Hanne Bergius: Berlin Dada. Von der Ästhetik des Häßlichen zur revolutionären Schönheit. In: Kat. Paris, Berlin. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich, Deutschland 1900–1933, München: Prestel 1979, S. 126–141. ISBN 3-7913-0466-6

Berlin Dada
Von der Ästhetik des Häßlichen zur »revolutionären Schönheit«

Das Projekt des Dadaco/Dadaglobe und die deutsch-französischen Dada-Relationen

Durch folgende Botschaft vom 4. Juni 1919 an Tristan Tzara erbat der Berliner **Oberdada** Baader, der sich als »dadaistische Bombe zur Sprengung jeder Nationalität und Herrschaft« verstand, das ›hohe Präsidium des Dada‹, einen seiner Würde gebührenden Geburtstag in Paris zu veranstalten: *»Teure Präsidenten und Präsidentinnen! Ich gebe dem hohen Präsidium des Dada zur Erwägung, eine große Weltkundgebung des Dada in Paris zu veranstalten unter schweigendem Vorsitz des Präsidenten des Erd- und Weltballs, des am höchsten Tag der Sonne, am 21. Juni geborenen Oberdada. Ich verpflichte mich, während des ganzen Festtages, der mit unerhörtem Gepränge am 21. Juni in Paris gefeiert werden muß, kein Wort zu sprechen, verlange dagegen Stellung eines Salonwagens I. Klasse Berlin–Paris und Wohnung im Elysée, anstelle des aus dem Fenster gefallenen Mr. Des... Salonwagen kann auch durch den französischen Geschäftsträger als Postanweisung an mein Bankhaus übersandt werden und statt im Elysée bin ich bereit, auf Sacré Coeur zu wohnen oder sonst an einer vom hohen Rat des DADA standesgemäß vorbereiteten Stelle. Der Vorschlag ist unverbindlich und seine Ablehnung durch den souveränen hohen Rat des DADA hat keine politischen Repressalien zur Folge. Aber der Paris unter Pares verlangt größte politische Mittel, soll der DADA nicht vom Glanz der Ville-Lumière aufgesogen und irrelativisiert werden...«*[1]

(1) Johannes Baader, Brief an Tristan Tzara, Berlin, 4. 6. 1919.

(2) George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, Berlin, 18. 2. 1917.

Diese dadaistische Maßlosigkeit der megalomanischen Selbstinszenierung machte die Maßlosigkeit der hochstapelnden Werte einer bereits »morsch verwesenden Kultur Europas«[2] lächerlich. In diese Hohlform des Protestes rettete sich noch einmal der dadaistische Dandy vor dem Verfall der Persönlichkeit und den Repressalien einer Gesellschaft.

Als »größtes Standardwerk der Welt«, als »dadaistischer Handatlas« sollte daher der **Dadaco/Dadaglobe** *(Abb. S. 140, S. 168)* die internationale Größe aller Dadaisten in Szene setzen. Von dem Berliner Dadaisten Huelsenbeck im Sommer 1919 geplant, sollte er unter der typographischen Gestaltung von John Heartfield und der Mitarbeit und Organisation von Tzara (Zürich/Paris) im Januar 1920 im Kurt Wolff Verlag (München) erscheinen. Durch dieses Projekt kam es vorwiegend neben den Kontakten zwischen Huelsenbeck/Tzara zu freundschaftlichen Beziehungen zwischen Tzara und den Berliner Dadaisten Hausmann und Baader.

Als Gemeinschaftsprojekt aller internationalen Dadaisten versinnbildlichte der **Dadaco/Dadaglobe** die für Dada konzentrierteste Möglichkeit des Protestes gegen die bürgerliche Gesellschaft. Mit dem Projekt beabsichtigten sie, den immanenten Wirklichkeitszusammenhang ihrer Gruppe in die tradierte Geschlossenheit der europäischen bürgerlichen Kulturgeschichte einzusprengen. Die Konservierung der eigenen Geschichte – so widersprüchlich sie ihrem presentistischen Bewußtsein auch erscheinen mochte – bedeutete die für sie einzige Legitimation, da sie zur Dadazeit dem Ablauf der Geschichte unterschiedlichen Wert beimaßen: Die »Weltrevolution« Dada wurde daher nicht ohne ironische Hochstapelei in die dadaistische »Internationale« verlegt. Dada, das selbst das letzte stofflich-gesellschaftliche Substrat der Kunst, das Kunstwerk, negierte, artikulierte seine Geschlossenheit mit dem letzten gemeinsamen Aufbruch in die ›Dada-Kunst‹ – der hermetischen Poesie ihrer dadaistischen Werke. Als unveröffentlichtes, nie vollendetes Projekt, das Konzeption blieb, wurde der **Dadaco** jedoch ironisch auf den Anspruch seiner ›Globalität‹ bezogen.

(3) Tristan Tzara, Brief an Richard Huelsenbeck, Zürich, 22. 8. 1919.

(4) Tristan Tzara, Brief an Richard Huelsenbeck, Zürich, 23. 9. 1919.

Der **Dada-Almanach** von Huelsenbeck (1920) schien ein Relikt dieses Projektes zu sein. Mythisiert wurde es von Baader sein Leben lang unter der Bezeichnung der »393 Geheimakten des Dadaismus«.

Foto von **John Heartfield** und **Tristan Tzara:** Paris, 1935

Das Entstehen und die Bearbeitung des Projektes gaben einen ausgezeichneten Einblick in das internationale Beziehungsnetz der Dadaisten, das sich vorher nur vereinzelt in ihren Veröffentlichungen niederschlagen konnte. Dennoch blieb das Unternehmen eine spezifische Auseinandersetzung des Berliner Dadaisten Huelsenbeck mit seinem Freund Tzara, der damals noch am ›Cabaret Voltaire‹ in Zürich war. Huelsenbeck mußte die Vorbedingung Tzaras zu seiner Mitarbeit zunächst gewährleisten: Es sollte bestätigt werden, »daß der Dadaismus in Zürich geboren wurde und daß sämtliche Dadaisten sich kriegsfeindlich verhalten haben«.[3]

Tzaras Kontakten und Freundschaften war es zu verdanken, daß schon im September 1919 Huelsenbeck »38 Beiträge auf 100 Schreibmaschinenseiten«[4] geschickt wurden. Unter den französischen Mitarbeitern erwähnte Tzara: Picabia, Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessaignes, Radiguet usw., mit denen Tzara seit der Veröffentlichung seines Manifestes im Dezember 1918 in **Dada 3** in Verbindung stand und die daraufhin im Mai 1919 in der **Anthologie Dada (Dada 4/5)** publizierten. Auch Hugo Ball wie die weiteren Schweizer Dadaisten Janco und Emmy Hennings legten in ihren Dada-Publikationen wert auf den Bezug zur französischen Avantgarde. Apollinaire und Cendrars, Albert-Birot, Reverdy und Huidobro wurden schon vor dem Kontakt zur Gruppe **Littérature** veröffentlicht. Dadurch erhielt die französische Sprache in den Schweizer Dada-Veröffentlichungen einen zentralen Stellenwert. Den engen Kontakt zwischen Picabia und Tzara manifestierte die Herausgabe der Nr. 8 von **391** (Februar 1919) in Zürich. Dieses Beziehungsgeflecht floß produktiv in die Mitarbeit von **Dadaco** ein.

Die Berliner Dadaisten selbst hatten keine engen Beziehungen zu ausländischen Dadaisten. Ihr Bezug zu Tzara war, bis auf vereinzelte italienische Beziehungen zu Evola und d'Annunzio, der nach-

weislich einzige ausländische Kontakt der Berliner Dadaisten im Jahre 1919. Tzara wurde mit seinem Gedicht *Ange* in der ersten Nummer von **Der Dada** (Juni 1919) aufgenommen. In einem Brief an Tzara beklagte sich Hausmann über die isolierte Situation der Berliner Dadaisten und schrieb 1919: »Nous faisons à Berlin le combat contre la blennoragie d'une tristesse prusse –... le frère R. Hausmann, qui est née en 1886 en Bohème/rataplan peng peng phhttt üüüth/et il s'enveloppe dans la tricolore septcolorée arc-en-ciel.«[5] Huelsenbeck war also bei der Realisierung des Projektes auf Tzara angewiesen, und der Verleger Kurt Wolff wußte dies zu schätzen.

(5) Raoul Hausmann, Postkarte an Tristan Tzara, Berlin (o. D.).

Der rege Austausch mit Tzara war der immer wiederkehrende Auslöser für intensive Informationsmöglichkeiten, die den Berliner Dadaisten die Kenntnis der Zeitschriften **391, Proverbe, Dadaphone, Cannibale, Der Zeltweg, Dada** vermittelten. Während die französischen Zeitschriften das **Manifest Cannibale** von Picabia in **Der Dada** Nr. 3 (April 1920) publizierten, Picabia bei der ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹ mit drei Dokumenten aus **391** vorstellten, während die französischen Zeitschriften über den Malik-Verlag vertrieben wurden, fehlte in den französischen Publikationen – bis auf die Aufzählung der »quelques présidents et présidentes«[6] – jeder Bezug oder Hinweis zu den deutschen Dadaisten, zu der ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹ usw. Auf dem ihr entsprechenden **Salon Dada** ein Jahr später in Paris (1921) repräsentierte lediglich der zufällig in Paris weilende Kabarettist Walter Mehring den Berliner Dadaismus. Auch das Projekt des **Dadaco** tauchte nicht ein einziges Mal in den französischen Dada-Zeitschriften auf, während es in den deutschen Dada-Zeitschriften **Der Dada Nr. 2, Der Zeltweg, Bulletin D** für den Januar 1920 verkündet wurde. Unter den Berliner Dadaisten wurde es vornehmlich von Raoul Hausmann kritisiert, der es typographisch für »einen großen Dreck« hielt. Er selbst wollte sich 3000 Mark nehmen und eine große Dada-Nummer herausbringen.[7]

(6) *Dada*, Nr. 6, *Bulletin Dada*, hrsg. v. Tristan Tzara, Paris, Februar 1920, S. 3.

Der Umfang des Projektes, dieses Netz von Beziehungen, von Freundschaften und Feindschaften verhinderten schließlich neben eminenten Finanzierungsschwierigkeiten zwischen Huelsenbeck und Tzara seine Realisierung und veranlaßte den Kurt Wolff Verlag im März 1921, 13 Blatt **Dadaco**-Andrucke an Tristan Tzara zu verkaufen, der das Projekt als **Dadaglobe** allein weiterführte. In **New York Dada** (April 1921) findet sich daraufhin zum erstenmal ein Hinweis auf dieses Projekt, das im Verlag La Sirène herauskommen sollte. Nach Michel Sanouillet wurden jedoch bei seinen Verlegern Cocteau und Cendrars keine dokumentarischen Unterlagen mehr gefunden.[8] Die Vielzahl der eingesandten Beiträge manifestiert, wie fortgeschritten das Projekt war, und aus Korrespondenzen wird deutlich, daß auch noch 1922 ständig Beiträge zum **Dadaco** eingesandt wurden (zum Beispiel von Max Ernst, Hans Richter etc.).

(7) Raoul Hausmann, Brief an Tristan Tzara, Berlin, 14. 2. 1920.

(8) Michel Sanouillet, *Le Dossier du ›Dadaglobe‹*, in: *Cahiers dada surrealisme*, Nr. 1, Paris 1966, S. 111 ff.

Zu einem Treffen zwischen Tzara und den Berliner Dadaisten kam es 1922 zum erstenmal während des Dadaisten-Konstruktivisten-Kongresses in Weimar *(Abb. S. 125)*, bei dem neben van Doesburg und anderen auch Richter zugegen war. Auch der russisch-französische Dadaist Serge Charchoune und der spanisch-französische Dadaist Huidobro waren kurz in der nachdadaistischen Phase, am Anfang der zwanziger Jahre, in Berlin. Serge Charchoune brachte dort seine Zeitschrift **Transbordeur Dada** heraus.

Das Desinteresse der Pariser Dadaisten an dem aktuellen Berliner Dadaismus mag neben der weiten Entfernung auch an der spezifisch-politischen Haltung der Berliner Dadaisten gelegen haben, die ihnen zu moralisch gewirkt haben mußte.

Den Berliner Dadaisten hingegen bedeutete die Abkehr von der französischen kubistischen Avantgarde, vom französischen »Mekka« (Grosz), generell ein positives Indiz für die Sichtbarmachung des »Tatsächlichen« im eigenen Land. Während sie noch vor dem Krieg französische Avantgardeströmungen interessiert verfolgten, die Ausstellungen des ›Sturm‹ von Herwarth Walden besuchten, Huelsenbeck als Korrespondent der Zeitschrift ›*Revolution*‹ in Paris Kontakte mit Cendrars und anderen knüpfte, Grosz in Paris Schnellzeichnen bei Colarossi lernte, wesentlich beeinflußt wurde von Jules Pascin und Barbey d'Aurevilly verehrte,[9] auch Carl Einstein kubistische Einflüsse poetisch in *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (1912) umsetzte, lehnten sie nach dem Krieg die französische Avantgarde ab, verurteilten Kubismus wie auch Futurismus und Expressionismus als »Verleugnungsversuche des Tatsächlichen«. In die Montage *Korrigierter Picasso* von Grosz und Heartfield floß ihre Kritik an dem Künstler ein, den sie als »öden Sentiments- und Flaumaler«[10] empfanden, und verfremdeten unter ungeheurem Spott auf den Maler-Poeten das Henri-Rousseau-Selbstbildnis mit einer Raoul-Hausmann-Montage und verschiedenen Dada-Requisiten *(Abb. S. 141)*.

(9) George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, Reinbek 1974, S. 84.

(10) George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, Berlin, 22. 4. 1918.

Die Kulturrevolte des Berliner Dadaismus

Der Widerstand der Berliner Dadaisten vollzog sich einmal mit größter Ironie und Satire im politisch-gesellschaftlichen, zum anderen im literarisch-künstlerischen Bereich – wobei sich ihre Protestformen wechselseitig bedingten.

Zur frühexpressionistischen Revolte

Der Widerstand der Berliner Dadaisten – hier noch einmal die wichtigsten: Johannes Baader, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Wieland Herzfelde, Richard Huelsenbeck, Franz Jung, Walter Mehring, am Rande Carl Einstein, Erwin Piscator, Hans Richter, Rudolf Schlichter, Georg Scholz und Otto Schmalhausen – äußerte sich schon vor dem Krieg im Frühexpressionismus in vereinzelten Protestformen, die vorwiegend in den 1910 und 1911 gegründeten Zeitschriften **Sturm** und **Aktion** ausgetragen wurden und in kleineren subversiven Zeitschriften wie der 1913 in München gegründeten **Revolution.** In der Nr. 5 dieser Zeitschrift fand die Revolte gegen das Wilhelminische Bürgertum nachhaltig ihren Ausdruck: in der Solidaritätskampagne, die der Schriftsteller Franz Jung für seinen Freund Otto Gross, einen damals bekannten Anti-Freud-Schüler, unternahm. Der Konflikt, der aufbrach, weil der Vater seinen rebellierenden Sohn in eine Heilanstalt transportieren ließ, vergegenwärtigte den Künstlern die Härte und die Zensur, die ihrer antibürgerlichen Radikalität entgegengesetzt wurde.

In dieser Solidaritätskampagne, die auch zu Demonstrationen in Wien geführt haben soll und zu der sich Becher, Guttmann, van Hoddis, Huelsenbeck, Lasker-Schüler, Mühsam, Rubiner, Schickele

und andere bekannten, protestierte auch der französische Schriftsteller Cendrars: »Je me joins de grand coeur à votre protestation pour flétrir les procédés indignes d'un père borné (tous nos pères sont bornés) qui n'hésite pas à briser l'oeuvre d'un des esprit des plus appréciés en France de l'Allemagne contemporaine.«
Die Konflikte und zentralen Auseinandersetzungen mit der ›Fremdautorität‹, einer von außen den Menschen und die Kunst bedrohenden Kontrolle, griff daraufhin während des Krieges die 1915 entstandene, gegen den Krieg eingestellte Zeitschrift **Die Freie Straße** von O. Gross und F. Jung auf. Dadurch flossen psychoanalytische Vorstellungen, mit einer Kulturrevolution verknüpft, in die Vorgeschichte des Berliner Dadaismus ein: »Die Erschließung des Unbewußten auf die Gesamtprobleme der Kultur und den Imperativ der Zukunft.« (Otto Gross) Die Befreiung des Menschen von den gesellschaftlich-patriarchalischen Strukturen und die Erkenntnis des »Eigenen«, des von allen Konventionen und Relationen gelösten Menschen – dieser Entwurf des Psychoanalytikers Otto Gross inspirierte Hausmann und Baader, schon vor dem aktuellen Anfang des Berliner Dadaismus (im Januar 1918) den »Konflikt mit allem« durch eine ständig ritualisierte Revolte wachzuhalten.

Die erste visuelle wie zeitkritische Sprengung eines konventionellen Rahmens vermittelten die beiden von Herzfelde und Heartfield 1917 herausgegebenen Wochenausgaben **Die Neue Jugend.** In dieses Jahr fiel auch die Gründung des Malik-Verlages, des später führenden Verlags kommunistischer Literatur. Die durch den Krieg so »abgebrauchte ausgebeulte Freiheit«[11] galt es neu zu bestimmen: »Rumort! Explodiert! Zerplatzt!« (Grosz)[12] Eine einzige Absage an die kulturellen Interieurs der Bourgeoisie, die Kunstsalons, Ölgemäldegalerien und literarischen Soireen, demonstrierte diese Wochenausgabe und setzte ihnen das Leben der Straße, das Sechstagerennen, den Alltag, die Reklame – »brutal materiell bleichsüchtig verwaschen«[13] –, die »primitive Wirklichkeit«,

(11)
George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, Berlin, 22. 4. 1917.

(12)
George Grosz, *Man muß Kautschukmann sein*, in: *Neue Jugend, Prospekt zur kleinen Grosz-Mappe*, Berlin, Juni 1917, S. 1.

(13)
George Grosz, *Kannst du radfahren*, ebd.

George Grosz:
Ohne Titel,
1920, Düsseldorf,
Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen

entgegen. Die Wochenausgabe arbeitete zum erstenmal mit herkömmlichem Typen-, Akzidenz- und Klischeematerial und griff bereits in ihrer disparaten Setzung die Disparatheit gesellschaftlicher Konflikte auf. Dadurch gab sie dem Berliner Dadaismus eine wesentliche Stoßrichtung hin zum ›Neuen Material‹.

Mit dem **Neuen Material** und seinen Proklamationen auf dem ersten Dada-Abend am 12. April 1918 in Berlin verwies der Dadaist Huelsenbeck auf die tatsächliche Existenz des Menschen, eine »bis zum äußersten getriebene, abgehetzte und ausgesogene Gesellschaft«, und widersetzte sich der expressionistischen Utopie des »Neuen Menschen«, der mit messianischem metaphysischen Pathos beschworen wurde.[14]

(14) Richard Huelsenbeck, *En avant dada*, Hannover/Leipzig 1920, S. 26.

Aus dieser bereits vorgeprägten antimetaphysischen, kultur- und gesellschaftskritischen Einstellung der Vorkriegs- und Kriegsjahre resultierte der Widerstand der Berliner Dadaisten gegen die Politik der sich am Anfang des Jahres 1919 neu konstituierenden Nationalversammlung.

Widerstand gegen die Weimarer Republik

»Weimar ist nichts als Lüge, die Verkleidung der teutonischen Barbarei« – so lautete die Stellung des Berliner Dadaisten Raoul Hausmann zur deutschen Nachkriegssituation. Dem von Ebert verkündeten »Geist von Weimar«, dem »Geist der großen Philosophen und Dichter« galten ihre satirischen und polemischen Attacken: Die Gründung der Weimarer Republik war für die Dadaisten der Verrat an der sozialistischen Revolution und die Rückkehr der alten Mächte mit neuem Etikett – monarchistisches Gedankengut und Untertanengeist waren für sie die Pfeiler der Weimarer Republik, die von Kirche, Lehre und Militär gestützt wurden. Der Berliner Dadaist George Grosz nannte die neue Regierung »Hohenzollernrenaissance« und montierte auf eine populäre Postkarte der Wilhelminischen Ära die Köpfe der Volksbeauftragten *(Abb. S. 167)*.

Macht und Gewaltanwendungen der Weimarer Republik waren auslösend für den Protest und den Widerstand der Dadaisten. Er spannte sich von absoluter Verweigerung zu agitatorischem Impuls, von radikal anarchistischem Denken zu provozierender Aktion, von der Persiflage der verrotteten bürgerlichen Werte zum Eintritt in die Kommunistische Partei. Zur dadaistischen Strategie läßt sich zunächst Franz Jungs Bezugssetzung Dadas zu der nachlassenden motorischen Kraft der »direkten Aktion« zitieren: »Es entstand eine detaillierte Herausforderung vom einzelnen zunächst an die einzelnen.«

Die Gruppe verband Haß und Ironie, die sie der politischen Wirklichkeit der Weimarer Republik entgegenbrachten. Einige von ihnen – so Grosz, Heartfield, Herzfelde, Scholz, Schlichter – glaubten, daß ihr Haß gegen die Weimarer Republik durch die Kommunistische Partei objektiviert und organisiert werden könnte. Schon die **Kunstlump**-Kontroverse verdeutlicht jedoch durch den bilderstürmerisch-anarchistischen Inhalt des Manifestes den Konflikt mit der KPD.

Franz Jung wandte sich 1919 von Dada ab und der KAPD zu. Der andere Teil der Gruppe – Hausmann, Huelsenbeck, Höch, Baader und Mehring – stilisierte den haßerfüllten anarchistischen Protest in einer permanenten ritualisierten Revolte. Aktionen wie die Gründung einer Dada-Republik in Nikolassee und Flugblattverteilungen in der Nationalversammlung in Weimar unter dem Motto »Der Oberdada gegen Weimar« sprengten den Rahmen der tradierten künstlerischen Aussagemöglichkeiten.

Die Physiognomien Eberts und der SPD-Politiker wurden allen zum Zeichen der heraufziehenden »Weimarer Bierbauchkulturepoche«, deren Geist sie als den des Kapitals und des Militärs entlarvten. Auf der im Februar 1919 herausgegebenen Dada-Zeitschrift **Jedermann sein eigner Fußball** wurde ihre Physiognomie persifliert mit den Worten »Wer ist der Schönste?« als Schönheitswettbewerb politischer Profillosigkeit und Austauschbarkeit *(Abb. S. 140)*. Auch die in der Folge entstandenen Zeitschriften **Der blutige Ernst** (November 1919) von Carl Einstein und George Grosz sowie **Die Pleite** (1919) von Herzfelde protestierten gegen diese Regierung: »Der blutige Ernst nagelt die Krankheiten Europas fest, verzeichnet den restlosen Zusammenbruch des Kontinents, bekämpft die tödlichen Ideologien und Einrichtungen, die den Krieg verursachten, stellt den Bankrott der abendländischen Kultur fest.«[15] Als produktionsästhetische Spielform dieser Einstellung kann die Assemblage Baaders *Deutschlands Größe und Untergang* betrachtet werden – ein deutsches Anti-Monument, das sich aus Resten und dem Abfall der deutschen Kultur zusammensetzte: Da gab es unter anderem eine »königlich-preußische Rex-Einkochmaschine, einen Tunnel des todgeweihten Reiches, eine altgermanische Mausefalle, einen verstaubten Architekturkorb und die Figur der Geschichte – einen abgehackten Königskopf aus echtem bayerischen Bienenwachs« usw. In diesem Monument wurden Tageszeitungen, dadaistische Protestzeitschriften, Flugblätter wie Hausmanns frühe Plakatgedichte über einem Sockel fetischistisch integriert. Während dieses solipsistisch zusammengefügte Konglomerat aus fünf Etagen symbolisch mit der Spirale des Weltkommunismus – sich an Tatlins Turm der III. Internationale anlehnend – endete, wurde es von Baader ironisch reduziert: Nicht die »Diktatur des Proletariats«, sondern die »Proktatur des Diletariats« – einem Wortspiel Raoul Hausmanns gemäß – wurde hier angestrebt, das heißt die Formlosigkeit des Dilettantismus als unverbildete kulturkritische Attitüde.

(15) Carl Einstein, Ankündigung (Flugblatt), *Der Blutige Ernst*, Berlin, November 1919.

Das **Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung** (1918) von Raoul Hausmann bezeugte einen ebenso ironischen Ton wie Hannah Höchs Photomontage *Schnitt mit dem Kuchenmesser Dada durch die erste Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1920). Auch die Mappe **Gott mit uns** (1920) von George Grosz verdeutlichte die Schärfe der Satire und Karikatur, mit denen die Berliner Dadaisten arbeiteten. Ihre Werke waren geprägt von verfremdender Verzerrung, gesellschaftskritischer Disparatheit der Proportionen, Perspektiven, Relationen. Während in den satirischen Graphiken von Grosz der Widerspruch aufgebrochen wurde zwischen dem satirisch Dargestellten und der scheinbaren Objektivität der Bildlegende, zwischen der Realität und deren ideologischer Verkleidung (zum Beispiel *Armut ist ein schöner Glanz von innen, Ruhe und Ordnung, Der Mensch ist gut* oder *Arbeiten und nicht verzweifeln*), entzündete sich bei der Photomontage im Medium selbst die Frage nach Authentizität und Objektivität. Dada, das sich als Illusionsdurchbrechung verstand, erkannte in der Photographie, vor allem im Pressephoto, eine »mécanique morte« (Raoul Hausmann).

Erst durch die Verfremdung der Photographie, durch die Deformation, wurde diese Illusionsproduktion durchbrochen, die sich wie ein Firnis über die Primärwirklichkeit legte. Beispielhaft sei hier

die Montage von John Heartfield *Brudergrüße der SPD* (1927) angeführt. Die diffamierenden Zeitungsausschnitte hatten sich – nach Ansicht Heartfields – wie eine Lüge über das Leben der Arbeiterklasse gelegt. Wesentlich zum Entstehen der Montage hatte daher folgende von Heartfield festgehaltene Tatsache beigetragen: »Der Bleistift erwies sich als ein zu langsames Mittel. Die Lüge, die von der bürgerlichen Presse verbreitet wurde, überflügelte ihn.«[16] Erst die Montage aktivierte durch die im Bild vorgeführte Zerstörung des Scheins, durch die Verblüffung von scheinbarer Übereinstimmung und gezielter Abweichung (vgl. *Dada-Rundschau* von Hannah Höch, *Abb. S. 173*), die Wahrnehmungstätigkeit ihrer Zeitgenossen und stellte das tradierte einheitliche und harmonische Verhältnis zwischen dem Ganzen der Darstellung und seinen Teilen in Frage. So demonstrierten die dadaistischen Montagen, Satiren und Karikaturen die Fremdheit, die zwischen den Bürgern und der Totalität der Gesellschaft eingetreten war.

(16) John Heartfield (1931), zit. nach: E. Siepmann, *Montage: John Heartfield*, Berlin 1977, S. 7.

»Die Kunst zur Zeit des Vertrages von Versailles«, so Aragon, »zeigt den ordnungslosen Schein des Wahns, sie ist nicht das Ergebnis des Willens einer kleinen Gruppe, sie ist das Ergebnis einer verwirrten Gesellschaft, in der sich feindliche und unversöhnliche Kräfte gegenüberstehen.«[17]

(17) Louis Aragon, *John Heartfield und die revolutionäre Schönheit* (Übers. W. Herzfelde), in: *John Heartfield, Leben und Werk*, dargestellt von seinem Bruder W. Herzfelde, Dresden 1971, S. 328.

Krüppel – Spießer – Prostituierte

Die Intention des Berliner Dadaismus war es, diese Verkrüppelung und Deformation, die die Gesellschaft selbst produzierte, zu demonstrieren. So entwickelte Berlin-Dada eine Ästhetik des Häßlichen, des Schocks. »Darin, daß diese Epoche destruktiv nach unten segelt, bin ich in der Anschauung unverrückbar«,[18] stellte Grosz Ende 1917 programmatisch zu seinem Gemälde *Widmung an Oskar Panizza* (1917/18) fest. Das Kriegsgeschehen – so schien es – wurde durch den ›Moloch Großstadt‹ abgelöst. Die Entfesselung der Destruktion beantwortete der Künstler mit *seiner* Hinrichtung der Gesellschaft, in der sich ambivalent die Lust am Untergang mischte. Er begriff sich als Detektiv, der Opfer, Tatort, Masse und Mörder in dem undurchdringlichen Stadtuntergrund identifizierte und anklagte. Er bewegte sich detektivisch in den »Labyrinthen der Spiegel, Straßenzaubergärten, wo Circe die Menschen in Säue abwandelt...«, wo der »Tod auf dem Sarg reitet« »und der Schuldige unerkannt bleiben« will.[19]

(18) George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, Berlin, 15. 12. 1917.

(19) George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, Berlin, 30. 6. 1917.

Der Krüppel war das Narrenprodukt der zivilisatorischen Gesellschaft, dieses – wie es Grosz nannte – »selige Abnormitätenkabinett«; er war das Opfer der gesellschaftlichen ›Vernunft‹, die sich als Wahnsinn demaskierte. »Die Welt zeigte sich – so Hugo Ball 1916 – als ein blindes Über- und Gegeneinander entfesselter Kräfte. Der Mensch verlor sein himmlisches Gesicht, wurde Materie, Zufall, Konglomerat, Tier, Wahnsinnsprodukt abrupt und unzulänglich zuckender Gedanken. Der Mensch verlor seine Sonderstellung, die ihm die Vernunft gewährt hatte. Er wurde Partikel der Natur, vorurteilslos gesehen ein Wesen frosch- und storchenähnlich, mit disproportionierten Gliedern, einem vom Gesicht abstehenden Zacken, der sich Nase nennt, abstehenden Zipfeln, die man gewohnt war, Ohren zu nennen...«[20]

(20) Hugo Ball, *Kandinsky*, Vortrag gehalten in der Galerie Dada, Zürich, 7. 4. 1917, in: Paul Pörtner, *Literatur-Revolution 1910–1925*, Bd. I – unter dem Titel: *Die Kunst unserer Tage*, Darmstadt/Neuwied/Berlin 1960, S. 136.

Der Krüppel war das Endprodukt einer chauvinistisch geschürten Begeisterung für den Krieg und einer sich eskalierenden Vernichtungstechnologie, die in folgenden Reimen 1914 verharmlost wurde: »Haut Berliner Jungen, haut auf den Franzos', / haut mit euren Plempen auf die Rote Hos'!«

Erwin Piscator stellte in **Das Politische Theater** (1929) die Übermacht des Krieges als den Lehrmeister seiner Generation dar: »Meine Zeitrechnung beginnt am 4. August 1914. Von da ab stieg das Barometer: 13 Millionen Tote, 11 Millionen Krüppel, 50 Millionen Soldaten, die marschierten, 6 Milliarden Geschosse, 50 Milliarden Kubikmeter Gas. Was ist da ›persönliche Entwicklung‹?... Da entwickelt etwas anderes ihn.«

Angesichts der Verkrüppelung des Menschen, angesichts zerstörter und zerbombter Natur war der Glaube an einen »Neuen Menschen« für die Dadaisten Heuchelei – denn es gab für sie kein Interieur, keinen Ort mehr, zu dem man sich flüchten konnte, keine ›Natur‹, die als Ausdrucksform menschlichen Lebens überzeugend wäre; die Zwänge der Gesellschaft hatten eine Sekundärwirklichkeit geschaffen, die total in den einzelnen gedrungen war.

Dix koppelte bewußt mit seinen künstlich montierten Menschen, deren Leben nur noch dem Synthesevermögen wissenschaftlich-medizinischer Arbeit verdankt wurde, die Infamie eines unbelehrbaren Militarismus. Amputiert, handlungsunfähig überließen sich die *Kartenspielenden Kriegskrüppel* (1920) dem Zufall des Spiels, dessen mechanisches Reagieren ebensowenig Erfahrung erforderte wie ihre bisherige Existenz. Demonstrativ vergewissern im Hintergrund die ebenfalls aufgefächerten Zeitschriften den zynischen ›Spielcharakter‹ ihrer zufälligen Mechanik. Die Orden, Etiketts, Eisernen Kreuze, Embleme, wie sie von zahlreichen Freiwilligenverbänden, den konterrevolutionären Freikorps, getragen wurden, erreichten ebenfalls in einer weiteren Radierung von Dix *45% erwerbsfähig (vgl. Abb. S. 161)* durch die unheimliche Parade dieser unbelehrbaren Krüppel eine groteske Komik und einen Zynismus des Wahnsinns, den nur der »schief verlegte Schwerpunkt des Menschen« (Raoul Hausmann), sein Gehirn, produzieren konnte.[21] Diese Radierung war ein Vorentwurf für ein metergroßes Wandgemälde, das auf der Ersten Internationalen Dada-Messe 1920 gezeigt wurde und in das Grosz seine Montage *Uncle August, the unhappy inventor* (›das Opfer der Gesellschaft‹) montierte (*Abb. S. 137*). Dieser Aufmarsch von Krüppeln schien nach Dix den Abgang einer anachronistischen Gesellschaft zu symbolisieren, die reif zur Komödie war.

(21) Raoul Hausmann, *Sieg, Triumph Tabak mit Bohnen*, in: R. H., *Am Anfang war Dada*, hrsg v. G. Kämpf und K. Riha, Gießen 1972, S. 141.

Während Dix in seinen Krüppeln den Wahnsinn des Krieges geißelte, so demaskierte Scholz ihn durch die *Industriebauern* – eine Bauernfamilie, die sich durch die Hungersnot im Land bereichern will *(Abb. S. 127)*. Geheuchelte Christenmoral, Geiz, Habgier und Stumpfsinn deformierten diese Menschen ebenso wie ihr Untertanengeist und Militarismus. In dieser hierarchisch strukturierten Kleinfamilie reproduzierte sich der Geist von Weimar, jener gefährliche Hurrapatriotismus der »Christus GmbH« (Raoul Hausmann). Eine spezifische Version des Spießers wurde in der Nachkriegszeit der ›Schieber‹: als *Brillantenschieber (Abb. S. 170)* von Grosz ebenso karikiert wie in der Graphik *Der Schuldige bleibt unerkannt*, indem er Gewinnsucht vor dem Hintergrund des Massenelends entlarvte.

Die Spekulation des Kapitals ging Hand in Hand mit der Konterrevolution und der Niederschlagung der proletarischen Revolution: *Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen* heißt exemplarisch eine Graphik von Grosz.

Während Dix und Scholz den Bourgeois als Wahnsinnigen demaskierten, versuchte Grosz in seinen

satirischen Graphiken gerade die harmlose Normalität, mit der er auftrat, zu karikieren und besonders durch widersprüchliche Bezüge der Bildlegenden ihn als ›anormal‹ auszuweisen.
Die Kehrseite der ›Ruhe und Ordnung‹ war deformierte Sinnlichkeit *(Abb. S. 178 und S. 135)*. An der Prostituierten wurde jene »sexuelle Perversion« thematisiert, die »der bei den Deutschen so häufig vorkommende Fall des Umschlags eines in der dumpfen Stagnation jahrzehntelang hypertrophierten Familienprinzips in das scheinbare Gegenteil zügellosen desolaten Nihilismus« war.[22]
Deutlich sahen die Dadaisten bürgerliche Moral und Prostitution als komplementäre Erscheinungsformen der nicht mehr aufhebbaren Krise des Individuums – noch einmal exemplarisch in *Daum marries her pedantic automaton George (Abb. S. 131)* vorgeführt. Die Prostituierte versinnbildlichte für die Dadaisten nicht nur jene ausgebeutete Natur, sondern ihrer dadaistischen Ambivalenz gemäß auch die anarchische Beunruhigung des »Molochs Großstadt«, seine destruktiven Triebstrukturen, die noch nicht vom gesellschaftlichen Zwang beherrscht waren. Daher war das Lustmordthema Dada Berlin implizit.
In der Kriegs- und Nachkriegszeit waren sexuelle Vergehen radikal angestiegen – so beweist es die *Sittengeschichte des Weltkrieges* von Magnus Hirschfeld. In der Darstellung des Lustmörders, in den zeitgenössischen Monstren der Filme – Caligari, Mabuse, Nosferatu –, am Beispiel der Massenmörder,[23] die von faszinierendem Grauen umgeben und mit perversen Phantasien besetzt wurden, erkannte der dadaistische Künstler – besonders Grosz, Schlichter, Dix – nicht nur den Wedekindschen Lustmörder, Jack the Ripper, der »mannhaft« die Gesellschaft rächte und reinigte, weil sie von der Prostituierten beschmutzt wurde, sondern stellte durch das Freiwerden von Affekten einen unfreiwilligen, sinnlosen Akt der Revolte dar, die mörderische Selbstbehauptung des Individuums im Exzeß, das anarchische Rasen des einen gegen alle, das die Gesellschaft nicht duldete. Dada hielt das Zerrbild einer Gesellschaft fest, dessen Affekthaushalt nicht mehr reguliert werden konnte und das sich ihnen als »dadanteskes Inferno« darstellte.

(22) Rudolf Schlichter, *Das Widerspenstige Fleisch*, Berlin 1932, S. 349.

(23) vgl. *Leben und Werk des Peter Kürten, genannt der Vampir von Düsseldorf*, hrsg. v. E. Lenk und R. Kaever, München 1974

Ironische Indifferenz

Der Mord wurde von ihnen zynisch in den »leerlaufenden Unsinn« des Menschen eingereiht, der weiterhin »durch Ehebruch, Krieg, Frieden, Tod, Schiebung, Valuta gespielt wurde«.[24] Den »Leichenbittern« der abendländischen Kultur begegnete der Dadaist mit der Ironie der Indifferenz: »Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft« (Hausmann). Ironisch konstatierte Raoul Hausmann, daß der »Alltagsmensch nur die Fähigkeiten hat, die der Zufall ihm auf den Schädel geklebt hatte, äußerlich, das Gehirn war leer«.[25] Der ›mechanische Holzkopf‹ von Hausmann allegorisierte den *Geist unserer Zeit (vgl. Abb. S. 176)*.
Mit zunehmender Stabilisierung der reaktionären Kräfte erstarrten in den dadaistischen Bildern die Räume, die mehr und mehr die Sukzession des Immergleichen, die fatale Determinierung des Menschen vorführen sollten. Die *Republikanischen Automaten* (1920) und *Ohne Titel* (1920) von Grosz *(Abb. S. 129)* sowie Schlichters *Dachatelier (Abb. S. 192)* lassen bewußt werden, daß neben dem Zynismus und Sarkasmus der Dadaisten die Melancholie, Leere, Indifferenz, das Mißtrauen in eine proletarische Revolution sich verstärkten. Daher schrieb Hausmann 1921: »In dem Schweben zwischen zwei Welten, wenn wir mit der alten 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 Sinn dieser Ausdrucksformen, durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen.«[26]
Während dieser gesellschaftliche Mechanismus charakteristisch für die ›ungeistigen‹ Massen war, nutzte der Dadaist ihn als ›antigeistige‹ Attitüde, als Strategie für seinen Unsinn: »Dada gestaltet die Welt praktisch nach ihren Gegebenheiten, es benutzt alle Formen und Gebräuche, um die moralisch-pharisäische Bürgerwelt mit ihren eigenen Mitteln zu zerschlagen.«[27] Dada hielt den Moment fest, an dem die gesellschaftliche Vernunft in Unsinn umschlug.
Die Stagnation der sinnentleerten, monotonen, erstarrten Gesellschaft trug der dadaistische Dandy bewußt ironisch in der substanzlosen, ephemeren Produktion seiner dadaistischen Werke zur Schau. Die Sprache des Alltags, ihr Zeichen- und Reklamewert gehörten zum Inventar seiner Dada-Arbeiten. Daher charakterisieren die Annonce, das Plakat, die Schlagzeile, die Reklamechiffre, die Parole, das Telegramm, die Postkarte, der Programmzettel, das Flugblatt, selbst die Tagespresse seine Mitteilungsformen. Die modische Hülle wie das hochstapelnde Bedürfnis zahlloser zeitgenössischer Propheten-Politiker griff er in Pamphleten und Manifesten auf. Die Gründung des dadaistischen »Zentralamtes«, einer dadaistischen »Geschlechtszentrale« oder einer dadaistischen »Weltbehörde« wie eines »anationalen Rates unbezahlter Arbeiter« oder einer »Republik« in Nikolassee sind nur einige Beispiele dieser Parodierungen.
Durch diese Methode wurden in einem ungeahnten Maß die Möglichkeiten der Kunst erweitert und die Ansätze des Kabaretts von Dada Zürich, die Kunst zum »öffentlichen Vortrag«, für die »Ohren der Menschen« (Hugo Ball) zu machen, zu einem globalen Anspruch verkehrt: »Die Welt ist das Cabaret Dada und das Cabaret Dada ist die Welt.« (Johannes Baader)
Mit dieser Ironisierung glaubte Berlin-Dada einen antagonistischen Standpunkt zum Expressionismus eingenommen zu haben und die »Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit«[28] endgültig widerlegt zu haben. Denn negativ gebunden an diese expressionistischen Werte entwickelte Dada sein antikulturelles Programm: Die Manifeste waren zum größten Teil auf den Expressionismus bezogen. Schon das erste Manifest von Berlin-Dada von Huelsenbeck war gegen den Expressionismus geschrieben. Die Manifeste von Hausmann, ›Synthetisches Cino der Malerei‹, ›Der deutsche Spießer ärgert sich‹ und das ›Pamphlet gegen die weimarische Lebensauffassung‹ stellten den Expressionismus als sentimentale Verweigerung dar, als abstrakt-pathetische Kunst, die sich schon in bürgerlichen Kreisen etablierte. Die dadaistische Opposition gegen den Expressionismus verlagerte sich 1921 in Opposition gegen die ›Novembergruppe‹. Sie traten gegen die ›Novembergruppe‹ an, weil sie mehr und mehr ihren politischen Anspruch aufgab und sich zu einem Ausstellungsapparat verwandelte.
Während für die Dadaisten die eindimensionale Fixierung in Raum und Zeit, die »Stagnation der Verdinglichung« (Carl Einstein), der Mechanismus der Sprache und Wahrnehmung, das quantitativ formulierte naturwissenschaftlich-technische Weltbild die primäre qualitative Erlebniswirklichkeit

(24). Raoul Hausmann, *Kabarett zum Menschen*, in: *Schall und Rauch*, Nr. 3, Berlin, Februar 1920, S. 1f.

(25) Raoul Hausmann, *Der Geist unserer Zeit*, 1919 (Limoges 1967), in: *Tendenzen der zwanziger Jahre*, Berlin 1977, S. 3/50.

(26) Raoul Hausmann, *Die Neue Kunst*, in: *Führer durch die Abteilung der Novembergruppe*, H. 1, Berlin 1921, S. 9.

(27) Raoul Hausmann, *Dada in Europa*, in: *Der Dada*, Nr. 3, Berlin 1920, S. 2.

(28) Richard Huelsenbeck, *Dadaistisches Manifest*, in: *Dada-Almanach*, Berlin 1920, S. 38.

verdeckte, versuchten besonders Raoul Hausmann und Franz Jung diese im Begriff des »Erlebens« zu thematisieren.
Franz Jung strebte in seinem Aufsatz über die ›Technik des Glücks‹ (1921) an, das Erleben in der Zusammenarbeit mit den Massen zu verwirklichen. Raoul Hausmann zentrierte es im individualanarchistischen Sinn in den künstlerischen Vorstoß vor die Dinge: »La vision quand elle est créatrice est la configuration des tensions et distentions, des relations essentielles d'un corps que ce soit homme, bête, plante, pierre, machine, partie ou entité, grand ou petit...«[29]
Die Entdinglichung der Dinge, die Auflösung der Sprache in Rauch, die primäre Energieprozesse wachrufen sollte, visualisierte Hausmann in seiner Montage *ABCD* als den schöpferischen Indifferenzpunkt des Nichts, als die absolute Relativität.
»Das Leben heißt alle Möglichkeiten zusammenpressen in faßbare Energie, Weisheit!«[30] Dada suggerierte die Vorstellung einer alles in Bewegung versetzenden Wahrnehmung, die die Sehweise des Menschen, eines jeden Betrachters, durch den visuellen Schock reorganisieren wollte: von der statischen Begrifflichkeit einer gesellschaftlich determinierten Wahrnehmung zur ursprünglich dem Instinkt anhaftenden Kontinuität, einer von Energie erfaßten Bewegung. »Ich bin wie Bandstreifen Film... oder wie ein Kind in tausend Lunaparks«[31] (Grosz) – diese Einstellung verdeutlichte die Indifferenz der Dadaisten, die alle optischen Differenzen und Relativitäten umfassen und alle historischen Möglichkeiten in ihre Sehweise aufnehmen wollte. In der Freisetzung eines visuellen schöpferischen Potentials, des visuellen Triebes (Hausmann), das die vom Ich gesetzte Sehweise relativierte, identifizierte sich der Dadaist mit der technischen Apparatur und den Möglichkeiten der Filmkamera.
Durch seine ironische Indifferenz beabsichtigte der Dadaist, sich der am Expressionismus kritisierten Sentimentalität zu entziehen und einen entindividualisierten mechanischen Standpunkt einzunehmen. Nicht nur die Filmkamera diente ihm als Standort, sondern der Künstler hielt sich persiflierend für einen Ingenieur. Daher signierten die Dadaisten mit Stempeln und nicht mit der individuellen Handschrift. Sie setzten der Entsubstanzialisierung die entindividualisierte Stellungnahme entgegen.
Der Dadaist läßt die Zustände in seinen relativierenden Montagen sich selbst kritisieren und verschiedene Elemente sich gegenseitig widersinnig ausspielen in Form der komischen, karikierenden Darstellung.
Die Dada-Messe (*Abb. S. 141*) im Juni 1920 gab wesentlichen Aufschluß über die dadaistische Ästhetik. Sie war Höhepunkt und zugleich Ende gemeinsamer Dada-Aktivitäten, die sich danach in einzelne satirische Werke zersplitterten.

(29) Raoul Hausmann, *Nous ne sommes pas les photographes*, 1921, in: Raoul Hausmann, *Courrier dada*, Paris o. J., S. 93.

(30) Raoul Hausmann, *Presentismus, gegen den Puffkeismus der teutschen Seele*, in: *Am Anfang war Dada*, op. cit., S. 129.

(31) George Grosz, *Kaffeehaus*, in: G. G., *Gedichte und Gesänge, 1916/17*, Litomysil 1932, o. S.

Im »Schatten Dadas« – die Begegnung Aragon–Heartfield (1935)

Aus retrospektiver Sicht der produktiven Auseinandersetzung zwischen Heartfield (Berlin-Dada) und Aragon (Paris-Dada) im Jahre 1935, der Begegnung von Heartfield und Tzara, wird die gesellschaftskritische aktuelle Tendenz verdeutlicht, die Dadas Kulturrevolte noch am Anfang der zwanziger Jahre als Problemstellung und Experiment implizierte: »die Kunst aus den Gefilden der Ismen wieder ins konkrete Leben zu schleudern«, und die Dada erstmals unter den Ismen als möglichen Versuch darstellt, eine vom lebenspraktischen Zusammenhang losgelöste Kunst wieder ins Praktische zu wenden. Diese Problemstellung führte die Künstler zu verschiedenen Zeitpunkten in den zwanziger Jahren von einer Reflexion ihres ästhetisch-theoretischen Standpunktes bis zur Konfrontation mit der Kommunistischen Partei. Stellte sich die Auseinandersetzung mit der Kommunistischen Partei für einen Teil der Berliner Dadaisten spontan schon am Anfang der zwanziger Jahre, weil die Realität der Klassengegensätze und ihrer Widersprüche offensichtlich war, so wurde sie den Surrealisten erst Mitte der zwanziger Jahre bewußter. Bedeutete der Beitritt der Surrealisten zur Kommunistischen Partei Frankreichs damals den »unumgänglichen Ausweg aus einer ausweglosen Situation«,[32] so waren mit diesem Beitritt noch lange nicht die Diskussion über die Anwendung künstlerischer Ausdrucksmittel und die Frage nach einer poetischen Lebenspraxis geklärt. Bestand doch gerade die poetische Kraft der Surrealisten in ihrer erlebten immanenten Gruppenwirklichkeit – ohne Anerkennung einer ihnen übergeordneten objektiven Realität. Daher statuierten für Aragon die Montagen Heartfields das Exempel »revolutionärer Schönheit«, die gelungene Integration objektiver Wirklichkeit ins Kunstwerk, das heißt für ihn, daß der »Sinn die Schönheit nicht entstellt habe« – daß also Heartfield die Mittel der Avantgarde weiterentwickelte für eine allgemeinverständliche Sprache, die die dialektische Schärfe ihrer Ästhetik nicht einbüßte. Denn die Krise der surrealistischen Auseinandersetzungen lag gerade in der verständlichen Furcht vor dem »Elend der Poesie« (Breton) wie vor einer Verminderung der Qualität der Arbeit durch einen operierenden Standpunkt, der sich auf die Autorität der doktrinären Parteipolitik der Kommunistischen Partei Frankreichs einließ. Bei der Ausbildung einer poetischen Sprache im »Dienste der Revolution« fürchtete Aragon 1935 »die Dunkelheit ebenso wie die platte Schwarzweißmalerei«. In diesem Zusammenhang sei auch die Krise in Carl Einsteins kunsttheoretischen Auseinandersetzungen seit Beginn der dreißiger Jahre erwähnt, seit seiner Emigration nach Paris. Der Verfasser des *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (1912) und der Apologet des Kubismus begann eine rigorose Revision seiner bisherigen Arbeiten.
Die ›revolutionäre Schönheit‹ ist im ›Schatten Dadas‹ entstanden, sie ist mit ein Erbe des Dadaismus – dies ist aus Aragons Aufsatz ebenso zu entnehmen wie aus einem zu der Zeit in Paris entstandenen Aufsatz Walter Benjamins über den operierenden Künstler: »Die revolutionäre Stärke Dadas bestand darin, die Kunst auf ihre Authentizität hin zu prüfen... das winzigste authentische Bruchstück des täglichen Lebens sagt mehr als die Malerei... Von diesen revolutionären Gehalten hat sich vieles in die Photomontage hineingerettet.«[33] Aus der Sicht dieser Jahre des antifaschistischen Widerstandes erhalten die Worte des Berliner Dadaisten Huelsenbeck erst ihre effektive politische Dimension. »Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber.«[34]

(32) Elisabeth Lenk, *Der springende Narziß*, München 1971, S. 110.

(33) Walter Benjamin in einem Vortrag in Paris über den operierenden Künstler. Zit. nach: E. Siepmann, *Montage: John Heartfield*, Berlin 1977, S. 166.

(34) Richard Huelsenbeck, *Dadaistisches Manifest*, in: *Dada-Almanach*, Berlin 1920, S. 38.

Hanne Bergius

Raoul Hausmann (1886–1971) stellt Dada als »Experimentalperiode« dar, die ihr politisches Äquivalent in der revolutionären Unruhe im Nachkriegsdeutschland hat.

RAOUL HAUSMANN

Die Kunst und die Zeit

Alles Geschehen in der Welt, die wir die unsere zu nennen gewöhnt sind, bildet den Menschen um und die Veränderungen im Gebiete der Oekonomie, der Technik, des Geistes und der Kunst sind nur Zeichen, Merkmale für den Menschen, um aus ihnen über seine veränderte Anschauung vom Ich und seiner Einordnung in die Gemeinschaft, die Umgebung, sich Bewußtheit zu verschaffen. In dem ungeheuren Geschehen unserer Zeit, in dem alle alten feststehenden Werte relativ, unsicher wurden, mußte vor allem auch die Kunst als lebendiger Anschauungsunterricht, den der Mensch sich gibt, um die Welt in sich und sich in der Welt zu erkennen, eine veränderte Stellung einnehmen. Wie wir allen gedanklichen, wissenschaftlichen, ökonomischen Besitz ins Wanken geraten sehen, so gerieten auch unsere Vorstellungen auf dem Gebiete der sinnlichen Erkenntnisfähigkeit und ihrer verschiedenen Ausdrucksformen, wie Malerei, Plastik, Architektur und Musik, ins Wanken, sie traten plötzlich in ein bisher nicht dagewesenes Stadium des Experimentierens, für das die Kunsthistoriker nur sehr schlechte Erklärungen vorbringen konnten, da sie als zurückblickende, aufzeichnende Menschen ganz unlebendig sind, und die Zeichen der Zeit immer von einem willkürlich aufgestellten, absoluten ästhetischen Wert aus mißverstehen, bis zu dem grotesken Punkt, an dem Spengler und Worringer anlangten, daß sie, weil ihnen keine Vergleichsmöglichkeiten aus irgendeiner historischen Periode für den Experimentalzustand, z. B. der heutigen Malerei und Plastik, zugänglich waren, mehr ahnungslos als kühn behaupten, die Kunst stürbe oder sei schon tot, ja die gesamte Kultur ginge unter. [...]

In unserer Zeit, in der man anfing, das Recht auch des Proletariers auf Kultur zu proklamieren, sollte die inzwischen entstandene Kunst dem einfachen Menschen nahegebracht werden. [...]

Der Experimentalperiode in der Kunst entspricht die gewaltigere Epoche des revolutionären Umsturzes der Oekonomie und mit ihr der ganzen Rechtsinstrumente und Kulturfaktoren der bisherigen Gesellschaft. Aber nichts geht zu Ende, ohne daß Neues sich bildet. Wir erleben die Anfänge eines neuen Menschen und seiner neuen Einstellung zur Welt in der Optik. [...]

Raoul Hausmann: Plakatgedicht, 1918, Paris, Musée National d'Art Moderne

Raoul Hausmann: Plakatgedicht, 1918, Paris, Musée National d'Art Moderne

Raoul Hausmann, in: *Zehn Jahre Novembergruppe*, Berlin 1928. Zitiert nach: *Manifeste-Manifeste 1905–1933*, Dresden 1965, S. 185–187 (Auszug)

Richard Huelsenbeck (1892–1974) kam im Januar 1917 nach Berlin, zur Zeit der größten Hungersnot – dem Kohlrübenwinter 1916/17, nachdem er in der Schweiz ein Jahr lang mit Hugo Ball und Tristan Tzara **Dada**-*Abende veranstaltet und erste* **Dada**-*Publikationen herausgegeben hatte. Die erste Rede Huelsenbecks in Berlin war im Gegensatz zum Schweizer Dadaismus eine deutliche Absage an die Utopien des Expressionismus. Betonung wurde auf eine anti-ästhetische Haltung dem Leben gegenüber gelegt.*

RICHARD HUELSENBECK

Dadaistisches Manifest

Die Kunst ist in ihrer Ausführung und Richtung von der Zeit abhängig, in der sie lebt, und die Künstler sind Kreaturen ihrer Epoche. Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewußtseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, daß sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht. Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.
Hat der Expressionismus unsere Erwartungen auf eine solche Kunst erfüllt, die eine Ballotage unserer vitalsten Angelegenheiten ist?

Nein! Nein! Nein!

Haben die Expressionisten unsere Erwartungen auf eine Kunst erfüllt, die uns die Essenz des Lebens ins Fleisch brennt?

Nein! Nein! Nein!

Unter dem Vorwand der Verinnerlichung haben sich die Expressionisten in der Literatur und in der Malerei zu einer Generation zusammengeschlossen, die heute schon sehnsüchtig ihre literatur- und kunsthistorische Würdigung erwartet und für eine ehrenvolle Bürger-Anerkennung kandidiert. Unter dem Vorwand, die Seele zu propagieren, haben sie sich im Kampfe gegen den Naturalismus zu den abstrakt-pathetischen Gesten zurückgefunden, die ein inhaltloses, bequemes und unbewegtes Leben zur Voraussetzung haben. Die Bühnen füllen sich mit Königen, Dichtern und faustischen Naturen jeder Art, die Theorie einer melioristischen Weltauffassung, deren kindliche, psychologisch-naivste Manier für eine kritische Ergänzung des Expressionismus signifikant bleiben muß, durchgeistert die tatenlosen Köpfe. Der Haß gegen die Presse, der Haß gegen die Reklame, der Haß gegen die Sensation spricht für Menschen, denen ihr Sessel wichtiger ist als der Lärm der Straße und die sich einen Vorzug daraus machen, von jedem Winkelschieber übertölpelt zu werden. Jener sentimentale Widerstand gegen die Zeit, die nicht besser und nicht schlechter, nicht reaktionärer und nicht revolutionärer als alle anderen Zeiten ist, jene matte Opposition, die nach Gebeten und Weihrauch schielt, wenn sie es nicht vorzieht, aus attischen Jamben ihre Pappgeschosse zu machen – sie sind Eigenschaften einer Jugend, die es niemals verstanden hat, jung zu sein. Der Expressionismus, der im Ausland gefunden, in Deutschland nach beliebter Manier eine fette Idylle und Erwartung guter Pension geworden ist, hat mit dem Streben tätiger Menschen nichts mehr zu tun. Die Unterzeichner dieses Manifests haben sich unter dem Streitruf

DADA!!!!

zur Propaganda einer Kunst gesammelt, von der sie die Verwirklichung neuer Ideale erwarten. Was ist nun der DADAISMUS? Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird. Hier ist der scharf markierte Scheideweg, der den Dadaismus von allen bisherigen Kunstrichtungen und vor allem von dem FUTURISMUS trennt, den kürzlich Schwachköpfe als eine neue Auflage impressionistischer Realisierung aufgefaßt haben. Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt.

Das BRUITISTISCHE Gedicht

schildert eine Trambahn, wie sie ist, die Essenz der Trambahn mit dem Gähnen des Rentiers Schulze und dem Schrei der Bremsen.

Das SIMULTANISTISCHE Gedicht

lehrt den Sinn des Durcheinanderjagens aller Dinge, während Herr Schulze liest, fährt der Balkanzug über die Brücke bei Nisch, ein Schwein jammert im Keller des Schlächters Nuttke.

Das STATISCHE Gedicht

macht die Worte zu Individuen, aus den drei Buchstaben Wald tritt der Wald mit seinen Baumkronen, Försterlivreen und Wildsauen, vielleicht tritt auch eine Pension heraus, vielleicht Bellevue oder Bella vista. Der Dadaismus führt zu unerhörten neuen Möglichkeiten und Ausdrucksformen aller Künste. Er hat den Kubismus zum Tanz auf der Bühne gemacht, er hat die BRUITISTISCHE Musik der Futuristen (deren rein italienische Angelegenheit er nicht verallgemeinern will) in allen Ländern Europas propagiert. Das Wort Dada weist zugleich auf die Internationalität der Bewegung, die an keine Grenzen, Religionen oder Berufe gebunden ist. Dada ist der internationale Ausdruck dieser Zeit, die große Fronde der Kunstbewegungen, der künstlerische Reflex aller dieser Offensiven, Friedenskongresse, Balgereien am Gemüsemarkt, Soupers im Esplanade etc. etc. Dada will die Benutzung des

neuen Materials in der Malerei.

Dada ist ein CLUB, der in Berlin gegründet worden ist, in den man eintreten kann, ohne Verbindlichkeiten zu übernehmen. Hier ist jeder Vorsitzender, und jeder kann sein Wort abgeben, wo es sich um künstlerische Dinge handelt. Dada ist nicht ein Vorwand für den Ehrgeiz einiger Literaten (wie unsere Feinde glauben machen möchten), Dada ist eine Geistesart, die sich in jedem Gespräch offenbaren kann, so daß man sagen muß: Dieser ist ein DADAIST – jener nicht; der Club Dada hat deshalb Mitglieder in allen Teilen der Erde, in Honolulu so gut wie in New Orleans und Meseritz. Dadaist sein kann unter Umständen heißen, mehr Kaufmann, mehr Parteimann als Künstler sein – nur zufällig Künstler sein – Dadaist sein heißt, sich von den Dingen werfen lassen, gegen jede Sedimentsbildung sein, ein Moment auf einem Stuhl gesessen, heißt, das Leben in Gefahr gebracht haben (Mr. Wengs zog schon den Revolver aus der Hosentasche). Ein Gewebe zerreißt sich unter der Hand, man sagt ja zu einem Leben, das durch Verneinung hö-

Künstlergruppe üblichen Prominentensituation – sie hatten nur mit gleißnerischen Redensarten eine Meinungsverwirrung hervorgerufen, um nun umso besser in der alten, lumpigen Künstlermanier ihren eigenen Individualitätsdünkel zu stärken durch eine von ihnen als Herde betrachtete möglichst große Mitgliederzahl, auf die sie von der Höhe ihres Ruhmes verächtlich herabblickten. Statt irgend einer versuchten Ablehnung der dem Künstler in der kapitalistischen Gesellschaft aufgezwungenen Drohnen- und Prostituiertenrolle taten diese Prominenten alles, um sich und ihre persönlichen Interessen mit Hilfe der als Stimmvieh benützten Mitglieder durchzusetzen. Sie stellten Statuten auf, die jede Spur von Freiheit und Kameradschaft vermissen lassen, sie buhlten um die Gunst einer von Ludendorff, Kapp und Stinnes am Halfter gehaltenen Regierung und sie gingen in ihrer Schamlosigkeit und Gesinnungslosigkeit so weit, daß sie sich willig von dieser Regierung und ihren Subalternen beschimpfen und vergewaltigen ließen. Ihre Herzen und ihre Gedanken sind unrevolutionär und, noch viel schlimmer: sie haben eine Höhe der Gesinnungslosigkeit erreicht, die es unmöglich macht, mit ihnen weiter zu sprechen, wie Menschen zu Menschen sprechen sollten. Den Prominenten war es bekannt, daß unter den jüngeren Mitgliedern eine gewisse Anzahl den Glauben an die proletarische Revolution besaß und die Notwendigkeit der Einordnung des Künstlers in die Masse der Werktätigen fühlte, daß ein gewisser Teil der Mitglieder nicht Künstler im Sinne der bürgerlichen Kulturvorstellung sein wollte, weil sie nicht in der Aufstellung einer angeblich revolutionären Ästhetik den Weg zur Befreiung ihres Menschlichen erblickten, sondern das Entscheidende des Künstlerseins darin suchten, Instrument der schlummernden Sehnsüchte der Massen nach einem reinen und unvergifteten Leben zu werden und weil sie nicht nur mit Werten, die der bürgerlichen Ästhetik entlehnt waren, eine menschliche Arbeitsmethode der Bemühung als hochfahrende und dünkelhafte Sachverständige durch eine willkürliche Deutung aburteilen und erledigen wollten. Alle Hoffnungen und Wünsche dieses Teils der Mitglieder wurden von den Prominenten zum Teil mit Kaufmannslisten und mit lügenhaften Hinweisen auf die ›bekannte Uneinigkeit der Künstler‹, zum anderen Teil unter brutaler Ausnützung ihrer Machtmittel zunichte gemacht. Die korrumpierte Clique der Prominenten behielt ihre Diktatorengeste bei, sie setzte allen Bestrebungen nach einem wirklich revolutionären und menschlichen Ziel hin ihr Nein entgegen und sie schämte sich nicht, einzugestehen, daß eine Verwechslung oder gar Gleichsetzung der Aufgaben der Novembergruppe mit den revolutionären und menschlichen Aufgaben der Zeit ihnen unangenehm und verhaßt war, weil sie ihnen, den Prominenten, das Geschäft und den Ruhm verdorben hätte. [...]

Die Prominenten haben alle Ohrfeigen für ihre Gesinnungslosigkeit erhalten, wir aber, die wir uns verantwortlich fühlen für eine unbeschmutzte Menschlichkeit, wir haben nie und nimmermehr etwas mit ihnen gemein. Unsere Liebe gehört dem Proletariat, weil nur das Proletariat im Kommunismus die Gleichwertigkeit aller Menschen und aller Arbeitswerte und die Freiheit von der Sklaverei und Ausbeutung herbeiführen wird. Wir sind nicht dazu Künstler, um auf eine bequeme und verantwortungslose Art zu leben von der Ausbeuter Luxussucht. Wir fühlen uns solidarisch mit dem Streben und der Sehnsucht des Proletariats nach der Verwirklichung einer menschlichen Gemeinschaft, in der es keine Drohnen gibt, in der man nicht, wie wir jetzt, aus Widerspruch gegen die Gesellschaft arbeitet, um dann als Parasit aus ihrer Gnade zu leben; wir fühlen die Verpflichtung, die uns das Ringen des Proletariats der Welt nach einem mit reinem Geist durchdrungenen Leben auferlegt. Wir spüren die Verpflichtung, mit den Massen zusammen die Wege der Verwirklichung dieser Gemeinschaft zu gehen. Und darum sagen wir den Prominenten: Es muß als Ziel angesehen werden, die ästhetische Formelkrämerei zu überwinden, durch eine neue Gegenständlichkeit, die aus dem Abscheu über die ausbeutende bürgerliche Gesellschaft geboren wird, oder durch vorbereitende Versuche ungegenständlicher Optik, die ebenfalls in Ablehnung dieser Ästhetik und Gesellschaft eine Überwindung der Individualität zu Gunsten eines neuen Menschentypus sucht. Für diese Willensrichtungen ist in der N. G. wie sie jetzt zusammengesetzt ist, kein Verständnis und kein Platz; die Prominenten bezeichneten ein solches Wollen als Kitsch und Unsinn und betonten demgegenüber ihren ästhetisierenden Standpunkt, der einer Diktatur der Geschmäcker und Kaufleute über die energisch vorwärtsstoßenden Mitglieder gleichkommt. Die N. G. hat nicht die Aufgabe, den täuschenden Sammelnamen für ein Mitläufertum herzugeben, das zehn Jahre in der Geschichte nachhinkt, und unsere Opposition muß sich dieser Diktatur erwehren, die Prominenten abschütteln und durch unseren Austritt die einzelnen vor eine Entscheidung stellen. Die Tätigkeit der Prominenten, die obendrein ratlos sind und daher nie leiten, sondern nur in ihrem persönlichen Interesse unterdrücken können, hat zu den elendesten Kompromissen wie zum Beugen unter die Anordnungen des Kultusministeriums und den Verein Berliner Künstler geführt; sie hat dazu geführt, die N. G. zum Gipfel der Ahnungslosigkeit gegenüber der Öffentlichkeit zu machen und sie hat dazu geführt, durch die Duldung der Bestrebungen der proletarisch Gesonnenen der Gruppe eine revolutionäre Maske zu verleihen; sie hat alle vorwärtsstrebenden Geister, soweit sie überhaupt noch vorhanden sind, abgestoßen, statt ihnen kameradschaftlich die Hand zu bieten. Eine Gruppe aber, die heute nicht fähig ist, die Bestrebungen und Ziele der selbständigen Geister anzuerkennen und sie zu den ihren zu machen, hat keine Existenzberechtigung. Die Stunde der Entscheidung: Ausdruck für das Suchen der Massen zu werden, produktive Arbeit für eine neue, heraufkommende Gemeinschaft zu leisten, fordert Unerbittlichkeit und die Ablehnung der Kompromißwirtschaft. Wir fordern die Mitglieder, die begreifen, daß heute die Kunst Protest gegen den bürgerlichen Schlafwandel und gegen die Verewigung der Ausbeutung und der Spießerindividualität ist, auf, sich unserer Opposition anzuschließen*) und die notwendige Reinigung der Absichten herbeiführen zu helfen. Wir wissen, daß wir Ausdruck der revolutionären Kräfte, Instrument der Notwendigkeiten unserer Zeit und der Massen zu sein haben und wir leugnen jede Verwandtschaft mit den ästhetischen Schiebern und Akademikern von morgen ab. Uns ist das Bekenntnis zur Revolution, zur neuen Gemeinschaft, kein Lippenbekanntnis, und so wollen wir mit unserer erkannten Aufgabe Ernst machen: mitzuarbeiten am Aufbau der neuen menschlichen Gemeinschaft, der Gemeinschaft der Werktätigen!

DIE OPPOSITION DER NOVEMBERGRUPPE
Otto Dix. Max Dungert. George Grosz. Raoul Hausmann. Hanna Höch. Ernst Krantz. Mutzenbecher. Thomas Ring. Rudolf Schlichter. Georg Scholz. Willy Zierath.

* Zuschriften vorläufig an die Redaktion des ›*Gegner*‹.

in: *Der Gegner*, 2. Jg. H. 8/9, Berlin 1920/21, S. 297 ff. (Auszug)

Stellungnahme von John Heartfield über die Photomontage und ihre politische Wirkung auf die Massen.

JOHN HEARTFIELD

Die Photomontage

»Unter dem Einfluß des imperialistischen Krieges von 1914–1918 begannen die Pfeiler der bürgerlichen Kultur und Moral zusammenzubrechen. Die Künstler vermochten nicht mehr mit den Ereignissen gleichen Schritt zu halten. Der Bleistift erwies sich als ein zu langsames Mittel: Die Lüge, die von der bürgerlichen Presse verbreitet wurde, überflügelte ihn. Die revolutionären Künstler konnten das Tempo nicht einhalten, sie blieben zurück, sie schafften es nicht, alle Kampfetappen des Proletariats festzuhalten ...

Der proletarische Künstler muß der Tatsache, daß die Fotografie sich weiterentwickelt, mutig ins Gesicht sehen ... Wenn ich Fotodokumente sammle und sie klug und geschickt gegenüberstelle, wird die agitatorisch-propagandistische Einwirkung auf die Massen enorm sein. Und das ist für uns das Wichtigste. Das ist die Grundlage unserer Arbeit. Darum ist unsere Aufgabe, möglichst gut, stark und intensiv auf die Massen einzuwirken.

Wenn es uns gelungen ist, dies zu erreichen, so haben wir eine wahre Kunst erstehen lassen.«

John Heartfield, 1931, in: E. Siepmann, *Montage: John Heartfield,* Berlin 1977, S. 7

MAX ERNST

Brief an Tristan Tzara

nach dem 13. 11. 21

Lieber Tzara (bis) **Cher Tzara (bis)**

Lex deux Eluards partis, les deux Ernst sont tombés en enfance. Wer trägt nur die brennende fahne im zopf wer lockt das idyllische Reh usw. usw. da capocaspar. Ils ont laissé une tristesse progressive par leur départ.
Breton m'écrit que vous voulez retourner en Tirol prochainement. Qu'est-ce que ça veut dire »prochainement«? En hiver déjà? Et pour quelles raisons? Si c'est seulement pour vivre meilleur marché, Lou et moi, nous vous demandons de venir chez nous aussi longtemps que vous voulez. Vous demeurez chez nous. Auch können Sie hier einiges Geld verdienen, indem Sie französisch sprechen. Sie brauchen sich dabei gar nicht anzustrengen, nur mit einer reichen Dame Tee zu trinken, ausgezeichneten Kuchen zu essen, zu soupieren mit besten Weinen und dergleichen erlesenen Genüssen mehr. Man wird Ihnen Ihre blosse Anwesenheit u. Ihre Verwandtschaft mit Paris so gut bezahlen, dass Sie die faux frais davon bestreiten können. Lou et moi, nous viendrons à Paris au mois