilhelminian empire, the new republic, commotions, rioting in the streets, the Spartacist uprising and its bloody suppression, the vociferous Berlin of propaganda machines, world prophets and world improvers, the Berlin of the media industries, the hectic Berlin, the unceasing flow of traffic, the impoverished Berlin of cripples and prostitutes, the bottomless labyrinth of crime and sex murders; in sum, Berlin as the intersection of Western and Eastern influences, bearing overlays of the American culture industry and the Russian Revolution. The fractured terrain of epoch-making change opened the way for Dadaist experiments with grotesque self-projection. From oil paintings, via innovative montages and meta-mechanical structures, exhibitions and actions, the effect-centered drive of Dadaism was conjured up, focusing on the ironic and theatrical. In the urban scene *Dedication to Oskar Panizza* (fig. 3) by George Grosz (1893–1959), Berlin is condensed into a Babylonian witches' cauldron in which the artist parodied the iconography of late-medieval *danses macabres*, the damnation of the

Friedlaender in 1911 in his study of Nietzsche (*Friedrich Nietzsche: Eine intellektuale Biographie*), “how, right at the beginning of his philosophizing, Nietzsche strives for this powerful balance of the apparently irreconcilable. He wants a link between Dionysus and Apollo, i.e. two powers that appear to tear life apart more than unite it. There can be no such thing as tense indifference.”¹⁵

This indifference model based on complexity brought about the Dadaist revolution in thought, language, and art to lay bare a context behind the facts of the world and consciousness for which traditional forms of perception and consciousness were no longer adequate, and inspired “artworks of elasticity.”¹⁶ We can discern in every aspect of the Dada formulation of the grotesque a paradoxical emphasis, a retreat to zero, a meta-individual extremism between everything and nothing, ruin and “more life.”

GERMAN GROTESQUE

World War I challenged existential and cultural outlooks just as forcibly as the new techno-political dimensions challenged traditional notions of power and helplessness. The Dadaists found themselves facing both social collapse and rapid progress. In the metropolis of Berlin, this conflict was almost tangible. The foundations of the former imperial capital had begun to shift in every direction. The tragicomic Dionysian dregs as a theater of conflict of directly experienced mod-



Fig. 4 James Ensor, *Triumph des Todes* (Triumph of Death), 1896, etching on Holland paper, 23.5 x 17.5 cm (9 1/4 x 17 1/2 in.), private collection

wicked and the four horsemen of the Apocalypse. James Ensor's etching *Triumph of Death* (fig. 4) is something of a transition between late-medieval depictions and Grosz's eschatological imagery. But unlike in Ensor, where death comes to remonstrate with and judge the idle multitude, here life destroys itself and drives out the forces of death from within as grotesque self-revelation. Grosz turned the Kaiser's triumph and his self-appointed role as redeemer and cosmic judge in World War I into a triumphal march of Death. The mob plunges into its own apocalyptic trap, rattling its sabers, carried along by credulous militarist convictions. People are shown as the foolish victims of their illusions—funeral and carnival run parallel. The *theatrum mundi*, the unalterable divine world theater, is transformed into a *civitas diaboli*. With the same logic whereby the world theater assured an integrated worldview, the Dadaist Grosz designed an anti-metaphysical negative image of it—the end of the world as farce, an apocalypse that bourgeois society had itself brought about through its power interests.

In *Dedication to Oskar Panizza*, a drunken Death drifts into the abyss with the multitude, which includes an obese, moon-faced cleric with raised cross, a member of a military order with a bloody sword, an educated man calling "Brother!"—led by bloated, nightmarish faces deformed by alcohol, syphilis, and the plague. It is a patriarchal world that plunges into this abyss. Even as it falls, it acts fully in accordance with its type and is ultimately reduced to superannuated marionettes.

Because of the quasi-religious exaltation of war—by war theology—to the status of the Germans' Last Judgment of the enemy, the cleric was accorded a special status. Grosz organizes his obese, moon-shaped face in moral, satirical fashion in order to highlight his disregard for the Church's highest commandment, that of moderation. The white cross with the mendacious gesture of innocence is multiplied in the black window crosses. The church totters between skyscrapers, driven out by the dance hall with its red lights and the otiose hurly-burly of a "cathedral of erotic misery," as Schwitters called it. "Berlin, your dancer is death—jazz and foxtrot—the Republic is having royal fun," wrote Walter Mehring (1896–1981) in the *Dada Prologue* of 1919, which introduced his *Political Cabaret*.¹⁷ The tragedy of this cultural nemesis is exaggerated into grotesqueness and executed with ridicule. Grosz's "crumbling, decaying culture of Europe" invites prospective Dadaists to a "game with shabby remnants," in Hugo Ball's words.

Grosz may have taken the analogy of a funeral procession to a madhouse from Oskar Panizza (1853–1921), the writer and *lèse-majesté*, satirist and pamphleteer who had openly attacked Kaiser Wilhelm II and clericalism and in the end had been arrested and put in jail by the courts for his pains. As early as 1896, Panizza demanded that people "look at life from a crazy, masquerade-like grotesque side."¹⁸ His poem titled "Das rothe Haus,"¹⁹ which introduces the writer's *Düstere Lieder* collection, presents the madhouse as a parable of society. The decaying bodies of the inmates threaten to collapse under the weight of their huge heads. They lure the passersby: "Come and join us—a splendid promotion! You'll be Kaiser, top god, rector/Totius mundi—and if you're clever/We'll make you director!!"



Fig. 5 George Grosz dressed as Death, 1919–20, from “Der Uhu,” Vol. 3, No. 5, 1927, p. 87, Photograph: Schiller Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar

The reference to deformed heads at the beginning of the procession may also be linked with the religious satire *Das Liebeskonzil* (Council of Love; 1894),²⁰ in which Panizza depicted the hypocritical piety of the day and the sexual scourge of syphilis as divine punishment. From the turn of the century, this was used in a figurative sense as a metaphor for cultural decline. A “syphilization” of culture was widely discussed. Grosz made subservience the object of ridicule and mockery. He invested these faces with images of delusion from the war hospital and psychiatric institution of Görden, which he had experienced during the war (from January to April 1917) as “sheer hell.” He wrote of the inmates: “Humanity had long departed from their faces, the yellow evil ones and red painted ones with poisonous diseases.” Grosz signed the letter “Geo. Deceased.”²¹ *Dedication to Oskar Panizza* was for him a “great picture of hell,” a “gin alley of grotesque death and madmen,” an allusion to William Hogarth.²²

It is probable that the drunken Death is a self-portrait of Grosz. If so, then the presence of death, in this scene of annihilation, cynically points toward the war madness of society. The quality of alienation here is not achieved through purely representational means. It also lies in the objectively comic spirit of this dance of death, performed by a “collection of departed abnormalities.” Post-World War I Germany was ripe for such a comic disposition.²³ Such Dadaist ridiculing helped make bourgeois society aware that life was a short-lived masquerade.

While Grosz politicized Death in the simultaneity of such urban images, Richard Huelsenbeck (1892–1974) exaggerated its presence in the realm of his fantasastical prose. “The corpses of embryos grow like groves around my forehead,” he trills in *Hymne*, evoking the grisly Hindu destroyer god Shiva in this image.²⁴ Though *Hymne* from the *Phantastische Gebete* (Fantastical Prayers; 1920) retains the ecstatic form of divine song, the contents are inverted into a grotesque chorus of demons. According to Karin Füllner this parodies the Biblical *And lo* as much as it harks back to Ball’s treatment of a compendium of Shivaism in *Grand Hotel Metaphysik*.²⁵

It is noteworthy that the *Phantastische Gebete* parodies mainly Christian items of culture in order to derive even more grotesque forms of expression. Not only are propaganda components of the Wilhelminian view of history as the God-given salvation of mankind exposed to ridicule, but the late Expressionist idea of art as a substitute for religion, the hymnic, visionary “O Man!” pathos, is shattered by irony.

In his imaginary apocalypses, Huelsenbeck conjured up the ironically indifferent attitude of the metropolitan dandy: “I hold war and peace in my toga, but I think I’ll go for a cherry flip.”²⁶ In this, he is not unlike the drunken Death in Grosz’s funeral procession. His ridiculing prompts the reader’s imagination to go beyond allusions to reality, thereby surpassing creative limitations and thus liberating itself from cynicism.

In his collection of chansons *Das Ketzerbrevier* (Heretic’s Breviary, 1921), Walter Mehring attacked the sell-out of Christian ideals by unshakeable Prussian militarism. In *Graduale: Dies irae*,²⁷ he was parodying—as Frank Hellberg shows²⁸—the *dies irae* sequence probably from the



Fig. 6 Otto Dix, *45% Erwerbsfähig!* (45% Fit for Work!), 1920, oil and montage on canvas, approximately 150 x 220 cm (59 x 86⁵/₈ in.), formerly in Stadtmuseum, Dresden (present whereabouts unknown, presumably destroyed in 1938)

thirteenth-century requiem mass *De die iudici* by Tommaso da Celano. In the original, God's mercy is sought in the Last Judgment. Mehring evokes instead a merciless, grotesque end of the world, one of damnation, with a *danse macabre* of cripples and corpses, ruins and dark images of destruction, the mingling of the quick with the dead, of the organic with the mechanical. The tenor of the tetrameter trochee, which remains constant and characterizes the lines, is indicting and insistent. Ridicule, which in the metropolitan scenarios of Grosz and Huelsenbeck is tinged with a degree of pleasure at the destruction of the old world, is almost extinguished in Mehring's verse. Only the mordant heresy remains.

Comparable to the "machine animals/Which half flesh, half in hinges/Half rust away, half kick the bucket" in Mehring's *Graduale*, the war cripples in Otto Dix's *45% Erwerbsfähig!* (45% Fit for Work!; fig. 6) line up bearing features of the damned and the outcast. Their march follows the choreography of a grotesque *danse macabre*—blind, glass-eyed, wobbly, limping shakily, and rolling over the cobblestones. Dix's (1891–1969) scene parodies the *Last Judgment* motif of the procession of the damned being ushered to hell. It is not the Devil's chain that draws the cripples into the abyss—a hand points the way. Ball's "game with shabby remnants" is played here with living bodies. People outfit themselves with their own prostheses, always assuming they have the money to buy them. Failing that, they eke out a living in the gutter, like the *Match Vendor* (1920).

The "end of the world" was full of fragments of dead and dismembered people, which had become "loose items,"²⁹ in Ball's phrase, like things. The Dadaists transform this experience of alienation into a grotesque montage principle. Body parts are combined into new anagrammatic structures of symbols like morphemes. Their awkward refiguration allowed optional play with dissolved identities, including, and especially, gender deconstructions (see fig. 7, 8).

MONTAGE AND METAMECHANICS, ANTITHETICALLY

Thus Dada clearly reflected the conflicting forces of the grotesque—the fusion of death and play, fear and vitality, despair and irony. Though they viewed modernism as having reached a possible end, it was with an irony that was not dependent on the end, but went beyond it. Dada possessed a capacity for creative freedom that the reality of the Weimar Republic denied.

The *First International Dada Fair* in 1920 set out a grotesque alternative image of Western cultural development as a contemporary "art cabinet."³⁰ The exhibition demonstrated how the progress of mankind was once again directed destructively against itself. The wealth of objects revealed not the richness of the universe, but the poverty of the abyss. At the Fair, they detached Nietzsche's Dionysian and Apollonian elements from an affiliation with the pathetic. Through this they "counterbalanced" (Salomo Friedlaender/Mynona) the absurdity of existence, the ugly, the dissonant, and suffering were "counterbalanced" as an artistic dance over the abyss. The



Fig. 7 Hannah Höch, *Dada Rundschau* (Dada Review), 1919, montage of text and pictures, 43.7 x 34.5 cm (17 1/4 x 13 5/8 in.), Berlinische Galerie

underlining concept of the fair was the alloying of gaiety, the ephemeral, and the ironic with the gravity of the “bloodily serious” (Grosz).

This involved not just a stance opposed to traditional art, but finding a way to a new art, a consolidation of creative possibilities that overcame the separation of art from life, politics, science, and technology. The Dadaists re-established the role of the artist as an inventor and collector, researcher and creator, fearlessly tackling the big issues of the day, the radical socio-cultural, economic, political, scientific, and media changes. In their work they took up the web of interconnections of society, culture, everyday life, and private life. The eye of man was honing itself for a media age awash with visual stimuli.

Not only photography but the moving film image, the reproduction techniques of newspapers, serial artifacts of everyday life, and the new signs on city streets were grist to the Dadaist mill, as were X-ray images, diagrams and cartograms, maps, anatomical and engineering drawings. These were the media that constituted the multi-material montage of the Dada Fair and organized the tension between the *facies hippocratica* of a vanishing bourgeois society and the new technopolitical dimensions of an exploded and fragmented *Weltbild*. Its unstable vanishing points lay in the tragic Dionysian immeasurability of reality’s utter confusion, captured by epoch-making changes of contemporary experience: the growing networking of speed-space, by new forms of transport, the hectic circulation of goods, money’s capacity for work, the city as an expansive, heterogeneous hybrid entity, the new media reality, and electrically charged energies. The principle of montage as a grotesque procedure was continued in a wide variety of formats such as collage, photomontage, the Dada *papiers collés*, assemblage, Dada sculpture, and spatial installations, and at the same time informed literary forms of expression such as sound and simultaneous poems, changing the relationship of picture and text with the “new typography.”

The montages subjected not only the materials to various destructive, combinatory, or distancing strategies—the process of perception itself and its industrialization and conditioning by the media received the same treatment. Whereas Grosz presented the subversion of the medium with his own pictorial resources, in montage a critical breakup of the closed, illusionist surface of the picture took place, forcibly destroying the appearance of a context. In the act of cutting out and reconstructing, skepticism was directed against the media constructs of reality, creating possibilities for an open sign system.

The grotesque procedure transformed a tension between decay and dynamism into political allegory, oriented towards constant ironic exaggeration that could be achieved in permanent opposition to art, society, and even itself. The insatiable revolt went hand in hand with a search for a moment of fulfillment, a desire to be present in the here and now, a desire for the experience of simultaneity, a desire to seize hold of “everything”—to assert oneself within and at the same time against society. The antithesis to this excessive search for the moment of fulfillment was the constant awareness of the emptiness of the present, its fleeting, provisional, and unfinished quality.

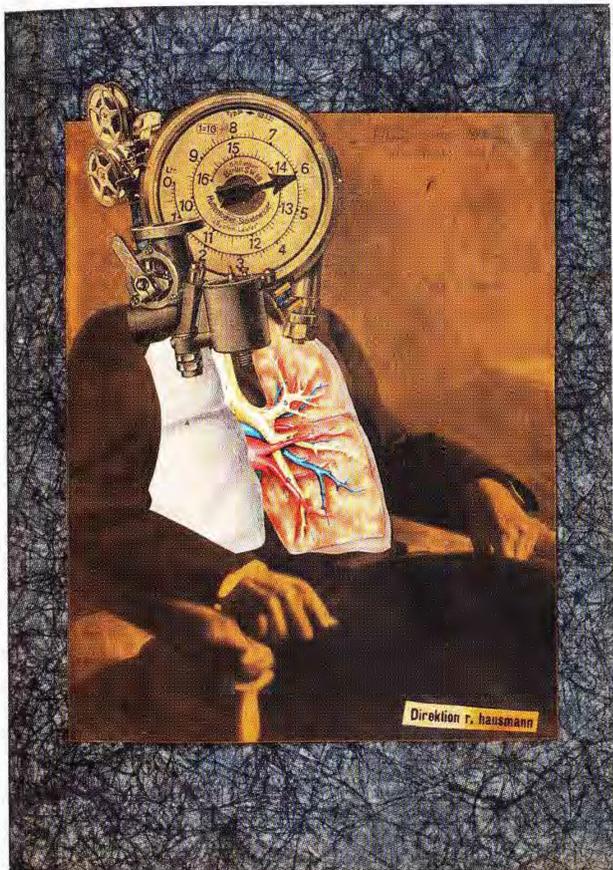


Fig. 8 Raoul Hausmann, *Selbstporträt des Dadasophen* (Self-portrait of Dadasophe), 1920. Montage from photographic citations, 36.2 x 28 cm (14 1/4 x 11 in.), private collection

The pendulums of the grotesque swung in a wide arc at the Dada Fair. This can chiefly be attributed to the contrasting design procedures of montage and meta-mechanical constructs. There the Dadaists attempted to deal with the contradictions of modernism that Nietzsche traced back to the reciprocal conditioning principle of the Dionysian and the Apollonian. While their montages are characterized by a multi-spectral and multi-valent processuality, their meta-mechanical constructs have a semi-abstract materiality that brought the engineer-artist on the scene to design a uniformly stylized concept. In contrast to the wealth of materials, which conferred upon their montages a certain open-endedness, the forms of meta-mechanical constructs are exacting. In all these “products,” bodies were mutilated and dismembered, or objectified like dolls. Nevertheless, these contrasts were not laid out rigidly: they stood in a reciprocal relationship and overlapped, especially around 1918–20. In the chaos of the montages there was at the same time constructive discipline, and in the clarity of the meta-mechanics there were labyrinthine riddles. The mechanical bodies manifested interfaces; the foundations of the city perspectives and interiors began to shake multi-dimensionally.

The Dionysian/Apollonian categories provided reciprocal effect and reinforcement. In the collages the Dionysian element was more pervasive of the montages; in the meta-mechanical constructs, the Apollonian. The grotesque procedures of the montages seem to yield a certain sobering up given form in the meta-mechanical constructs. This is seen in their presentation of the state of eccentric movement, petrification, simultaneity, a certain stagnating of that which is present, turbulent media events, an uneventfulness of never-changing conditions in a powerful mesh of capital, politics, the media, industry, and culture.

The eccentricity of the montages seemed, *qua model*, to amount to nothing more than a permanent transition, because this singular present swamped the traces of the past, and the future, like a continuous flow of water, deluged any thought. Time raced on, and reality evaporated. “Everything” happened, but “nothing” really changed. The grotesque left a remnant of incomprehensible dynamism behind as a “hurtling inertia.” In the meta-mechanical constructs the richness of the montages tipped over into an emptiness, which was dispersed. Their objective and sober design seemed to be influenced by *pittura metafisica*. Nevertheless they were something quite different and this is important. *Pittura metafisica* cast a last pessimistic glow over the twilight of culture, a melancholy reminder of the yearning for the myth of antiquity in the eerie sublimity of its *manichini* (puppets) and traditional urban architecture. It shows a faculty of vision petrifying in pessimism and only apparent (according to Oswald Spengler’s cultural morphology³¹) when civilization has completely taken hold of culture. The Dadaists neither lapsed into gloom, nor did they fall for this myth of decline. Instead they held it up for inspection, with ironic detachment.

Raoul Hausmann’s *Mechanical Head* (fig. 9) was a frank, clear articulation of these attitudes. It was neither as contemplative by nature as *pittura metafisica*—for example Carlo Carrà’s *Engineer’s Bride*—nor as functionally abstract as the work of the Constructivists. Hausmann’s



Fig. 9 Raoul Hausmann, *Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)* (Mechanical Head/The Spirit of Our Time), 1919, wooden wig stand with various materials, 32.5 x 21 x 20 cm (12⁴/₅ x 8¹/₄ x 7⁷/₈ in.), Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

skepticism preserved him from excessive explicitness—it linked him with the meta-irony of Marcel Duchamp brought about by what he perceived to be an over-reliance on reason and science. The measuring instruments on the *Mechanical Head* recall Duchamp's demand for a “dry,” aesthetically indifferent output, possibilities that could only be won back in an alliance of art and science—i.e. Dadaistically—in the form of a useless, pointless mechanical game, whose degree of freedom needed to be constantly checked.⁸ The manifestation of the new classicalness of the meta-mechanical structures was not in accordance with rigid laws. For a brief moment, it allowed the projection of the “new man,” linking the future with utopian work, revolution, and industrial culture. Nevertheless, the meta-mechanical spaces were kept too unstable, too ambivalent. The repressive mechanized marionette type remained linked to the appearance of the *manichino*. Its grotesqueness resides in its suggesting the Dionysian abyss behind the veil of the rational Apollonian exterior.

Thus, there were liberating, entertaining elements in Dada meta-mechanics that broke loose from traditional metaphysical residues and headed for a new orientation of culture in a productive concordat with intellect and reason. There were also dangers of alienation due to rationality petrifying life, a one-sidedly repressively controlled progress of civilization. According to Nietzsche, the Apollonian hegemony can only become fully effective if it has wholly “counter-balanced” the Dionysian forces (in Friedlaender's sense). In other words they were not driven out but the balance's emptiness was active, its calm vital, its precision excited, its coolness passionate, its indifference creative, its silence audible.

The meta-mechanics of Dada therefore presupposed a clear investigation of reason by itself. The strength and austerity of the intellect empowered the “desire for insight” and an “inventive, happy ego.”³² Dada thus worked deconstructively on the preconditions for a “great architecture of culture.”³³ The attempt was made to reconcile conflicting factors—the coldness and skepticism of science and the Dionysian forces of poetry and art. This was how it was possible for the Dada engineer artist to think up grotesque machines, to speed up the downfall of culture—for example a “huge mousetrap” into which he would steer the West “quietly and imperceptibly” and then wait for the door to spring shut.³⁴

THE FIRST INTERNATIONAL DADA FAIR IN 1920 AS BOTH “BUFFOONERY AND REQUIEM”

The endeavors of the Total Destructive Work of the First International Dada Fair in 1920 (fig. 10) were thus to throw Christian heritage into the abyss, pursue the proletariat revolution in a suitably Dada fashion, trigger an explosive socio-erotic revolt, destroy the cultural superstructure of metaphysics, idealism, and ethics and ridicule the militarist, royalty-minded subservient spirit of the nation. Among the objects on view were Otto Dix's parade of cripples in *45% Fit for Work!*, Grosz's *Germany, A Winter's Tale*, Rudolf Schlichter and John Heartfield's *Prussian*



Fig. 10 *Erste Internationale Dada Messe* (First International Dada Fair), 1920, l. to r.: Raoul Hausmann, Hannah Höch, Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland Herzfelde, Margarete Herzfelde, Otto Schmalhausen, George Grosz, John Heartfield. Hanging from the ceiling is the *Prussian Archangel*, by Rudolf Schlichter and John Heartfield, on the left is Otto Dix's *45 % Erwerbsfähig!*, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin

Archangel, and Johannes Baader's *Plasto-Dio-Dada-Drama*. In them, as Hugo Ball put it, the grotesque, eschatological effect of Dadaism took on an appearance of "buffoonery and requiem."

With the *Prussian Archangel*, the Dada Fair turned the Christian, moral function of the archangel—as a symbolic cleansing of heaven from evil (St. Michael's fight with the dragon) and visual representation of Christ's armored standard-bearer and patron saint of Christian armies and peoples—into its opposite. The sadly knocked-about Dada angel dangling from the ceiling mocked both the war-theological presumption of the German role of world judge and Christian moralizing on good and evil. Satirical features such as the pig mask were intended to reveal the barbaric nature of humanity in graphic fashion, and mingled with grotesque visions of a messenger of death by whom no message of salvation has been proclaimed.

Titling this unusual dangling soldier montage *Prussian Archangel* shows how seriously the Dadaists took the political dangers of the entrenched national belief in militarism as reinforced by Christianity, an ideology that threatened the young democracy of the Weimar Republic. The sculpture also looks like a grotesque version of the archangel in *Germany, a Winter's Tale*—almost a subordinate attachment to the general leaning on his sword at the edge of the picture.³⁵ The *Heilsgeschichte* heaven was shattered, even though the sash of the archangel evoked the Protestant chorale *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (I come from Heaven, from Heav'n on high) twice, as visitors arrived and as they left. In contrast to the Christian values, Dionysus was



Fig. 11 *Erste Internationale Dada Messe* (First International Dada Fair), 1920, George Grosz and John Heartfield in front of the “electromechanical” Tatlin sculpture *Der wild gewordene Spießher Heartfield* (The Philistine Heartfield Run Wild), taken from the *Dada Almanach*, 1920, (see note 13)

“electro-mechanical” Tatlin sculpture *The Philistine Heartfield Run Wild* (fig. 11). The parody and travesty of the theological images and renderings in Baader’s assemblage are here transformed into an acoustic and visual spectacle for the senses: a bulb that can be turned on and off (the head), the bell system on the left shoulder, the revolver on the right shoulder, then the knife, the fork on the lapel, a letter C, a number 27 made of cardboard, the Black Eagle (the highest Prussian order), and finally a gas lamp as a prosthetic leg, an iron cross on the rump, and dentures in place of genitals.

The numerical, sublime, trivial, prosthetic, and mechanical collided, relativizing and reinforcing the effects of the symbols into the grotesque. The visitor recognized the allegorical mirror image of the time in the mechanical cripple. He remembered once again Dada’s primal catastrophe—World War I—and brought Dada’s ironic, grotesque, cynical, satirical, and theatrical slapstick back to the level of a cultural Passion. The cripples were the losers in the story. The Dadaists were their “vanquishers,” not in a moral sense but in their grotesque creation—from contrariness. The exhibition shook all established genres of art, to reveal life in its tragic-Dionysiac reality, cruel, brutal, deforming, revolutionary, dance-like, moving in contrary motion. Visitors to the exhibition were constantly made alert of a further range of associations through the means of iconoclasm and pictorial invention, but especially by the equivalence of the materials used—from the finished and unfinished, original and reproduction, kitsch and high art.

Dada’s unmoral “judge” who took life in his right hand, mobilizing both rebellious and revolutionary forces.

Johannes Baader depicted the Dionysian “last judgment” in his large *Plasto-Dio-Dada-Drama*, exhibited in the second room of the Dada Fair.³⁶ In this assemblage, contemporary events were transformed into an *Oberdadaist* play of media, materials, and sound poems, forming a hermetic combination with grotesque end-of-the-world montages. In sum, this assemblage was a subjective deconstruction as an *Oberdadaist* Dada scaffold. In this context the large portrait photos of the three organizers at the entrance to the Dada Fair—Hausmann, Grosz, and Heartfield—seemed to be shouting into a historical wilderness, in a *tabula rasa* in which *Oberdada* Baader set up an anti-monument as “president of the earthly and worldly globe” and “fool in Christ.” His maniacal laugh rang out not from below, but from a megalomaniacally anti-authoritarian place—standing higher than any worldly authority.

On his way out, the visitor was bid farewell by the



Fig.12 John Heartfield, screaming. Photograph for "Dadaco", ca. 1920, lost

In this way, the Dadaists sought to break through to the consciousness of the bourgeois classes that visited the Fair and thereby win over a new public. They hoped that their open-ended approach would encourage self-criticism in the young democracy. It was their conviction that individuals should not have their responsibility, curiosity, commitment, pain and feelings taken from them by an art that acted imperatively and encouraged excess.

UP TO THE DEMANDS OF THE AGE

For the first time in the century, as Hausmann put it, the Dadaists had made art "up to the demands of the age." The concept of grotesque infiltrated the realm of high art with a provocative power and force, a degree of skepticism, that became a model for anti-cultural movements. It had uprated the status of production and materials, launched the principles of montage and actions, introduced the person of the artist into art, and created a concept out of the genesis of works of art. Fluxus, Neo-Dada, Nouveau Réalisme, and Pop Art were inspired by Dada. The work of art as a "product"—the result of a production process, a socio-political entity, a field of effects, resonances, and virtualities—opened up the concepts of montage to intermediary projects of music, theater, performance, poetry, art, video, and film.

The courage for visible discontinuity, the unfinished, collisions, and polarities links Dada with the experimental skepticism of post-modernist deconstructivist tendencies. Irony held burgeoning conflicts of ambivalence in balance in various ways, empowering new grotesque hybrid forms and procedures in the arts. An awareness of conflict, change, and diversity, and a rejection of the ideas of a uniform, stable architectonic of knowledge and "grand narratives" likewise characterized these movements.

In expanding the Dada concept of the grotesque into an attitude that countered one-dimensional ideas of progress with skepticism and rolled back media constructs of reality—developing new opportunities for irony, contingency, intuition, memory, and play, accepting errors as a challenge, demanding mobility and levity in gravity, and drawing constant attention to the impossibility of resolving processual contradictions—Dada produced a creative idiom that was capable of remaining upright on a tight rope and even dancing over the abyss.

A sticker given out in Berlin—"Dada Siegt!" (Dada triumphs!)—everywhere proclaimed the triumph of the Dionysian as an insatiable revolt (fig. 12). But the Dadaists were not just a "wild band," but also dandies imbued with the Apollonian, modern fools who knew about the great importance of methods and strategies. To be able to also enforce this triumph against the enemy, it must not be allowed to fall flat. A subtle taming of the Dionysian by the moderating counterforce of the Apollonian was necessary. This entailed the invention of subversive and calculated forms of irony, the use of sarcasm, satire, and the grotesque, well-aimed tactics of contradiction that hit the enemy, games of deception and disillusionment, provocation and revolt,



Fig. 13 Raoul Hausmann, "Dada personnage," ca. 1920, private collection

ways of self-assertion, emotional control, and immunization against every action by those in power including those which extended into ordinary life. The Dadaist watchword—"Dada siegt!"—was also a parodying allusion to Ernst Lissauer's (1882–1937) patriotic war song *Wir wollen siegen* (We Must Triumph).

Dada Berlin was a movement of crisis and transition. About the phenomenon of Dadaism Raoul Hausmann wrote: "If we have broken with the old world and have not yet been able to shape the new one, satire, grotesque, caricature, clowns, and puppets appear; and it is the deep meaning of these forms of expression to reveal and help us feel another life by manifesting the marionette character and mechanization of life, above and beyond the apparent and real petrification."³⁷ From the outset, by simultaneously creating an "anti-Dada" for the arena of its own counter-revolution, Dada wrote into its revolt a self-doubt, which was just as much a paradoxical self-neutralization as well as a strategy of self-advertisement. In so doing it came to an ironic balance in the identity of non-identity: "Vive Dada! It is the only philosophy that suits western Europeans because it established the identity of all existence with all its contradictions while intimating a presence behind a veil of laughter and irony, of the inexplicable, which cannot be subjugated"³⁸ (Hausmann).

- 1 See Friedrich Piel, *Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance* (Berlin 1962).
- 2 Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung* (Reinbek near Hamburg: Rowohlt, 1961).—Otto Best (Ed.), *Das Groteske in der Dichtung* (Darmstadt 1980).—Christian W. Thomsen, *Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts: Erscheinungsformen und Funktionen* (Darmstadt 1974).
- 3 See Friedrich Nietzsche: "But only so much of the Dionysian substratum of the universe may enter an individual consciousness as can be dealt with by that Apollonian transfiguration; so that these two prime agencies must develop in strict proportion, conformable to the laws of eternal justice." In idem, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, KSA vol. 1, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari (Berlin and New York 1967), p. 155, *The Birth of tragedy from the Spirit of Music*, trans. Francis Golring, (New York, 1956) p. 145.
- 4 Ibid., pp. 14–15.
- 5 See Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst: Zur Ästhetischen Mentalität der Moderne* (Cologne 1996), p. 27.
- 6 See Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (see note 3), 3. *The Birth of Tragedy*, p. 19.
- 7 "Die Fröhliche Wissenschaft," KSA, vol. 3, p. 481, *The Joyful Wisdom*, trans. Thomas Common (New York, 1960), p. 168.
- 8 Hugo Ball, "Kandinsky," in idem, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, ed. Burkhard Schlichting (Frankfurt 1984), p. 41.
- 9 Wieland Herzfelde, "Einleitung," in *Erste Internationale Dada Messe*, Exh. Cat. (Berlin: Malik Verlag, 1920), p. 2.
- 10 Wilhelm Michel, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst* (Munich 1911).
- 11 Nietzsche, "Die Fröhliche Wissenschaft," in KSA, vol. 3, p. 481, *The Joyful Wisdom*.
- 12 Raoul Hausmann, "Adolf Kutschenbauch," in *Raoul Hausmann: Bilanz der Feierlichkeit: Texte bis 1933*, vol. 1, ed. Michael Erlhoff (Munich 1982), p. 157.
- 13 Richard Huelsenbeck (Ed.), *Dada Almanach: Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung* (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920), 40.—Raoul Hausmann, "Dada ist mehr als Dada," *De Stijl* 4, No. 3 (March 1921), p. 45.
- 14 Salomo Friedlaender, *Schöpferische Indifferenz* (Munich: Ernst Reinhardt Verlag, 1918). For Friedlaender/Mynona, see p. 128ff. in this book.
- 15 Salomo Friedlaender, *Friedrich Nietzsche: Eine intellektuale Biographie* (Leipzig: G.I. Göschen'sche Verlagshandlung, 1911), p. 27.
- 16 Ibid., p. 13.
- 17 Walter Mehring "Dada Prolog," in idem, *Das Politische Cabaret: Chansons, Songs, Couplets: Zeichnungen vom Autor* (Dresden: Kaemmerer Verlag, 1920), p. 11.
- 18 See Oskar Panizza, "Der Klassizismus und das Eindringen in das Varieté," *Die Gesellschaft: Muenchner Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur* (December 1896): pp. 1252–74.
- 19 Oskar Panizza, "Das rothe Haus," idem, *Düstere Lieder* (Leipzig: Unflad, 1886).
- 20 Oskar Panizza, *Das Liebeskonzil: Eine Himmels-Tragödie in fünf Auszügen* (Zurich: Schabelitz, 1895).
- 21 George Grosz, letter to Otto Schmalhausen, dated January 18, 1917, in idem, *Briefe 1913–1959*, ed. Herbert Knust (Reinbek near Hamburg: Rowohlt, 1979), p. 46.
- 22 George Grosz, letter to Otto Schmalhausen, dated December 15, 1917, in *ibid.*, p. 56.
- 23 George Grosz, "Gesang an die Welt," in idem, *Pass auf! Hier kommt Grosz: Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918*, ed. Wieland Herzfelde and Hans Marquardt (Leipzig: Verlag Philipp Reclam Jun., 1981), p. 16.
- 24 Richard Huelsenbeck, "Hymne," in idem, *Phantastische Gebete* (Zurich: Arche, 1960), p. 41.
- 25 Hugo Ball, "Grand Hotel Metaphysik," in idem, *Tenderenda der Phantast* (Zurich: Arche, 1967).—See also Karin Füllner, *Richard Huelsenbeck: Texte und Aktionen eines Dadaisten* (Heidelberg: Carl Winter, 1983), p. 125.
- 26 Richard Huelsenbeck, "Ende der Welt," in *Phantastische Gebete* (see note 24), p. 46.
- 27 Walter Mehring, "Graduale: Dies irae," in idem, *Das Ketzerbrevier (1921), Chronik der Lustbarkeiten: Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933* (Frankfurt, Berlin and Vienna 1983), p. 174.
- 28 Frank Hellberg, *Walter Mehring: Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde* (Bonn: Bouvier, 1983), p. 76f.
- 29 See Mehring (see note 27).
- 30 See Hanne Bergius, "Dada Triumphs! Dada Berlin, 1917–1923. Artistry of Polarities," ed. Stephen C. Foster, vol. V, *Crisis and the Arts: The History of Dada* (New Haven, Conn.: Thomson/Gale 2003), p. 231ff.
- 31 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* (Munich: C.H. Beck, 1922).
- 32 Friedrich Nietzsche, "Menschliches Allzumenschliches," in KSA, vol. 2, 417, 418. *Human all too Human*, trans. R.J. Hollingdale (Cambridge, 1986)
- 33 Ibid., 228f.
- 34 Raoul Hausmann, "Immer an der Wand lang, immer an der Wand lang. Manifest von Dadas Tod in Berlin" (presumably Berlin 1921), in idem, *Scharfrichter der bürgerlichen Seele: Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933: Unveröffentlichte Briefe, Texte und Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*, ed. Eva Züchner (Ostfildern: Hatje Cantz, 1998), p. 117.
- 35 Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas: Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen* (Giessen: 1989).—"Das Groteske als Realitätskritik: Dix. Grosz. Höch. Heartfield," in *Funkkolleg Moderne Kunst*, 18th lecture, accompanying students' note 8 (Weinheim and Basel: Beltz Verlag, 1990).—Bergius, "Analyse von 'Deutschland: Ein Wintermärchen,'" in Monika Wagner (Ed.), *Moderne Kunst 2: Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst* (Reinbek near Hamburg: Rowohlt Enzyklopädie, 1991), 401ff.—Hanne Bergius, "Dada Berlin vs. Dada Hannover vs. Dada Köln: Grotesk-Collage bei Höch, Heartfield, Schwitters, Ernst," in *Fatagaga-Dada: Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus*, ed. Karl Riha and Jürgen Schäfer (Giessen: Anabas, 1995), 69ff.—Heinrich Theissing, "Georg Grosz, die Morde und das Groteske," in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, ed. J. Müller Hofstede and Werner Spies (Berlin 1981), 269ff.—For a distinction between grotesque and satire, see Rosamunde Neugebauer, *George Grosz: Macht und Ohnmacht satirischer Kunst, "Gott mit uns", "Ecce homo" und Hintergrund* (Berlin: Gebr. Mann, 1990), p. 96ff.
- 36 Bergius (see note 30), p. 260ff.
- 37 Raoul Hausmann, "Objektive Betrachtung der Rolle des Dadaismus," in idem (see note 12), p. 110.
- 38 Hausmann (see note 13), p. 17.