

100 JAHRE DADA

Gespräch von Ralf Schlüter mit Hanne Bergius über die internationale Dada-Bewegung

in: art - Das Kunstmagazin, Hamburg: Gruner + Jahr, Januar 2016, S. 32–43.

Die Berliner Kunsthistorikerin Hanne Bergius war bis zur Emeritierung vor wenigen Jahren Professorin für Kunst-, Design- und Architekturgeschichte an der BURG GIEBICHENSTEIN in Halle. Sie hat zahlreiche Bücher zu Dada geschrieben, darunter »Das Lachen Dadas« (1989); »Montage und Metamechanik« (2000) und »Dada Triumphs! Dada Berlin 1917– 1923« (2003). Wir trafen sie in ihrer Berliner Wohnung. Ihr Arbeitszimmer quillt über vor Literatur über die Kunst der Moderne, speziell Dada. Am Ende des Gesprächs stöbern wir auch in den Briefwechseln, die sie mit den Dadaisten geführt hat; vor allem mit Hannah Höch war Bergius persönlich vertraut, in Bezug auf Dada ist sie also auch eine Zeitzeugin.

Frau Bergius, wir ahnen: Dada war nicht, wie in »Der Dada« rhetorisch gefragt, »eine Feuerversicherung«. Was dann?

Vielleicht war es doch eine Feuerversicherung? (Lacht.) Aber nein: Dada war eine Geisteshaltung. Die Künstler und Schriftsteller, die sich zu Dada bekannten, wollten sich nicht festlegen auf das, was Kunst und Literatur sein sollten. Sondern sich durch totale Negation erst mal frei machen von und zu allem. Sie haben durchweg – von den Anfängen in Zürich 1916 bis zum Ende in Paris 1921 – Dada programmatisch mit »Nichts« verbunden.

Was heißt das: »Nichts«?

Durch den Krieg hatten die bis dahin gültigen Werte der europäischen Kultur ihre Überzeugungskraft verloren. Sie wurden von Dada in einer Art Tabula rasa infrage gestellt. Man hat die Kathedrale einer in sich geschlossenen Kunst zusammenfallen sehen – und sich geöffnet für den Schutthaufen der Kriegs- und Nachkriegskultur. Die Dadaisten versuchten, offensiv mit dem Kulturschock umzugehen. Ihrem Nihilismus lag zugleich ein heroisches »Ja zum gigantischen Weltenunsinn« zugrunde: Sie wollten sich der Situation stellen.

» Dada war eine Geisteshaltung. Es ging um totale Negation«

Neben der Negation schien den Dadaisten aber auch der Größenwahn nicht fremd zu sein: Der »Oberdada« Johannes Baader ließ sich zum »Präsident des Weltalls« ausrufen.

Das war subversiv gemeint – gegen die damals akuten nationalistischen Weltherrschaftsansprüche. Hugo Ball erklärte Dada zum Inbegriff einer grotesken »Weltseele«, die zugleich die Gestalt der »Lilienmilchseife Dada« annehmen konnte – ein damals in der Schweiz beliebtes Produkt mit diesem Namen. Er negierte mit dieser Gleichsetzung vor allem die zielgerichtete Idee eines Weltgeistes, der alles umfasst. Der Berliner Dadaist Raoul Hausmann wollte in seinem »Kabarett zum Menschen« Tausende Zettel mit der Aufschrift »Seele« wie Konfetti ins Publikum werfen, die Aussage war: Seele, das ist der größte Unsinn überhaupt.

Ist das der Grund, warum die Gruppe sich den Nonsensnamen »Dada« gegeben hat?

Bei der Namensfindung spielten viele Dinge eine Rolle. Die besagte Seife könnte Hugo Ball ebenso inspiriert haben wie die dement gewordene Weltseele »Oaha« aus der gleichnamigen Satire des Dramatikers Frank Wedekind. Und sicher auch die Tatsache, dass für die Mitglieder des »Cabaret Voltaire« Dada ein international verständliches Wort war – das hängt mit dem Entstehungsort Schweiz zusammen, wo sich die Dadaisten 1916 als Emigranten zusammentaten. Dada war das, was man heute »eine Marke« nennt.

Aber Namen für Künstlergruppen hatte es ja vorher schon gegeben, »Die Brücke«, »Der Blaue Reiter« ...

Richtig, aber der Name »Dada« war unversöhnlicher, provokativer. Mit Dada verband sich ja »Nichts« – im Unterschied zu den expressionistischen Sprachbildern. Indem sie den Namen auf Handzetteln, Flugblättern, Zeitschriften, Ausstellungen, selbst durch sogenannte »Werbezentralen« verbreiteten, spielten die Dadaisten auch mit der Sensationslüsternheit der Öffentlichkeit. Wo es zuvor feste Instanzen und eine soziale Einbindung des Einzelnen in Schichten und Gruppen gab, entstand nun eine dynamische Mediengesellschaft. Dada hat das nicht nur früh erkannt, sondern auch strategisch für sich genutzt: »Der Erste Weltkrieg war ein Krieg der Zeitungen. In Wahrheit hat er niemals existiert« – so das ironische Statement von Johannes Baader.

Der Expressionismus wirkte dagegen auf einmal altmodisch.

Er war das Feindbild von Dada. Weil die Expressionisten die Kunst als Religionsersatz überhöhten und, wie Walter Serner sagte, über »dieses Chaos von Dreck und Rätsel einen erlösenden Himmel stülpen« wollten.

»Der Expressionismus war das Feindbild von Dada«

Hätte es die Dada-Bewegung ohne den Krieg überhaupt gegeben?

In dieser Radikalität sicherlich nicht. Durch den Krieg wurde das Gefühl verstärkt, dass es in der Kultur – wie Hugo Ball sagte – keine Fundamente mehr gab, keine Pfeiler und Stützen. Einige Dadaisten haben diese Erschütterungen durch ihre Teilnahme an den Schlachten ja hautnah erfahren, André Breton, Max Ernst, George Grosz, Carl Einstein oder auch Otto Dix. Andere haben die katastrophalen Materialschlachten aus der Ferne in großer Beunruhigung erlebt. Dada war aber nicht nur eine Reaktion auf die Kriegs-, sondern auch auf die Nachkriegszeit und ihre unverarbeiteten Probleme. Die Dadaisten erhielten sich durch ihre Ironie einen Pessimismus der Stärke: erschüttert zu sein, doch zugleich unberührt zu bleiben, das heißt auch: Leichtigkeit im Schweren zu gewinnen. Dies setzte kreative Möglichkeiten frei – von der satirischen Zeitschrift »Der blutige Ernst« des Dada Berlins bis zu den grotesk-fantastischen Montagen Max Ernsts oder dem Spiel mit dem Zufall im Werk von Hans Arp.

In den Manifestationen der Gruppe spürt man sowohl Bitterkeit als auch Euphorie.

Wenn alles verloren geht, bleibt ein unendlicher Freiraum. Die Dadaisten wollten »das Leben« selbst zur Sprache bringen, in seiner Widersprüchlichkeit und Unmoralität. Die Manifestationen sollten Chaos zulassen und dies bis ins Letzte ausreizen. Skandal wurde zum Zeichen des Erfolgs. Dabei entstanden ganz neue Inszenierungsideen, die beispielsweise elementar die Sprache neu erschufen, und zwar im unmittelbaren Erleben des Vortragens beim Lautgedicht oder Simultangedicht (gesprochen von mehreren Dadaisten), teilweise begleitet von grotesken Tanzvorführungen mit Masken, untermalt mit Trommeln und viel disharmonischem Musikspektakel. Kurze absurde

Theaterstücke wechselten mit Sketchen, »Dschungelsongs«, Manifesten und Publikumsbeschimpfungen.

Durch diese Bezogenheit auf den Moment hat sich auch der Kunstbegriff verändert. Kam es den Dadaisten überhaupt auf das Resultat an?

Ausschließlich auf Resultate, die vom dadaistischen Bruch mit der Kunst geprägt waren. Man sprach programmatisch von »Erzeugnissen« statt von Werken. »Dilettanten erhebt euch«, hieß es ironisch auf der Dada-Ausstellung von Max Ernst in Köln 1920. Es ging um das Prinzip »Work in Progress«. Etwas, das sich aus dem Augenblick entwickelte und das selbst in einer unvollendeten Phase ausstellungswürdig werden konnte. Die »Erzeugnisse« waren ja offensichtlich von einer experimentellen Lust am Machen inspiriert, und zwar mit bisher kunstfremden Materialien aus dem alltäglichen Leben – und mit einer kalkuliert überraschenden Mischung von Schrift und Bild in all ihren Medien. Dazu gehörte auch ein experimenteller Umgang mit dem relativ neuen Medium der Fotografie.

Dada trat immer als Künstlergruppe oder Netzwerk auf. Kann man trotzdem sagen, dass Hugo Ball der Gründervater ist?

Definitiv! Er hat mit dem »Cabaret Voltaire« 1916 das Forum geschaffen, und er hat das geistige Gepäck mitgebracht, zum Beispiel hatte er sich mit Nietzsche auseinandergesetzt, der für Dadas Nihilismus so bedeutend war. Aber es war eben eine Gruppe, ein internationales Beziehungsgeflecht, das sich nach dem Start weiterentwickelte. Als Hugo Ball schon nach fünf Monaten das Cabaret wieder aufgab, weil es ihm zu bourgeois erschien, übernahm Tristan Tzara die Sache, und er wurde zum großen Strategen von Dada. Er korrespondierte über die Schweiz hinaus mit vielen Künstlern und Literaten, und er kontrollierte auch die Dada-Rezeption: In seinem Nachlass habe ich gesehen, dass er einen Ausschnittdienst beauftragt hatte, ihm sämtliches Presse-Echo zuzuschicken. Er war, wenn man so will, der PR-Mann von Dada.

Wie genau ist denn der Funke von Zürich nach Berlin überggesprungen?

Personell durch Richard Huelsenbeck, der 1917 von Zürich nach Berlin kam und der schon während der Zeit in Zürich den Entschluss gefasst hatte, Dada in Berlin fortzusetzen. Die Dadaisten in Berlin – darunter George Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde, Raoul Hausmann, Johannes Baader, Hannah Höch – waren offener politisch. Zwischen Individualanarchismus und Kommunismus orientiert, wollten sie dem Feind im eigenen Land direkt ins Gesicht sehen. Deswegen spielte das satirische Moment bei ihnen eine so große Rolle. Man wollte die herrschenden Mächte – das war in Berlin der monarchietreue Militarismus – sowie den autoritätshörigen Untertanen attackieren und entlarven. Die Berliner Dadaisten sahen die Gründung der neuen Weimarer Republik mit Skepsis: Sie sei zu schwach, um die nationalistischen alten Kräfte besiegen zu können.

»In Berlin war Dada offen politisch. Man wollte dem Feind ins Gesicht sehen«

Für den Berliner Dadaismus spielt die Fotomontage als künstlerische Neuerfindung eine große Rolle. Was war das Besondere?

Eines der komplexesten Werke von Dada ist aus meiner Sicht Hannah Höchs Fotomontage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands von 1919/20*. Sie schnitt Fotos aus der damals sehr populären »Berliner Illustrierten Zeitung« aus und montierte sie zu einer grotesk gewordenen »Welt Dada«. Darin tauchen Berühmtheiten wie Friedrich Ebert, Albert Einstein und Kaiser Wilhelm II. auf – es war wichtig, dass man sie erkannte, um den Schnitt- und Montageprozess deutlich zu machen. Der Schnitt zwischen Kopf und Körper spielte eine große Rolle. Darin war Dada noch ganz nahe an der

Karikaturesprache. Aber es tauchen auch Symbole der Moderne auf, etwa das Rad in Form des Vollgummireifens oder des Kugellagers, die das Tempo der Zeit als elementare Kraft der Dada-Ästhetik verkörperten. Sie symbolisierten eine Moderne, die die Dadaisten faszinierte und die sie zugleich kritisch widerlegen wollten. Mit ihrer Arbeit reagiert Höch auf die Halt- und Bodenlosigkeit in einer neuen Mediengesellschaft, in der es nur noch wenig soziale Bindungen gab.

Aber war das noch Antikunst? Man kann das Bild dechiffrieren wie eine Allegorie.

Eine Allegorie, in der die Elemente aus ihrem Zusammenhang genommen wurden und als Fragmente einen neuen Sinn erhielten. Aus heutiger Sicht führte der Widerspruch, den die Dadaisten gegen die Kunst schürten und der sie zu ihrer sogenannten »Anti-Kunst« motivierte, nicht zu deren Abschaffung. Stattdessen kam es zu einer Erweiterung und Entgrenzung des Kunstbegriffs – vom Werk, das einen offenen Montageprozess auslöste, über die Installation bis zur Performance.

Das spektakulärste Ereignis von Dada Berlin war die »Erste Internationale Dada-Messe« 1920. Es kamen zwar nur etwa 500 Besucher, aber das Presseecho war groß. Kurt Tucholsky warf den Dadaisten »Bluff« vor.

Die Messe war der Höhepunkt von Dada Berlin, danach kam bald das Ende. Sie war der Versuch, aus den vielen Splintern von Dada eine »entschiedene Mischung« (Hausmann) zu installieren, auch im Sinne eines grotesken Gesamtkunstwerks. Es gab in den Räumen durchaus erhellende Blickachsen, die vor allem auch durch hybride Puppenmontagen geschaffen wurden. Die anmaßende Kriegstheologie, die das deutsche Militär zum Weltenrichter überhöhte, wurde konfrontiert mit dem demontierten Menschenbild der Zeit – den Krüppeln. An der Decke der Ausstellung hing eine groteske erzengelgleiche Gestalt in Soldatenuniform mit Schweinsmaske, sie trug eine Bauchbinde mit dem Satz »Vom Himmel hoch«. Diese Gestalt sah man in verfremdeten Variationen immer wieder in der Ausstellung – in der Position des Weltenrichters, als kleinbürgerlicher Spießersoldat in *Deutschland ein Wintermärchen* von Grosz oder in dem kriegstreuen Krüppelaufmarsch in *45% Erwerbsfähig!*, einem Gemälde von Otto Dix. Tucholsky konnte den Berliner Dadaisten nicht verzeihen, dass sie sich beim 1921 stattfindenden Prozess wegen Verunglimpfung der Reichswehr nicht zu ihren Attacken bekannten, sondern Dada eher als Bluff ironisch verharmlosten. Tucholsky verkannte die ironische Taktik der Dadaisten: Das Gericht war nicht der Ort für Bekenntnisse, sondern allein dazu da, dessen Funktion der engstirnigen Rechtsprechung nicht ernst zu nehmen.

Hatten die Dadaisten eigentlich so etwas wie Erkennungszeichen, etwa eine gemeinsame Kleidung?

Nicht eine gemeinsame Kleidung, aber es gab einen Hang zur amerikanischen Mode. Sie bestätigte nur noch mehr die kosmopolitische Haltung des »Da-Dandys« (Höch).

Es gab dann auch Filialen. Kurt Schwitters in Hannover wurde zum bekanntesten Satelliten von Dada.

Ja, die Ein-Mann-Zentrale in Hannover. Schwitters war ein von Dada inspirierter Künstler und Schriftsteller, Performer und Poet. Obwohl er im Gegensatz zu Dadas skeptischem Antigeist seine »Merz«-Kunst immer schon ernst nahm. Mit dem Konzept des Merzbau wollte er aus den »Scherben Neues bauen« und schuf im Prinzip der Collage und Assemblage eine komplexe gesamtkünstlerische, durch sein Haus wachsende Architektur – eine »Kathedrale des erotischen Elends«, in der die Fundstücke seines »Lebens« zum Gold der Kunst geschmolzen wurden.

»Mit Merz wollte Kurt Schwitters aus den Scherben Neues bauen«

Nach dem Ende von Dada Berlin mündet die Bewegung in Paris. Daraus entstand später der Surrealismus.

1920/21 waren die wichtigsten Jahre für Dada Paris. Es gab zunächst experimentelle schriftstellerische Aktivitäten und paradoxe Bühnenauftritte. Federführend waren Tristan Tzara und André Breton. Erst 1921 konnten Künstler-Dadaisten im »Salon Dada«, einer der Dada-Messe entsprechenden Ausstellung, eigene Arbeiten zeigen – darunter Max Ernst, Hans Arp, Ribemont-Dessaignes. Zu diesem Zeitpunkt waren aber schon Risse erkennbar, Francis Picabia verweigerte sich bereits, und Marcel Duchamp, obwohl eingeladen, hatte Paris Richtung New York verlassen. Wie überall in den Dada-Zentren gab es heftige Spannungen, die schließlich zum Ende von Dada führten und die mit einem enormen Ironieverlust einhergingen. Das Prinzip der Negation, auch des Skandals, ließ sich nicht ewig fortführen. Die Strategien für die Zeit danach waren sehr unterschiedlich. Francis Picabia erkannte das Ende der Ironie früh und wollte seine Freiheit haben – nach seinem berühmten Satz »Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann«. Tristan Tzara blieb bei seiner nihilistischen Protesthaltung, geriet darüber aber zunehmend in Konflikt mit André Bretons Bedürfnis, neue »Richtlinien« zu finden, die den Nihilismus Dadas überwandern und vielmehr die dadaistischen Grenzüberschreitungen produktiv weiterentwickelten.

»Am Ende von Dada war der Ironieverlust deutlich spürbar«

Wurde Dada jemals offiziell aufgelöst?

Es gibt zwei Ereignisse, die den Schlusspunkt Dadas in Paris markieren – einmal 1921 der fiktive Schauprozess um den chauvinistisch gewordenen Schriftsteller Maurice Barrès und schließlich der 1922 von Breton veranlasste »Kongress« zur inhaltlich neuen Positionierung der Künstler und Schriftsteller. Danach war die Gruppe zerstritten. Ein richtig offizielles Ende gab es nie. Dafür war die Bewegung zu bewegt! (Lacht.)

Sie kannten Hannah Höch sehr gut. Wusste sie, wie wichtig Dada für die Kunst des 20. Jahrhunderts war?

Ich denke schon. Das war der Grund, warum sie selbst das Prinzip der Fotomontage bis zu ihrem Lebensende weiterentwickelte und schon unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg für erste Ausstellungen zu diesem Dada-Verfahren sorgte. Die Wirkung, die Dada dann in der Fluxus-Bewegung und in der Pop Art auslöste, erstaunte sie. Die 68er stimmten sie allerdings wegen ihrer zunehmenden Aggressivität sehr nachdenklich.

Mit Raoul Hausmann, Höchs ehemaligem Lebensgefährten, hatten Sie Briefkontakt.

Er lebte als Exilant im französischen Städtchen Limoges. 1970 nahm ich Briefkontakt zu ihm auf. Im Unterschied zu Hannah Höch hielt Hausmann als Alt-Dadaist viele Kontakte zu den Bewegungen, die sich seit den fünfziger Jahren auf Dada beriefen. Das waren etwa die Lettristen, die Situationisten, die Fluxus-Künstler, die Wiener Gruppe. Mir schrieb er, er habe »alle paar Tage in Limoges Anarchisten, die auch mehr wissen wollen als nötig«. Hausmann ist aus seinem Exil in Limoges nie mehr nach Deutschland zurückgekehrt, auch nicht anlässlich der Dada-Retrospektive 1958 in Düsseldorf. Trotz seiner avantgardistischen Verdienste erhielt er aus Deutschland keine Künstlerrente. Er lebte verarmt. Das hinderte ihn jedoch nicht daran, seinen Dada-Geist streitlustig wachzuhalten, auch in seiner Empfehlung an mich: »Ich hoffe, Sie lesen Ihrem Mann nicht die Leviten, sondern Sie werden ihm Dada lesen.« //