

DADAS LACHEN HAT ZUKUNFT

Dada als produktive Destruktion

Als gemeinsamen anarchistischen Impuls ihrer Revolte sprengten die Dadaisten ihr Lachen in die vom ersten Weltkrieg erschütterte Gesellschaft. Das Lachen wurde das »Lieblingswerkzeug«¹ der dadaistischen Kunst- und Kultur-Guerilla, das sie subversiv als Instrument der Skepsis, der Sinnstörung und Umwertung mit allen Konsequenzen der Moderne einsetzten. Das dadaistische Lachen nahm viele Gestalten an: Ironie, Humor in unterschiedlicher Schattierung, Zynismus und Sarkasmus. Heiter bestimmte es beispielsweise die poetische Einbildungskraft Hans Arps: »darum bleibe ich auf meiner großen zehe sitzen und schüttele meinen inhalt vor dem gebrauch vor lachen...«²

Für die Dadaisten hatte die abendländische Kultur jede Verbindlichkeit verloren. Der »esprit dada« erschien als ein Ventil, das unter dem Druck der Kulturkrise aufsprang, die sich seit dem 19. Jahrhundert anbahnte. Durch die industriekapitalistische Entwicklung war eine Maschinerie in Gang gesetzt worden, die ihre destruktive Energie im ersten Weltkrieg entlud. In das Räderwerk gerieten nicht nur Werte und Ideale der Kultur, die machtpolitisch und ideologisch mißbraucht wurden, der Mensch selbst wurde darin zermalmt.

Das Lachen Dadas war eine ohnmächtig-mächtige Reaktion auf die Katastrophe des ersten Weltkrieges. »Wir sahen damals die irrsinnigen Endprodukte der herrschenden Gesellschaftsordnung und brachen in Gelächter aus«,³ bemerkte Grosz 1925 zu Dada Berlin. Weil die Dadaisten erkannten, daß es aus diesem Räderwerk kein Entrinnen mehr gab, setzten sie sich mitten in seinen Mechanismus, begannen ihn vehement zu demontieren und ironisch wieder zusammenzufügen.

Der Wahrheitswille der Künste konnte für Dada nur mit dem Mut zur bodenlosen Realität wachgelacht werden. Zu überfrachtet war die Wirklichkeit mit »stündlich neuen Weltanschauungen«,⁴ die sich gegenseitig mit apokalyptischen Themen übertrumpften, um nicht im Pluralismus der Sinnstiftungen unterzugehen. Dadas Sinnstörungen galten den kulturellen Tendenzen, die »über dieses Chaos aus Dreck und Rätsel



Oben: Kriegsbegeisterte Freiwillige, 1914; darunter: Durch Artilleriefeuer zerrissener Tank vor Cambrai, vorn die getötete Besatzung, Nov. 1917; rechts: Fahrbare Kriegsbibliothek für Verwundete, um 1916.

DADA DADA

Abb. von oben nach unten:
Revolutionsjahr 1918:
Aufstand der Volksmarinedivision. Redner vor dem Marstall nach Abzug der Regierungstruppen (Dez. 1918);
Protestmarsch gegen die Regierung in der Chausseestraße nach dem Zusammenstoß zwischen Regierungstruppen und Aufständischen am 6. 12. 1918 (14 Tote);
Arbeiter- und Soldatenrat mit Maschinengewehren am Brandenburger Tor;
Kapp-Putsch: Baltikumtruppen am Brandenburger Tor, 14. 3. 1920.



einen erlösenden Himmel stülpen« und »den Menschenmist ordnend durchduften« wollten.⁵ Skeptisch wurden diese von den Dadaisten als »ästhetische Harmonisierung bürgerlicher Besitzvorstellungen«⁶ verhöhnt und parodierend als anmaßende »geistaristokratische« Antworten entlarvt, die den Bezug zur Wirklichkeit verloren hatten. Aus diesem Labyrinth von Sinn-Ruinen fand der Dadaist einen Weg, indem er sein »Spiel mit den schäbigen Überbleibseln«⁷ begann.

Da es keine verbindlichen Wahrheiten mehr gab, zogen sich die Dadaisten auf das Wissen des Nicht-Wissens zurück und stellten Fragen dieser Art: »Was ist dada? Eine Kunst? Eine Philosophie? eine Politik? Eine Feuerversicherung? Oder: Staatsreligion? ist dada wirkliche Energie? oder ist es Garnichts, d. h. alles?«⁸

Mit der Devise »Hinein in den Schutt«⁹ öffnete sich der Dadaist der »gesamten brutalen Realität«.¹⁰ Längst hatte er den Bergen und Meeren seiner künstlerischen Vorgänger den Rücken gekehrt und die Ateliers, Galerien und Salons als obsolet gewordene Inseln bürgerlicher Kultur verlassen. Im Hier und Jetzt des großstädtischen Getriebes setzte er seine Feder und seinen Pinsel als kultur- und gesellschaftskritische Waffen ein, schnitt mit der Schere das »Leben« frei und machte mit dem Revolver in der Tasche Literatur. Jede seiner »Taten« sollte ein »geistiger Pistolenschuß« (Tzara) werden. Radikal präsent war sein Lachen. Mit Skandal, Schock, Überraschung, Provokation und vor allem Lautstärke inszenierte der Dadaist seine Kunst als Ereignis und Manifestation. Kesselpauke und Trommel kündeten vom vitalen Protest dieser Revolte.

Der Kunst sollte die Vitalität zurückgegeben werden, die ihr von der »Abstraktheit« der Kultur genommen worden war. Die Sprache wurde von ihrer Begrifflichkeit befreit und entstand wieder unmittelbar im Munde. Das Wort sollte »Vision, Geste, Gehör und Gefühl« (Hausmann) sein und sich im Schrei auflösen. Das mit Zeitgeist angefüllte Material des Alltags und der Großstadt erschien authentischer als die Ölmalerei expressionistisch-visionärer Kunst. »Es blieb ein Abenteuer, selbst einen Stein zu finden, ein Uhrwerk zu entdecken, ein kleines Straßenbahn билет zu finden, ein schönes Bein, ein Insekt, die Ecke des eigenen Zimmers zu erleben, all das konnte reine und unmittelbare Gefühle mobilisieren. Indem man so die Kunst dem

LES SALTIMBANQUES

les cerveaux se gonflent s'aplatissent
des ballons lourds s'épuisent s'aplatissent
se gonflent s'aplatissent se gonflent s'aplatissent
s'aplatissent

les nuages ont aussi de ces formes parfois
les veuves s'ennuient en les regardant
parfois

écoute le vertige
acrobatie des chiffres
dans la tête du mathématicien

NTOUICA qui saute
marotte
le poème statique est une nouvelle invention

qui est Dada qui est DADA
MHOOCO l'asthmatique
10004 moubimba H₂S₂

il y a une machine
machine

les voyelles s'allongent
s'allongent

les voyelles sont des globules blanches
nous roquent horloge
s'acrochent

ET VOILA UNE LUMIERE COURT LE LONG DES COIRDAGES

ma tante est accroupie sur le trapèze dans la salle de gymnastique
ses tétons sont des têtes hareng
elle a des nageoires
et tire lire lire l'accordéon de son sein
elle tire lire lire l'accordéon de son sein gwawa wa probahlah
dans les petites villes le soleil couve sous les chaumes devant l'auberge
nf nf nf tatar

les petits peinent en regardant les bagages du cirque
où il y a des poux
et des grand'mères couvertes de tumeurs molles c'est-à-dire de polypes

1915

TRISTAN TZARA



Oben: Tristan Tzara: Les saltimbanques, 1915; darunter: Walter Serner: Fotoporträt mit Schriftmontage, um 1920.

täglichen Leben und den besonderen Erfahrungen anpaßt, wird Kunst selbst den gleichen Risiken der selben Gesetze des Unvorhergesehenen unterworfen und den Zufällen, dem Spiel lebendiger Kräfte. Kunst ist nicht mehr die »ernste und gewichtige« Gefühlsbewegung, noch eine sentimentale Tragödie, sondern einfach die Frucht der Lebenserfahrung und der Lebensfreude.«¹¹ Als Künstler der Kunstlosigkeit, als »Anartist«¹² verstand sich der Dadaist, dem noch der »Antikünstler« zu sehr auf die Kunst bezogen erschien. Aus der tabula rasa der Werte ging eine neue befreiende Produktivität hervor. Nicht nur ironisch lachen, auch ironisch quietschen, dudeln und fluchen wollten die Dadaisten. »Wir haben das Recht zu jeder Belustigung, sei es in Worten, in Formen, Farben, Geräuschen; dies alles aber ist ein herrlicher Blödsinn, den wir bewußt lieben und verfertigen – eine ungeheure Ironie, wie das Leben selbst: die exakte Technik des endgültig eingesehenen Unsinn als Sinn der Welt!«¹³

Dada als »lachende Verzweiflung«¹⁴

Der Aufbruch Dadas aus der »morsch verwesenden Kultur« (Grosz) Europas wurde nicht nur heiter und befreiend empfunden. Die exzentrischen Ausdrucksformen und wechselnden Gestalten des dadaistischen Lachens sind nur zu verstehen, wenn auch die vom Zusammenbruch der Kultur herührende Melancholie des Dadaisten ins Blickfeld gerückt wird. Die als ein Ergebnis des ersten Weltkrieges eingetretene schockartige Entfremdung zwischen Mensch und Welt versetzte den Dadaisten in eine »stürmische Leere« (Serner). Die Kunst war keine unerschütterliche Basis mehr. Vielmehr bewegten die Künstler Selbstzweifel und -haß. Beliebigkeit, nicht Freiheit, schien die künstlerische Produktivität zu prägen. »Die Gegenwart ist nicht in Prinzipien, sie ist nur noch assoziativ vorhanden... Der gestaltende Geist kann mit dieser Zeit beginnen, was ihm beliebt. Sie ist in ihrer ganzen Ausdehnung Freigut, Materie.«¹⁵ Die »stürmische Leere« löste existentielle Ängste aus, weil es keine Zuflucht mehr in erlösungsmetaphysische Religionen gab. »Gott ist tot...«, bemerkte Ball 1917, »es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr... Komplexe und Wesen entstanden von übermenschlicher, überindividueller Furchtbarkeit.«¹⁶ Für



Erwin Piscator stellten sich diese Kräfte als gigantische Quantitäten dar, die den individuellen Tod bewirkten: »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‹? Niemand entwickelt sich da ›persönlich‹. Da entwickelt etwas anderes ihn.«¹⁷

Die Angst, dieses »Wesen mit Millionen Köpfen« (Ball), versuchte Dada in seiner ›Lach-Arbeit‹ zu bezwingen. Sein Programm beinhaltete Katastrophenabwehr und -bewältigung.¹⁸ Und so wie einst Pegasus, das geflügelte Dichterpferd, aus der getöteten Gorgo hervorging, erschien nun Dadas Holzpferdchen als dessen parodistisch-triviale Variante und wurde zum Attribut des »Da-Dandys« (Höch).

Denn der Dadaist hatte zwar existentielle Angst, aber keine Furcht, sich zu wehren, wie Franz Jung betonte. Im Gegenteil, die Energie seiner Lach-Arbeit wurde von den Verhältnissen geradezu herausgefordert. Die Welt wurde in ihrer ganzen Unzulänglichkeit von Grosz als »blutiger Karneval«, als »Irrenhaus«, als »Harlekinade unter rotem Galgen« aus der Position eines »Sehenden unter all den stinkenden Blinden«¹⁹ ironisch-distanziert wahrgenommen. Das »Cabaret Voltaire« steigerte das Tragische ins Grotteske. In seinen »scharbnakalischen Scheinmanövern« durfte nach Arp ein »makabres Stücklein, ein Totentänzelein« niemals fehlen.²⁰ Statt in Verzweiflung zu verfallen wie viele Expressionisten, entschied sich der Dadaist für den »Cherry Brandy flip«;²¹ dem Kulturuntergang gewann er seine groteske und lustvolle Seite ab. Der verlachten Welt stand er als melancholisch-ironischer Dandy gegenüber, vom Thrill erfaßt, noch einmal mit dem Leben davongekommen zu sein. Die Lust zu leben setzte sich in der Lacharbeit gegen die Todesangst durch.

Ja zum »gigantischen Weltenunsinn«²²

Das ironische Ja zur verneinten Welt wurde mit einer ungeheuren Gelassenheit formuliert. Der chaotisch gewordene Ablauf der Welt schien gebannt, indem der Dadaist ihn geschehen ließ. »In a way it was simply letting things go by themselves«,²³ kommentierte Duchamp sein kreisendes Ready-Made, das »Fahrrad-Rad« (1913),





Linke Seite: Deutscher
 Soldatenfriedhof in Frank-
 reich, 1917;
 George Grosz: Blutiger
 Karneval, 1915/16;
 Diese Seite: Francis Picabia
 auf dem Holzpferdchen mit
 Freunden, um 1919;
 darunter: Hans Richter:
 Mitmensch, 1917;
 rechte Spalte oben: Inflation.
 Einstampfen des wertlosen
 Geldes, ca. 1922/23;
 darunter: Grosz: Fotoporträt
 als Tod verkleidet, 1919/20;
 unten: Notjahre 1918/19.





DER UNTERGANG DES ABENDLANDES: So sehen die aus, die an keine Zukunft glauben und sie dennoch bestimmen wollen.



das wie ein »meta-ironisches« Schicksalsrad erscheint. Duchamp sah in der Ironie der Indifferenz einen spielerischen Weg, etwas zu akzeptieren.²⁴ Ähnlich begründeten die Berliner Dadaisten ihren Standpunkt der Standpunktlosigkeit, mit dem sie sich einer programmierten und kodifizierten Wahrnehmung der Wirklichkeit widersetzen und von moralischen Verbesserungsvorschlägen befreien. »Vive dada!« rief Hausmann, »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 magische Unerklärbare, dessen man nicht Herr werden kann, ahnen läßt.«²⁵

Dadas lachende Bejahung knüpfte an das Ironieverständnis Nietzsches an. Dieser hatte schon seinen wurzellosen Zeitgenossen – den »europäischen Mischmenschen«, der seine Kostüme »wechselt und wechselt«, weil ihm keines mehr steht – auf das Lachen als überlebensstrategisches, kultur- und gesellschaftskritisches Instrument hingewiesen: »Aber der ›Geist‹, insbesondere der ›historische Geist‹ ersieht sich auch noch an dieser Verzweilung seinen Vorteil: immer wieder wird ein neues Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem *studiert*: – Wir sind das erste studierte Zeitalter *in puncto* der ›Kostüme‹, ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval großen Stils, zum geistigen Faschings-Gelächter und Übermut, zur transzendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung. Vielleicht, daß wir hier gerade das Reich unserer *Erfindung* noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes – vielleicht daß, wenn auch nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser *Lachen* noch Zukunft hat!«²⁶

Dieses für Dada bedeutungsvolle Zitat aus ›Jenseits von Gut und Böse‹ stellte Huelsenbeck, Nietzsche-Leser wie Hugo Ball und viele Dadaisten, dem dritten Kapitel seiner Einleitung im ›Dada Almanach‹ voran. Als »Parodist der Weltgeschichte« vermischte Dada unterschiedslos Material-, Wirklichkeits- und Bedeutungsschichten, um den Nivellierungsmechanismus der kapitalistisch-industrialisierten Gesell-



schaft zu verfremden und ins Bewußtsein zu heben.

Ball entwarf Dada als »Weltseele«, die ebenso die Gestalt einer »Lilienmilchseife« oder eines »Clous« annehmen konnte.²⁷ Die groteske Bedeutung von Dada als »Weltseele« war beeinflusst von Frank Wedekinds Zeitsatire »O-Aha«, von der Hugo Ball zur Zeit der Wortfindung »Dada« in seinem Tagebuch (18.4.1916) berichtete, wobei er sich offensichtlich von »O-Aha« zu »Dada« inspirieren ließ. »O-Aha« trat als Weltseele »gegen das Ende dieser Satire auf«, schrieb er, »das heißt, sie wird in einem Wägelchen auf die Bühne gefahren und diktiert, in vollkommener Demenz, dem Redaktionsstab einer bekannten satirischen Wochenschrift ihre tiefsinnigen Orakel... Mit der Hegelschen Weltseele ist »O-Aha« kaum mehr verwandt...«²⁸ Während für Hegel die Geschichte der Menschheit im zu sich selbst kommenden Weltgeist ihre Bestimmung hatte, trat Dada als weltironisches Negativ dazu auf. Die Welt wurde dem Cabaret und das Cabaret der Welt gleichgesetzt.²⁹

Ironie als Instrument der Umwertung

Der Dadaist stellte mit dieser relativierenden Gleichzeitigkeit ein offenes Bezugnetz her: Die Revolte vollendete sich in »Allem« und »Nichts« zugleich. Wenn Alles an sich Nichts und Nichts der Ausgangspunkt von Allem war, handelte es sich bei der Dada-Revolte nicht nur um die philosophische Herstellung einer unendlichen Negativität, sondern auch um die einer unendlichen Fülle.

Das »wahnwitzige Simultankonzert von Morden, Kulturschwindel, Erotik und Kalbsbraten«³⁰ steigerte sich zu einem dionysischen Rausch – »zur Heiligkeit des Sinnlosen« und zum »Jubel des orphischen Unsinn«.³¹ Der Dadaist feierte auf diese Weise ein neugewonnenes Schöpferum und setzte Dada an den »Anfang«. Er wagte sich weit aufs offene »Meer« der Ironie. Die Beliebigkeit, der er sich ausgesetzt sah, münzte er in »schrackenlose Freiheit« (Höch) um. In stetem Unterwegs-Sein und in permanentem Rollenspiel überlistete der Dadaist lachend seine Wurzellosigkeit und kehrte die Last der Desorientierung in eine Entlastung um. Er ergriff die Flucht nach vorn. Den Sinnverlust verwandelte er in einen Sinnverzicht. Die Dezentrierung des Subjekts und seine exzentrische Welt-



Linke Seite oben: Grosz: Der Untergang des Abendlandes, 1920/21; unten: Grosz/Heartfield: Dada-Mann, 1920;



Diese Seite oben: Hugo Ball und Emmy Hennings, Zürich, um 1916; darunter i.: Hugo Ball: Flametti oder vom Dandysmus der Armen, Berlin 1920; daneben: Zeichnung nach »Japanischem Selbstporträt« von Hugo Ball, Bern 1918.



sicht wurden so Voraussetzung einer vielschichtigen Subjektivität: »Der Dadaist nützt die psychologische Möglichkeit aus, die in seiner Fähigkeit liegt, seine eigene Individualität loszulassen, wie man ein Lasso losläßt oder wie man einen Mantel im Wind flattern läßt. Er ist heute nicht mehr derselbe wie morgen, er ist übermorgen vielleicht »gar nichts«, um dann »alles« zu sein.«³²

Die Dadaisten experimentierten mit ihren poetischen Fähigkeiten, die sich gegenseitig durchdrangen und erweiterten, um so ins Gewebe der Wirklichkeit vorzudringen. Der Tänzer in Hausmann regte den Fotomonteur an, diese Rolle wiederum den Lautdichter. Der Optophonetiker wurde vom Naturwissenschaftler in ihm inspiriert, dieser stellte Fragen an den Philosophen, der wiederum vom Körperbewußtsein des Tänzers bewegt wurde, um gleichzeitig eine körpergerechte Mode zu entwerfen.

Die Polyvalenz der schöpferischen Möglichkeiten bündelte erotisch-ästhetische Triebkräfte androgyner Natur: »L.H.O.O.Q.« (1919), die schnurrbärtige Mona Lisa Duchamps und die »Kathedrale des erotischen Elends« (1923–37) von Schwitters sind subtile Werke der androgynen Subjektivität Dadas.

Der Dadaist nahm das doppelbödige Spiel mit der Wirklichkeit in seine Existenz auf. Er verkörperte nach Hugo Ball den Desperado, der seine eigene Person zur Verfügung hatte, sein eigenes Versuchskaninchen war und der eigenen Vivisektion erliegen durfte.³³ Als Prophet, Anarchist, Kommunist, Aristokrat, Staatsmann, Präsident, Psychologe, Flaneur, Apache, Sammler, Dandy, Künstler und Literat schlüpfte der Dadaist in wechselnde Rollen und soziale Identitäten. Er verweigerte sich so der sozialen Fabrikation der Subjekte und ihrer moralischen Zurichtung und experimentierte ironisch mit seinem gesellschaftlichen Außenseitertum.

Im Spiel mit der Mode ergriff der »Da-Dandy« bereitwillig all das, was die Persönlichkeit auflöste, um sich hinter dieser Künstlichkeit zu befreien. Sie war der Panzer seiner dandyistischen Erhabenheit, der Empfindsamkeit und Melancholie verbarg. Der Da-Dandy entdeckte in verblüffenden Selbst-Inszenierungen die Möglichkeit, seine »Unverletzlichkeit« narzißtisch zu behaupten.³⁴ Den Bluff der Waren- und Reklamegesellschaft übertrumpfte er mit groteskem Bluff, der jedoch auf Ent-Täu-

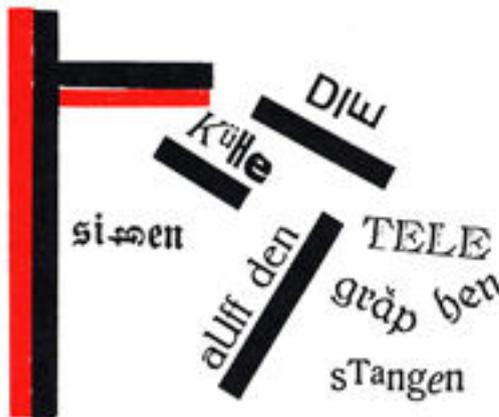




Die Int. Dada-Company, Berlin fordert
Charlie Chaplin,
dem größten Künstler der Welt und guten Dadaisten, Sympathiegrüße. Wir protestieren gegen die Auschließung der Chaplin-Films in Deutschland.

GROSZ HEARTFIELD HUELSENBECK HAUSMANN BLOOMFELD
 PICABIA GUTTMANN ARP TZARA SERNER SWITTERS ERNST
 KOBBE HERZFELDE ARCHIPFNKO CHIRICO HUSTÆDT
 NOLDAN PISCATOR

Linke Seite oben: Man Ray:
 Marcel Duchamp als Rose
 Sélavy, 1921;
 unten: Sophie Taeuber-Arp:
 Fotoporträt mit Dada-Kopf,
 um 1920;
 Diese Seite von oben nach
 unten:
 Volksbeauftragte, 1918;
 Anzeige aus: »Der Dada« Nr. 3,
 1920;
 »Dadaco«-Reklame, 1919;
 Richard Huelsenbeck: Zitat
 aus »Ende der Welt«, 1920,
 Schrift-Montage von
 Heartfield.



schung hinauslief. Im bürgerlichen Publikum fand er ein bereitwilliges Opfer seiner Bluff-Strategien. Als Spiegel seiner selbst brauchte er das Publikum, das er verachtete. Um es für sich zu gewinnen, überbot er sich mit Kultur-Skandalen, die ständig der Erneuerung und Steigerung bedurften, damit die Konfrontation mit dem Publikum aufrechterhalten blieb. Denn der Dadaist wußte nur zu gut von der Integrationsfähigkeit der Kulturindustrie, die sich alles einverleiben konnte, auch die Revolte und den Protest.

Der »Weltenunsinn« als politische Herausforderung

Auch wenn sich der »Weltenunsinn« einer Sinnggebung entzog, erschien er den Dadaisten nicht als vom Menschen abgelöstes Phänomen, sondern als unvernünftiges Produkt einer entfesselten industrialisierten und kapitalistischen Gesellschaft. Während die ironische Bejahung Marcel Duchamp den Rückzug in aristokratische Reserve ermöglichte, wurde sie für die Berliner Dadaisten eine politische Herausforderung.

Der chaotische Zustand der Welt öffnete ihnen den utopischen Blick auf einen »weltrevolutionären« Umbruch. Mehr oder weniger konkret nahmen die Dadaisten den Befreiungskampf des Proletariats als Teil ihrer anarchistischen, antibürgerlichen Revolte wahr. Obwohl Grosz, Heartfield, Herzfelde und Piscator der KPD beigetreten waren, ordneten sie sich nicht der Autorität der Partei unter, sondern setzten ihre ästhetischen Kampfmittel durchaus eigenwillig ein. »Weltrevolution« stellte sich für Hausmann als »Welt-Bewegung« dar, als »Explosionen ungeheurer Kräfte Lockerungen, Kraftentfesselung im Menschen, im Erkennen des Menschen – hatten wir gemeint, dies nur durch Lohnerhöhungen, Parteigetriebe und Parlamentsmitgliedschaft zu erreichen? Dann wehe dem Menschen. Und darum wehe der Weltrevolution. Sie ist keine Vergrößerung eines Futternapfes, sondern das Ende des Sklavenwillens.«³⁵ Zur »Weltrevolution« gehörte nach Hausmann nicht nur eine »ökonomisch-kommunistische Gemeinschaft«, sondern auch die »Ablösung der Besitzrechte des Mannes an der Frau«, »die Aufhebung der Minderwertigkeitsfamilie« und »eine erweiterte Sexualeinstellung«.³⁶

Mehr als in den anderen Dadazentren



wurde in Berlin die Möglichkeit ins Auge gefaßt, die entfremdeten Lebensverhältnisse durch einen welthistorischen Prozeß abzulösen, den die Dadaisten mit ihrer Beteiligung beschleunigen wollten. Die bürgerliche Gesellschaft erschien den Berliner Dadaisten als ein eitles Narrenschiff, in dem die eigentlichen »Höllenfürsten und Teufel« (Grosz) dieser Welt saßen. Je mehr sie versuchten, in anachronistische, monarchietreue Gestalten zurückzuschlüpfen, desto grotesker wirkten sie. Die gesellschaftlichen Widersprüche der Weimarer Republik, die unheilvolle Verflechtung von Kapital, Politik, Kirche und Bildungsbürgertum sowie der Verrat demokratischer und sozialgerechter Erwartungen prägten die Aktivitäten der Berliner Dada-Bewegung. Die Mittel der Groteske hatten darin eine demonstrative und enthüllende Funktion. Die politischen und gesellschaftlichen Unvereinbarkeiten – die »Verschwägerung« von Reformsozialismus, Demokratie und Monarchie beispielsweise – wurden am wirkungsvollsten mit dem Verfahren der Montage dargestellt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Dadaisten brachten die Zustände gleichsam in Bewegung, indem sie sie in ihren Werken relativierten. Dada Berlin war jedoch nicht so vermessen, ein politisches Ziel vorwegzunehmen, denn solange die »kollektivistische Gemeinschaft« von der Masse nicht verwirklicht wurde, schwankte der Künstler – nach Grosz – noch »zynisch hin und her«.³⁷

Der einzelne Betrachter und das Publikum sollten durch das Werk oder die Inszenierung Erkenntnis über sich und ihre Beziehung zur Gesellschaft gewinnen und aktiviert werden.

Im Berliner Dadaismus gab es neben grotesken auch satirische Werke. In den Karikaturen von Grosz und den Satiren von Hausmann und Huelsenbeck spielte der Haß auf die Gesellschaft eine große Rolle. Attackierend stürmte der Künstler gegen seinen Feind. Die haßerfüllte Verurteilung sollte Empörung hervorrufen. Hier in den Satiren wurde die Lebensfähigkeit und Bedrohlichkeit des Gegners, der alten Gesellschaft, mehr gefürchtet als in den grotesk-distanzierten Montagen, die die Gesellschaft eher heiter verabschiedeten, ihre Veränderbarkeit antizipierend.

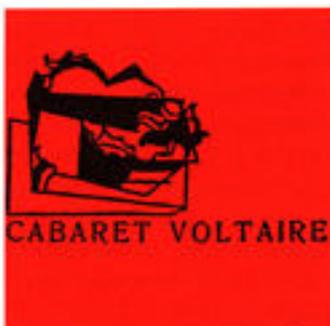
Dada – ein »Narrenspiel aus dem Nichts«

In der zeitweiligen Solidarisierung mit dem Proletariat knüpften die Berliner Dadaisten an die plebejische Antithese der Saturnalien und mittelalterlichen Narrenfeste an, auf denen die Welt und ihre Hierarchien umgekehrt wurden. Auf diesen Festen verlachte das Volk die Autoritäten der offiziellen Weltanschauung, vor allem die kirchliche Macht und ihre Moral.

Doch es drängen sich auch gleich die Unterschiede auf: Dem Lachen dieser Feste wurden im Gesellschaftsganzen Ort und Zeit zugewiesen. Während es reinigende, entlarvende und regenerierende Funktionen hatte, war das Lachen Dadas für die neue Republik nur schwer zu ertragen. Viele der Dada-Werke und Zeitschriften wurden konfisziert, Ausstellungen geschlossen oder Prozesse angestrengt. Der proletarische Aufstand wurde blutig niedergeschlagen, und Dada blieb eine »neokynische« Bewegung³⁸ von Außenseitern, die vor einem anonymen Massenpublikum ihr »Narrenspiel aus dem Nichts« (Ball) inszenierten.

Viele Momente Dadas verweisen darauf, daß sich diese Bewegung ein lebendiges Gedächtnis für die sinnliche Fülle der Narrenfeste bewahrt hatte. Die »nur in Abstraktheit sich bewegende, nur Abstraktheit produzierende, rein intellektualistische Verstandeskultur« (Ball)³⁹ mußte vernichtet werden, um das Kreatürliche, Dionysische und die lebensvolle Energie dieser Feste wiederzugewinnen. »George le Boeuf«, der Satyr in Grosz, die amerikanischen steptanzenden Neger, Goldgräber und Cowboys waren anarchische Komplizen des Schelmen. »Wir wollen lachen, lachen und tun, was unsere Instinkte uns heißen«, deklarierte Hausmann. »Vorbei mit der Ästhetik; ich kenne keine Regeln mehr, weder des »Wahren« noch des »Schönen«, ich verfolge eine neue Richtung, die die Ordnung meines Körpers mir vorschreibt. Verpflichtet einem großen Kampf, einem ungeheuren Aufruhr, befreie ich mich von allen alten Rückständen. Ich entgifte mich, aber selbst auf diese Entgiftung, auf diese Freiheit spucke ich. Ich will Alles und folglich will ich Nichts.«⁴⁰ Unter der Sonne des dadaistischen Gelächters sollten die »Schmalzstullenseele des deutschen Dichters« (Hausmann) und die »blutleeren Abstraktionen des Expressionismus« (Huelsenbeck) schmoren.

Neben der anarchischen Primitivität der



Grosz: Gruß als »George le boeuf«, Brief an Otto Schmalhausen vom 10. 3. 1918; Baader: Dada-Signet, 1921; Arp: Umschlagillustration zum »Cabaret Voltaire«, Hrsg. Ball, 1916;

Rechte Seite: Raoul Hausmann: Kabarett zum Menschen, 1920.

Schriftleitung: HEINZ HERALD

KABARETT ZUM MENSCHEN

Was ist der Mensch? Was sehr Natürliches sagen die Einen. Nee, was ganz Künstliches, die Andern. Ich meine, der Mensch ist so 'ne bessere Art Marionette, die vom — Milieu gespielt wird, von der Atmosphäre, die der Mensch sich selbst schafft. Ach Gott, Quatsch, das Leben ist ein bald lustiger, bald trauriger Unsinn — und das Kabarett ist so etwa ein größerer Taschenspiegel. Alles spiegelt sich drin — ganz gut könnte man den Begriff Mensch als Kabarettnummer beinahe mechanisch darstellen. Das Kabarett zum Menschen, das wäre so 'ne Art Eisenkäfig in zwei Etagen, mit einem Hometrainer, einem Motorrad in der ersten und einer Leitspindel-drehbank und Stanzmaschine in der zweiten Etage. Dazu käme noch 'n Föhnapparat und ein Waschkorb mit ganz, ganz winzigen Zettelchen, auf denen gedruckt steht: Seele. Damit kann man den ganzen Innerlichkeitshokuspokus, der sich Menschsein heißt, glänzend darstellen. Was ist denn weiter groß am Menschen dran; das Milieu kurbelt so'n bißchen den Seelenmotor an, und haste nich' jeseh'n — geht die Chose los: Schiebung, Mord, Ehebruch, Geburt, Hochzeit, Tod Na, und denn stoppt die Geschichte wieder. Na also. Aber um auf das Kabarettstück zurückzugelangen: mit diesen Apparaten kann man den ganzen Seelenapparat verdeutlichen, so daß jeder sieht: des biste. In der ersten Etage des Käfigs setzt sich ein Fahrer auf das Motorrad, oben stellt sich je ein Mann an die Maschinen. Ein Herr in Smoking und weißer Binde erscheint vor dem Käfig und sagt feierlich: Meine Damen und Herren! Wir werden Ihnen innerhalb von drei Minuten zeigen, wie der Mechanismus der Seele funktioniert. Sie erhalten ein kurzes, schlagendes Exempel Ihrer eigenen inneren Aufwendungen, Ihres Ringens. Dann ertönt ein Pfiff: und mit gewaltigem Gepuff und Geknatter, Gestöhne und Funkenstieben rast der Motorfahrer los, die Stanzmaschine stampft, die Leitspindeldrehbank surrt und knirscht: an ihnen arbeiten heftig die beiden Monteure. Das Publikum muß deutlich sehen, daß der ganze Salat unnütz ist, das ganze Gerassle und die ganze Rummelwerkerei hat nicht den mindesten Sinn!! — Nach 3 Minuten ertönt ein Trillerpfiff: alles stoppt ab, der Föhnapparat tritt in Aktion und pustet die zehntausend Zettelchen mit dem Aufdruck: Seele! über das gesamte Publikum. Wer dann noch nicht begriffen hat, daß der Mensch wirklich so ist, nichts weiter, ein leerlaufender Unsinn: na, der kann mir leid tun! Der verdiente gar nicht die Segnungen unserer Zeit und Kultur, Ziegenbrühwürstchen (wenn Ihnen Ihr Hund gestohlen wurde, inserieren Sie nicht: kauen Sie sich ein Paar Frankfurter!) Leberwurst, Spickgans mit Sekt — nee, der müßte direkt zur Strafe Präsident von Deutschland werden! So, da haben Sie 's!

RAOUL HAUSMANN

Schelmenfigur inspirierte die Dadaisten auch der Spott des wilden teuflischen Harlekins über die Welt der Geistlichkeit zu ihren Kulturparodien. In wilden Häretikern und Ketzern sahen sie ihre Vorläufer. Etwas von der umgekehrten Christusrolle des mittelalterlichen Narren lebte auch im Dadaisten, vor allem in Johannes Baader, wieder auf.

Stellen wir die Persönlichkeiten aus der Kulturgeschichte zusammen, auf die sich die Dadaisten vorwiegend beriefen, dann waren es neben Nietzsche Künstler, Philosophen und Schriftsteller, die das Lachen in satirischer und grotesker Radikalität in ihren Werken als Waffe einsetzten: Ulrich von Hutten, Rabelais, Swift, Stirner, Sterne u.a. Sein Cabaret benannte Hugo Ball nach Voltaire. Dessen scharfsinniger Esprit hatte dem bürgerlichen, vor allem dem deutschen, Publikum schon immer Schrecken eingejagt, weil er die ernsthaftesten Dinge mit aufklärerischer Ironie behandelte. Um so provozierender mußte es wirken, als Hugo Ball Dadas Schärfe und Gesellschaftskritik auf Voltaire bezog: »Die Bildungs- und Kunstideale als Variétéprogramm — das ist unsere Art von 'Candide' gegen die Zeit.«⁴¹

Die satirischen Karikaturen von Hogarth gewannen für Grosz eine große Bedeutung. »Leichenbegängnis. Widmung an Oskar Panizza« (1917/18) ist seine Version einer »Schnapsgasse grotesker Tode und Verrückter«. Die Karikatur des 19. Jahrhunderts, auch jene von Grandville und Daumier, erschloß mit ihrer Respektlosigkeit und scharfen Kritik an den ästhetischen und idealistischen Werten der offiziellen Künste Ausdrucksbereiche des Alltäglichen, des Großstädtischen und des Massenelends, die aus dem offiziellen gesellschaftlichen Bereich verdrängt waren. Die Karikatur trug zu Dadas montageartigem, entlarvendem Verfahren wesentlich bei: mit ihrer Bildsprache der Verwandlung, der gegenständlichen Vertauschung, der Bedeutungsvielfalt, der Gleichzeitigkeit des Verschiedenartigen, Disparaten und Unvereinbaren.

»Drum werde was du bist dadaist«⁴²

Umbruch und Veränderung waren zentrale Themen des dadaistischen Lachens als einer von allem Dogmatischen, Fixierten und Begrenzten befreienden Kraft. Die dadaistischen »Erzeugnisse« waren vor-

läufige Prozesse, die sich dem Anspruch auf Vollendung und zeitlose Gültigkeit widersetzen. Die Dadaisten spielten den Dilettanten gegen den akademischen Künstler aus.

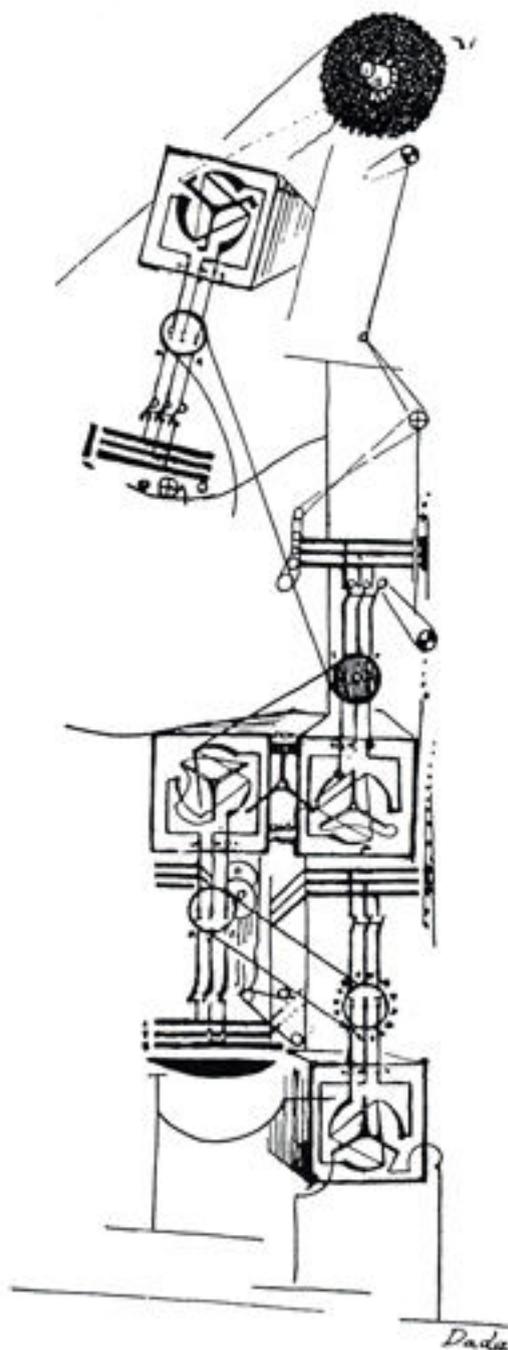
»Dilettanten erhebt euch«, forderte programmatisch »Die Schammade« (1920), die Kölner Zeitschrift von Max Ernst und Johannes Th. Baargeld. Der Dilettant hatte noch die Fähigkeit, Wirklichkeit in ihrer Komplexität wahrzunehmen und sich von den Zwängen eines selektierenden und verwendenden Denkens zu lösen. »Drum werde was du bist dadaist«, jene Aufforderung Baaders, stellte das Metamorphotische, Unabgeschlossene, Offene, Ambivalente, Exzentrische und die fröhliche Relativität als dadazentrale Anliegen dar, die romantische Vorstellungen der Ironie wiederbelebten: »Werde der du bist« (Schlegel) oder »Mensch werden ist eine Kunst« (Novalis).⁴³

Während Hugo Ball die Wirkung von Dadas Gelächter relativierte – »Man wird einmal einräumen müssen, daß wir sehr höflich, ja rührend reagierten. Die grellsten Pamphlete reichten nicht hin, die allgemein herrschende Hypokrisie gebührend mit Lauge und Hohn zu begießen«⁴⁴ –, hatte für Richard Huelsenbeck Dadas Lachen Zukunft, denn »Dada stirbt nicht an Dada«.⁴⁵

Erst ihr Lachen garantierte den Dadaisten, folgt man Hans Richter, die Ernsthaftigkeit ihrer Revolte und ihrer Produktivität. Mit seiner ambivalenten Mischung aus Kritik und Utopie wirkte das dadaistische Lachen nachhaltig auf die Avantgarde. Es vermittelte zwischen Skepsis und spielerischem Lebensprinzip, zwischen Schmerz und Lust am kulturellen Untergang, zwischen Beliebigkeit und Freiheit, zwischen melancholischer Reflexivität und revoltierenden Absichten, zwischen haßerfüllter Zerstörungswut und kombinatorisch-analytischer Konstruktivität. Dada stand im Zeichen einer kulturellen Erneuerung, deren Fundament die wiederentdeckte kreatürlich-materielle Wirklichkeit war.

Mit dieser Vielschichtigkeit unterschieden sich die Dadaisten deutlich von den Futuristen, die aus ihrem Lachen die Melancholie ausgrenzten, ja diese sogar verboten, um den futuristischen »Herrenmenschen« optimistisch-effektiv illuminieren zu können. Während die Futuristen die Zukunft des Menschen in seiner »heroischen« Anpassung an die Zwänge der modernen Produktion sahen, leisteten die

Dadaisten gerade solchen Bedingungen der Verwertung und Normierung vehementen Widerstand. Dada wollte den »europäischen Mischmensch« nicht neu kostümieren, sondern ihn entblößen.



max ernst

die schammade

(dilettanten erhebt euch)

Johannes Th. Baargeld und Max Ernst: Die Schammade, Köln 1920; Heartfield: Umschlag-Montage »Der Dada«, Nr. 3, April 1920.