

OTTO GRIEBEL UND KURT GÜNTHER

(Meerane 31. 3. 1895 –
7. 3. 1972 Dresden)
(Gera 1893–1955 Gera)

Einzig die autobiographischen Aufzeichnungen Otto Griebels³⁴ geben Einblick in die Dada-Aktivitäten, die, von Berlin beeinflusst, in Dresden stattfanden. Begeistert erwähnt er die tumultuösen Dresdner Abende von Huelsenbeck, Hausmann und Baader (vgl. Dada-Manifestationen).

Vor allem zu Baader hielt Griebel nach der Dada-Soirée Kontakt. Mit ihm und der ›Dada-Kaiserin‹ Erika Hähne inszenierte er Pfingsten 1922 eine ›Erste Freilicht Dada-Ausstellung im Großen Garten‹ in Dresden. ›Baader stellte das ziemlich umfangreiche Programm zu dieser Veranstaltung auf, während ich mit einer Reihe von jungen Malern, die sich als Dada-Anhänger bekannten, an die Herstellung der nötigen Objekte ging‹, berichtet Griebel. ›Ich klebte mit Sorgfalt und Erfindungsgabe eine emaillierte Waschschüssel voller Bildausschnitte und nannte dieses Ausstellungsstück ›Blick in die Ewigkeit‹. Weiterhin wurden Reproduktionen nach Werken älterer und neuerer Meister von uns ›korrigiert‹ und ergänzt, was vordem George Grosz auch schon für die Berliner Dada-Ausstellung getan hatte. Wir formten Plastiken aus Abfällen, Draht, Pappe, Linoleum, Korken und alten Regenschirmgestellen, löteten aus Konservendbüchsen, Zigarettendosen und Blechdeckeln phantastische Gebilde zusammen, die farbige Aufschriften erhielten. Auch aus Möbelteilen, Kleiderbügeln und allerlei Gerümpel entstanden Kompositionen.

Das alles hängten wir im Morgengrauen des ersten Pfingstfeiertages an den Ästen einer Baumallee des Großen Gartens unter halbsbrecherischen Klettereien so auf, daß die zum Frühkonzert strömenden Besucher – ob sie wollten oder nicht – diese Ausstellung besichtigen mußten.

Weiterhin waren Sprechchöre eingeübt worden, welche dem Publikum die Einladung zu einem dadaistischen Großmeeting, das am Nachmittag am Palais stattfinden sollte, zu verkünden hatten. Auch eine Prämierung der Besucher war vorgesehen, wobei den ersten Preis ein Original-Backenzahn des Oberdada bildete, der diesem bei der Prügelei im Gewerbehaus ausgeschlagen worden war.

Der Erfolg des Ganzen war, daß die Polizei

unsere ›Kunstwerke‹ herunterholte und einige der anwesenden Veranstalter arrelierte. Es gab dann auch noch einige Ordnungsstrafen und eine Erörterung dieses Falles in der Presse. Zu einer gerichtlichen Verhandlung, die wir uns allerdings gewünscht hatten, um so wenigstens Propaganda für Dada machen zu können, kam es nicht.

Der ›Oberdada‹ war wieder abgereist, hatte mir die Schlüssel hinterlassen und inzwischen auch einen Geldbetrag einkassiert, den ich Franz Hackel geliehen hatte. Dieser hatte die Summe ahnungslos an Baader abgeliefert.³⁵

Dies war wohl die spektakulärste dadaistische Aktion in Dresden. Griebel hatte 1921 auch zu Tristan Tzara in Paris Kontakt aufgenommen und ihm zum ›Dadaglob‹ (!) eine Montage gesandt, auf deren Rückseite er den Dadaisten als ›L'homme avec la conscience élevée comme le phare offrant sur tous les trous désespérés de cette terre-ci‹ charakterisierte.³⁶

Auch zu Grosz nahm Griebel freundschaftliche Beziehungen auf. Die beiden Künstler planten Ende 1921 sogar eine Zeitschrift, die jedoch nicht verwirklicht wurde. Griebel wurde zu jener Zeit durch das dadaistische Montageverfahren zu eigenen Arbeiten angeregt. Seine Art des Montierens zeigt die argumentierende, pamphletartige Zitierweise Dada Berlins: beispielsweise sein Selbstporträt³⁷ – eine Montage aus Schrift, Fotos, Reproduktionen, in der Zitate aus unterschiedlichen Realitätsebenen aufeinanderprallen, wie ›Krieg‹, ›Darmreinigungsmittel‹, ›Wozu ist der Mensch in der Welt?‹, ›Eine glänzende Zukunft‹, ›Erdenelend‹. Sie sind auf eine große, aus dem städtischen Chaos der Texte, Häuser und Fotos ragende Figur bezogen, die als Schattenriß auftaucht und den revolutionären Künstler selbst darstellt – mit Schiebermütze und Pfeife. Nicht nur mit dieser Montage nahm Griebel kritisch Stellung zum Krieg und deckte Widersprüche zwischen Kriegspropaganda und Realität auf, sondern auch in weiteren der dadaistischen Simultaneität verpflichteten Zeichnungen und Aquarellen, beispielsweise im ›Marzipan-Kriegsgedenkblatt‹.³⁸ Der Herrschaft von Militär, Kapital, Kirche und einem dekadenten, sich amüsieren-

Griebel: Dadaistisches Selbstbildnis, 1920

Wie vergrößere ich mein Kapital?

Darmreinigungsmittel



NR. 1

DER MOLOCH



Katastrophen-Rede des deutschen Michels

Berlin, 8. Februar.
Bei der letzten
stündigen Sitzung
Reichstag der Reichstag
zuletzt in Deutschland am
5. Februar nach 3 Uhr die
deutsche Reichstag am Reichstag
auf fast folgende Rede.

Meine Damen und Herren!
In diesen angesprochenen
Räumen sind die Vertreter aller
politischen Parteien zusammenge-
treten, um für die Reichstag
heute und es ist, daß Sie
den Reichstag zum Reichstag
verlassen werden. Diese
Reichstag ist erwidert
von Ihnen gefügt
worden, und ich
danke Ihnen,
meine Damen
und Herren,
in Namen des Reichstag
für diese Rede, die ebenso er-
mäßig als transparent ist. Ich kann je-
doch Ihren Reichstag nicht gutheißen.
Ich will Ihnen durch die Reichstag
gehen, die mich bewegen, Ihren Reichstag
schluß Reichstag Reichstag.

**Sie geben vor, für den Reichstag
zu kämpfen.** Sie sind erregt, daß
Sie dabei nur die Reichstag-Interessen
denken. Sie nehmen sich vom
Reichstag nur das, was Ihnen
gefällt, und die Mittel, die Sie an-
wenden, um Ihre Zwecke zu
erreichen, sind Lüge und
Caricatur. Reichstag
von dem Reichstag
einer unerschütterlichen
Moralität. Der Reichstag
kann jedoch nicht durch Lüge und
Caricatur erreicht werden,
sondern nur durch die
Wahrheit. Reichstag
den, aber durch
Lüge.

**Ein Reichstag
Palast in Sicht?**

phale Rede des deutschen im Reichstag.

(Eigenes Diktat) Der Reichstag
Platz gefügt. Nach ge-
worden werden Sie von
genau, die Reichstag
schließen.

**Lasern Sie
sich Ihre Schädel-
decke abheben
und Sie werden
Wunder erleben!**

**oder
Menschen-
liebe?**

**Treibt
Heimlich-
Spiele!**



Politik
Lassen Sie sich Ihre Schädeldecke abheben und Sie werden Wunder erleben!
oder Menschenliebe?
Treibt Heimlich-Spiele!

Politik

Lasern Sie sich Ihre Schädeldecke abheben und Sie werden Wunder erleben!

oder Menschenliebe?

Treibt Heimlich-Spiele!

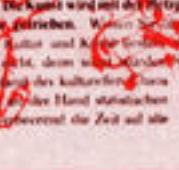
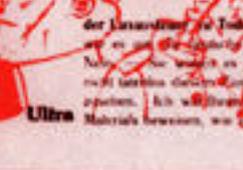
Politik

Lasern Sie sich Ihre Schädeldecke abheben und Sie werden Wunder erleben!

oder Menschenliebe?

Treibt Heimlich-Spiele!

Zeitschrift der internationalen Blutokratie



Non

Plus

Ultra

Wer

hat die wahre Schuld am Kriege?

1921

Ein Reichstag Palast in Sicht? Wer hat die wahre Schuld am Kriege? 1921



viertel-, Halb-, Sechsstachel- und Zweiund-dreißigstachelsozialisten. Der Moloch wird unter einen zweiten Hut bringen: Alle Künstler – Schaffende und Freischaffende, Schöpferische und Unschöpferische, Reproduzierende und Produzierende, einschließlich der Impressionisten, Expressionisten, Futuristen, Kubisten, Globisten, Dadaisten, Tatlinisten usw... Der Moloch wird einen Kulturbund gründen für alle geistig Armseligen und für solche, welchen überhaupt nichts mehr einfällt. Der Moloch wird alle Pharisäer und Philister fressen, alle Pedanten und Spießer und alle vom Hochmut und Größenwahn Besessenen – der Moloch wird allen Temperamentlosen und Nüchternen die Phantasie anregen...⁴⁸

Neben Otto Dix und Otto Griebel hat es noch weitere Dresdner Künstler gegeben, die sich zu dadaistischen Gemeinschaftsarbeiten anregen ließen. Es gibt ein 'Kollektivkunstwerk' (1921) von Dix und Christoph Voll (1897–1939),⁴³ das offensichtlich in der Manier der surrealistischen 'cadavres exquis' gezeichnet wurde. Die Figuren der Zeichnung lassen jeweils in Bein-, Körper- und Kopfpartei einen anderen Zeichner vermuten. Stadt-, Krüppel- und Hurethematik vermischen sich zu einem dadaistischen Simultaneindruck. Auch Dix und Kurt Günther (1893–1955) malten ein Gemeinschaftswerk, und zwar porträtierten sie sich gegenseitig – steif, marionettenhaft.⁴⁴ In seinem 'Boxkampf' stellte Günther wohl sämtliche Dresdner Avantgarde-Künstler dar, die teilweise auch Dada nahestanden: so den Komponisten Erwin Schulhoff, der Dada schon in Zürich erlebte, Otto Lange, Conrad Felixmüller, Viola Schulhoff-Günther, Peter Schulhoff, Peter August Böckstiegl und sich selbst.⁴⁵

Dank der kleinen Monographie von Franz Roh über Kurt Günther⁴⁶ haben wir ein wenig Einblick in dessen Schaffen. Kurt Günther, wie Dix aus Gera stammend, verarbeitete dadaistische Einflüsse in seinem Werk 'Eisen en gros'⁴⁷ (Öl mit Messingschlössern, Perlmutterknöpfen, Silberpapier und Postkarte). Hierzu Franz Roh: »Das telefonierende, gebügelte Kontorgespens auf seinem Isolierschemel festgeschraubt, bekommt hinten seine Welt im Fotoabklatsch einfach anmontiert: paradiesische Serie kompletter Schlüssellocher, Schrauben und Blechattrappen. Neben dem fotografierten Ausblick in so eine richtige Attrappenstrasse, die verbindliche Geste zum Telephon hin, durch das sich der Registrieraffe, in chronischer Bereitschaft für

ein Nichts, mit der Strassenferne in Beziehung setzt. Alles eingesperrt in durchgehende, vielsagende Schachtelung der Bildfläche.«⁴⁸

Günther wählte auch das von Grosz und Dix oft dargestellte Bordell als Bildmotiv. Es wird bei ihm zu einem Schlüssellochthema. Das Voyeuristische hebt Günther hervor, indem er die Bildfläche als 'Bordellfenster' (so auch der Titel des verschollenen Werkes) anlegt, »hinter dem eine gemalte 'Schöne' äugte, während vorne richtige Gardinen und Stoffblümchen angeklebt« waren.⁴⁹ Die männliche Projektion von der Verruchtheit der Hure und ihr kleinbürgerlicher Wunsch nach einem geordneten Leben überlagerten sich grotesk in der Darstellung.

Auch in Leipzig gab es übrigens dadaistische Interessen, die sich hauptsächlich um das im August 1921 wiedereröffnete Kabarett 'Die Retorte' und um die von Hans Reimann herausgegebene Kabarettzeitschrift 'Der Drache' drehten.⁵⁰



Linke Seite: Dix/Voll: Kollektivkunstwerk, 1921; diese Seite: Doppelbildnis Kurt Günther, Otto Dix, 1920 (Dix v. Günther und Günther v. Dix gemalt); Kurt Günther: Eisen en gros, um 1920.

RUDOLF SCHLICHTER

(Calw 6.12. 1890 – 3. 5. 1955 München)

Schon 1913/14 beabsichtigte Rudolf Schlichter, aus dem Karlsruher Freundeskreis auszubrechen und nach Paris umzusiedeln; doch der Beginn des ersten Weltkrieges hinderte ihn daran. Das antibürgerliche und antiakademische Bohemeleben in der kleinstädtischen Unterwelt sprengte seiner Meinung nach nicht den provinziellen Rahmen und bedeutete ihm nur den »bei Deutschen so häufig vorkommenden Fall des Umschlags eines in der dumpfen Stagnation jahrzehntelanger Gewohnheit hypertrophierten Familienprinzips«.¹ Schlichter hingegen suchte die vitale, ungehinderte Auseinandersetzung mit dem »Leben«.

»Vergebens hielt ich Ausschau nach Menschen«, so schrieb er in »Tönerne Füße«, »die gleich meinen verehrten Vorbildern Nietzsche und Stendhal jenes befreiende Hohnlachen hatten über alle diese kleinen Meliorationsapostel eines volksbeglückenden, anämischen Reformidealismus. Krampfhaft suchte ich nach Anzeichen einer radikalen Bewegung, die, frei von jedem traditionsverwurzelten Vorurteil, ohne moralische Hemmung, nur das autonome Ich als Maßstab und Regulator menschlicher Handlungen anerkannte. Mir schwebte so etwas wie eine Vereinigung von Egoisten vor, in der jeder, weil er durch uneingeschränkte Entfaltung aller seiner Fähigkeiten nur seine Sache zu fördern gewillt ist, den andern notwendigerweise zwingt, seinerseits ebenso alle Reserven ins Kampffeld zu werfen; womit dem Nächsten meiner Ansicht nach ein besserer Dienst erwiesen würde, als durch einen von außen her aufgedrängten falschen Altruismus. Darum versuchte ich mich zu der schneidenden Härte zu erziehen, wie sie Nietzsche im Beispiel von der Küchenkohle und dem Diamanten mit so beredten Worten forderte.«²

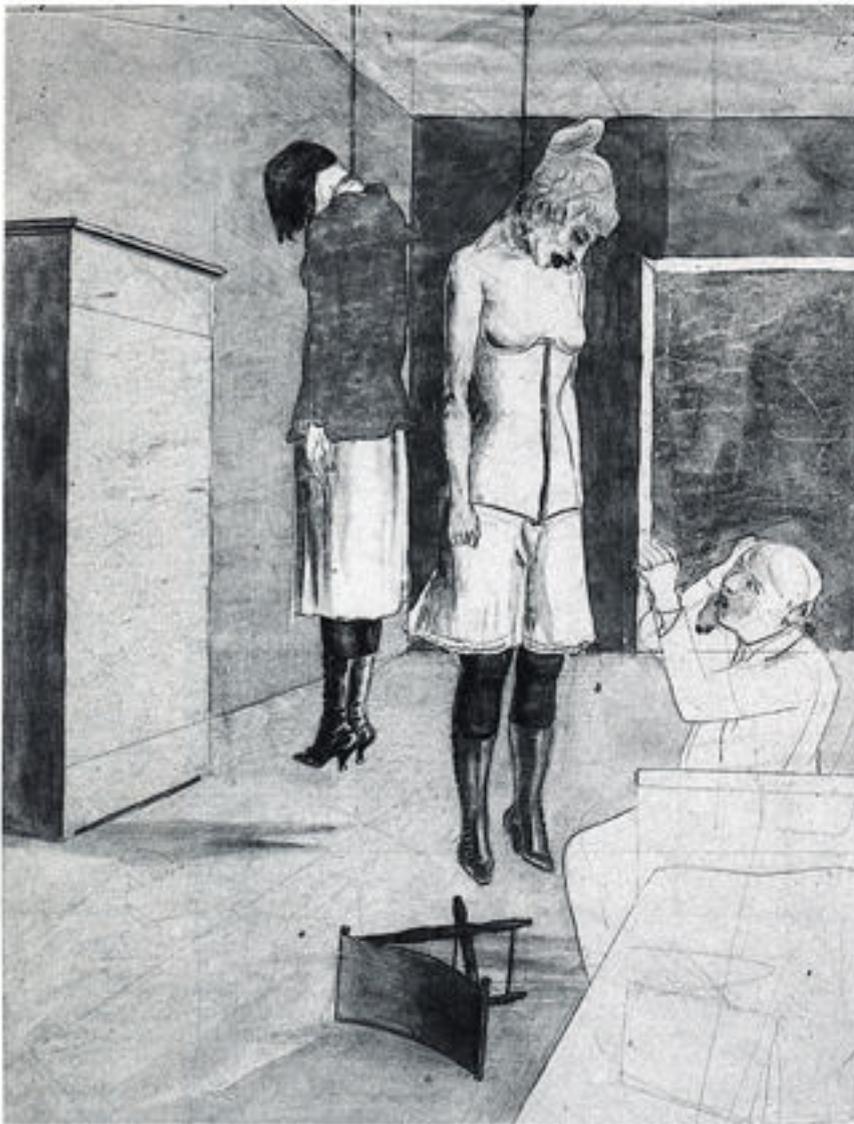
Neben Nietzsches Kritik am Philistertum mag auch die Stirner-Renaissance vor dem Krieg Schlichter zu solch radikalem egoistischen Trotz gegen eine idealisierte Begrifflichkeit von längst schon fragwürdig gewordenem sittlichen Pathos veranlaßt haben.

Zweifellos versuchte Rudolf Schlichter nach dem Krieg mit der Gründung der Gruppe »Rih« in Karlsruhe 1919 erste Vorstellungen von solch einer anarchistischen Vereinigung zu realisieren. Der Mythos der

ungebändigten Lebenskraft des Hengstes Rih von Kara Ben Nemsi, der dem Karl-May-Spleen von Schlichter entsprang, sollte mit der Vitalität der Gruppe assoziiert werden. Wenn auch diese Gruppengründung eher wie ein im Vitalen steckengebliebener Impuls wirkte und Schlichter 1919 nach Berlin ging, um »die innere Leere auszufüllen«,³ so weist doch ein Manifest der Gruppe⁴ Inhalte auf, die Schlichter dem Berliner Dadaismus näherbrachten: Überwindung der Konvention, »Freiheit des Subjekts als Korrektiv gegenüber der mit labiler Ethik Geschäftsinteressen wahrenenden Gesellschaftskunst.«⁵ Die »Anerkennung der gesellschaftsfeindlichen, der vermeintlichen Kinder- und Krankenkunst«⁶ führte das Manifest als weiteren antiakademischen Punkt auf. Die Rückbesinnung auf das Kind und den Geisteskranken als die inkarnierten Negationen der theoretischen und praktischen Vernunft des Bürgers öffnete den Künstlern die Enklaven der Gesellschaft, in der sich die Natur mit der Vitalität des unangepaßten Ichs Schranken und Normen widersetze.

Rudolf Schlichter selbst erfuhr durch seinen Schuhfetischismus die anarchische Gefühlswelt seiner Natur als »widerspenstige« Wahrheit, die das gesellschaftliche Vernunft-Bewußtsein jener Zeit zu verdrängen suchte. Mit den Kindern und Geisteskranken teilte er die Rolle des »ungebändigten Tieres« in einer im Familienprinzip gezähmten Gesellschaft. »Das widerspenstige Fleisch« – so auch der Titel des ersten Bandes seiner Autobiographie (1932) – entfesselte eine allen moralischen und gesellschaftlichen Konventionen und Ritualisierungen spottende Vitalität. Daher wurden die Knopfstiefel, die ihn in einen »Täumel qualvollster Lust, in einen Sturm der wildesten Leidenschaften«⁷ versetzten, fetischhaft-subversiv auf vielen seiner Bilder zitiert. Besonders der dadaistische Einfluß veranlaßte Schlichter, die Rolle des »anormalen Untieres«⁸ bewußt auszuleben. Denn die dadaistische Anerkennung abweichender und provozierender Verhaltensweisen erleichterte es Schlichter, sich öffentlich zu seinem Schuhfetischismus zu bekennen. Dabei nahm er die traditionelle Rolle des »Schelmen« auf, der, indem er seinen kreatürlichen Ursprung nicht verleugnete, die anar-





Schlichter: Die gehängten Mädchen mit Selbstporträt, um 1920; rechte Seite: Grosz: Rudi S., 1921.

chische Kraft des Unbewußten gegen die Gebote der Gesellschaft durchsetzte.⁹ Trug der Schelm seine Wildheit offensiv zur Schau, so bekannte sich Schlichter im Zitat der modischen Knopfstiefel eher subversiv zu seiner ›Wildheit‹. Zudem beabsichtigte er, in seinen Bildern die auf Enterotisierung bedachte, patriarchalisch ausgerichtete bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit mit ihren heimlichen, verbotenen Phantasiewünschen zu narren. Als »unsittlicher Desperado« bekämpfte er in Berlin »wütend mit diabolischer Freude die Institutionen der Ehe, der Familie, des Besitzes und des Staates, er brandmarkte Gefühle wie Liebe, Eifersucht, Ehre als lächerlichen bourgeois Besitzwahn; er schlug – wie er sich auszudrücken pflegte – allem Privaten auf den Schädel...«.¹⁰ Durch diese Kritik und Verweigerung trafen sich seine Auffassungen mit denen der Berliner Dadaisten. Für jene waren die Themen Erotik und Sex ohnehin das deutlichste Symptom der Entfremdung und Trennung der Geschlechter.

Auch wenn der Schuhfetischismus Rudolf Schlichter oft in eine extreme Isolation führte, die mit Leiden, Haß auf das Weibliche und Selbsthaß verbunden war, so zog er aus der sinnlichen Revolte seiner Natur zugleich die anarchisch sprengende Kraft gegen eine von Vernunft und »Besitzwahn gefesselte« Gesellschaft. Aus der ehemals pubertären Angst, die Grenzen der bürgerlichen Moral überschritten zu haben, entstand der Haß auf diese bürgerliche Welt. »Je älter ich wurde, desto ärger begann sich in mir durch das immer stärkere Überhandnehmen einer aggressiven Sinnlichkeit ein unterweltlicher Haß gegen die Welt der Ordnung, der Disziplin, der Herrschaft der Starken zu entwickeln...«¹¹ »Herrenhochmut«, »Unterdrückergeuel« und »Revolte« standen in einem teilweise masochistisch anmutenden Zusammenhang: »...ja ich erwischte mich oft dabei, daß mir nicht genug Abscheulichkeit geschah, um mich den nachfolgenden revolutionären Racheraus richtig ausgiebig genießen zu lassen...«.¹²

Das Pathologische lag für Schlichter hinfert in der bürgerlichen Normalität eines verfehlten Lebens, in der Sozialpathologie des Biedermannes, unter dessen Moral er besonders in seiner Kindheit in Calw gelitten hatte. Das kleinstädtische Hierarchiedenken, besonders den spezifisch schwäbischen Ehrgeiz und Anpassungswillen kritisierte neben Schlichter auch Hermann Hesse, der ebenfalls in Calw aufwuchs. Hesse gab dem Buch über seine Kindheit



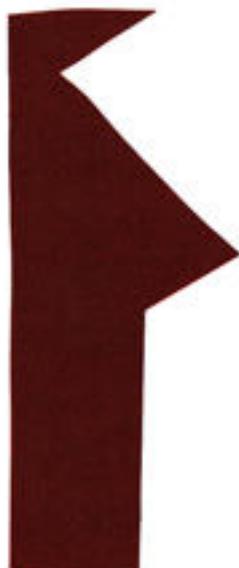
den aufschlußreichen Titel ›Unterm Rad‹. Den Typ des Kleinbürgers charakterisierte Schlichter folgendermaßen: Diese »kleinen Leute waren ausdauernd und böse, bieder und tückisch, tüchtig und käuflich, stumpfsinnig und unempfindlich, ohne echtes Zartgefühl, doch geschwollen vor Sentimentalität...«¹³

Gerade die christlich-moralisierend verbrämte Trennung von Gut und Böse sprengte Schlichter durch die Ethik seiner Revolte: »Mit leidenschaftlicher Bewunderung genoß ich die boshaften höhnischen Pamphlete Heines und Börnes, fraß ich die götterstürzenden Lehren Stirners und Nietzsches in mich hinein. Durch das Lesen dieser gefährlichen Werke fielen die letzten Schranken der Furcht und Ehrfurcht, alle etwa noch vorhandenen Bande frommer Scheu zerrissen; mit wütendem Ingrimme zertrümmerte ich jede religiöse Bindung bei mir und bei andern, bespie ich mit blasphemischem Eifer die Institution der Kirche, tobte mich aus in der Vorstellung wilder Zerstörungsakte an den Heiligtümern der christlichen Welt.«¹⁴

Besonders Nietzsches dionysisches Bekenntnis zum Leben, zu den ›kriegerischen‹ Instinkten, zur Leidenschaft, zur Wollust und zum Abenteuer versuchte Schlichter gegen die christlichen Ideale zu setzen.

Eine mythische Folie des Kampfes gegen Ordnung, christliche Moral und abendländische Wertvorstellungen bildete für Schlichter seit seiner Jugend der Wilde Westen des abenteuerlichen Amerika. Hier stieß er auf die Unmittelbarkeit der Affekte, auf existentielle Betroffenheit, die unter die Haut ging. Indem Schlichter in seinen Autobiographien diesen Einfluß der Trivialmythen ausführlich darstellte, verwies er auf ihren bedeutenden Stellenwert für seine spätere künstlerische, aktiv-aggressive Verarbeitung der widersprüchlichen Realität.

Die Lektüre von Karl-May-Romanen, von Coopers ›Lederstrumpf‹ und der Besuch von Farwest-Filmen aktivierten in Schlichter – wie auch in Grosz und Dix – lebendige Sprengkraft, die notwendig war, um sich gegen die kleinbürgerliche Engstirnigkeit aufzulehnen. Der Rausch der Zerstörung und des Kampfes ermöglichte es den Künstlern, gegen die Zwänge und Sublimationen der abendländischen Kultur ihre aggressive Sinnlichkeit einzusetzen. Schlichters Jugendträume der Kolportage wurden in der Akademiezeit von Karlsruhe zu Waffen gegen den bürgerlichen Kultur-



Schlichter: Wild West,
1922/23;
Schlichter: Tingel-Tangel,
1920.

betrieb und dessen Normen. Kämpfte Schlichter in seinen Träumen immer auf seiten der Unterdrückten, identifizierte er sich bei der Lektüre von den Gracchen bis zu den russischen Nihilisten jeweils mit den Aufständischen, so setzte er diese kämpferische Vehemenz in den spontanen Darstellungen seiner Wildwestszenen um, die er schon vor dem Krieg entwarf und die den »ganzen Rest von letzter Hingabe«¹⁵ zeigen. Es sind Szenen aus Farwest-Filmen: »Berausung gewiß aus Blut, doch ebenso aus Ferne« (Bloch),¹⁶ die Schlichter gegen die sich seit 1919 wieder etablierende bürgerliche »Ruhe und Ordnung« setzte. Wenn Huelsenbeck im ersten Dada-Manifest 1918 »Krieg« forderte – »die Dinge müssen sich stoßen«¹⁷ –, dann nicht aus Kriegslüsterheit, sondern um Aufruhr in einer erstarrenden Welt zu provozieren, Bewegung, die auf gesellschaftliche Veränderung hinzielte. Das Aquarell »Wildwest« (1920) von Schlichter wirkt wie eine Kompilation verschiedener Szenen aus einem Wildwestfilm: Kampf zwischen Indianern, lauernde bewaffnete Indianer, Erschießung einer Indianerin durch einen Cowboy. In der Tat machte Schlichter schon vor dem Krieg Skizzen im dunklen Kinoraum nach einzelnen Filmsequenzen, um sie zunächst für selbst erfundene Abenteuer geschichten zu verwenden. Er hielt diese Skizzen in einer zehn bis fünfzehn Meter langen Papierrolle nach Art der Moritaten fest und entwarf Abenteuer geschichten in einer Reihe von Schulheften. Die bisher nicht aufgefundenen Arbeiten wären bedeutende Zeugnisse der unmittelbaren Wirkung des Films auf die künstlerische Avantgarde. Die »schöne Welt des Farwest... schwemmte alle durch ein besorgtes Kunstphilistertum angehäuften Vorurteile und Hemmungen gegen die Zulässigkeit solcher Stoffe in der bildenden Kunst hinweg. Warum sollten derartige Sujets nicht ebenso geeignet für die Kunst sein wie die reichlich abgedroschenen Gestalten des klassischen Altertums.«¹⁸ »Miß Admiral« war die lebensnahe Heldin der Kolportage, gegen die die »Venus von Milo« verblaßte. »Neben dieser neuerstehenden Welt der »Großen Schlange im Wigwam kriegsgewohnter Mohigans« versank alles, was ich mir an klassischem Bildungsgut erworben hatte. Nur Wagner und einige Franzosen hielten dieser Flut stand, ja die Welt Wagners verschwamm mir mit der amerikanischen Urwaldpoesie zu einem seltsamen Mythos

legendärer Abenteuer.«¹⁹

Der radikale Zweifel an Religion und Mythen der abendländischen Tradition veranlaßte Schlichter, eine existentielle Deutung und Konstruktion neuer Mythen zu suchen, die im Sinne Nietzsches das dionysische Prinzip des Lebens bejahten, das sich in aller Grausamkeit und Verwegenheit durchsetzte. »Es gab kein Darüber, sondern nur ein Darinstehen in dem schrecklichen Reigen von Lust und Unlust, Mitleid und Grausamkeit, würgendem Ekel und brennender Wollust, im grausigen Spiel von Zeugung und Vernichtung. Mit wollüstigem Fatalismus klammerte ich mich an die Vorstellung, daß ein unerbittliches Naturgesetz uns beherrsche, wogegen sich sträuben, heller Wahnsinn sei. Die ganze Erde schien mir ein brodelnder Orkus hungriger, macht- und lustgieriger, sich vergewaltigender und vernichtender verdammter Wesen.«²⁰

Diese bejahende Einstellung zum »vitalistischen« Prinzip des Lebens bewog Schlichter jedoch nicht, sich von der allgemeinen Kriegsbegeisterung mitreißen zu lassen. 1916, als er eingezogen wurde, erreichte er durch Hungerstreik die Entlassung aus dem aktiven Dienst.

Schlichters Entwicklung zeigt, daß er gerade in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg die Aggressivität, die er aus der Kolportage gewann, in den Kampf gegen die bürgerliche Gesellschaft mit dem »ganzen Rest von letzter Hingabe« umsetzte. Dada in Berlin und vor allem seine politische Arbeit für die KPD während der zwanziger Jahre waren für ihn die Konsequenz aus dem dionysischen Rausch der Destruktion.

Die Großstadt Berlin wurde bereits in der Akademiezeit Schlichters vor dem ersten Weltkrieg der mythische Ort seiner Farwest-Kolportage-Romantik und in den zwanziger Jahren der Kampfplatz seiner antibürgerlichen Einstellung. Schon sein erster Besuch in Berlin um 1910 offenbarte den »Spleen« von der großen Metropole, in die er als verwegener Asphaltcowboy eintauchte.

Die mythische Dimension Berlins verdichtete sich in seiner apokalyptischen Vorstellung der Stadt als Hure Babylon. »Der Spleen von der großen Metropole ist das Gefühl, das der Katastrophe in Permanenz entspricht«,²¹ erkannte Benjamin in seiner Untersuchung zu Baudelaires Paris-Darstellung. Berlin wurde von Rudolf Schlichter als brüchig gewordenes Terrain erfah-

ren. Sein Gang durch die Straßen wurde seismographisch von Signalen des Untergangs begleitet.

Wie in eine Hölle voller Katastrophen, Verführungen und Perversitäten tauchte Schlichter als Flaneur in die Vergnügungswelt der Friedrichstraße, Kaiserpassage, Lindenallee, der Leipziger- und Maurerstraße. Die pausenlose Abfolge von Angst-erfahrungen – besonders durch die Gegenwart der Nutten, Schwulen, Kriminellen in diesen Straßen – löste bei ihm panikartigen »thrill« aus, der sein kleinstädtisches Erfahrungs- und Erlebnispotential sprengte. Gleichsam als Maske der Abwehr trug er sein in der Provinz erdachtes dandyistisches Kostüm – weißgepudertes Gesicht, weite Hosen, Damenstiefel – eine Aufmachung, die auch Grosz um 1914 zu tragen pflegte, allerdings mit spitzen amerikanischen Schuhen. Als Deklassé führte Schlichter diese Kostümierung auf dem Großstadtterrain vor. Auf dem Aquarell »Tingel-Tangel« (1919), das in »Schall und Rauch« (H. 5, April 1920) unter dem Pseudonym »J. Rétyl« erschien, sehen wir im Vordergrund möglicherweise das Selbstporträt von Schlichter mit gepudertem Gesicht. Die Varieté tänzerinnen auf der Bühne erscheinen als bedrohend-aufdringliche »Asphaltsphingen« über ihm. Sie tanzen mit Knopfstiefeln und geschnürten Schuhen, den Objekten seiner Lust. Schlichter, in der Mitte des Bildes unter ihnen sitzend, an ihnen vorbeisehend, scheint sie mit in Angst gebundener Erstarung zu ignorieren, denn die Kokotte stellte für ihn die »entfesselten unterirdischen Gewalten« dar, die »alles zerstörende, männerfressende, Unheil verbreitende Venus vulgivava«,²² die in ihm einen »Taumel zwischen Verbrechen, Todesangst und Lust« auslöste und katastrophale Höllenvisionen hervorrief. Die Betroffenheit reduzierte Schlichter in dieser Darstellung in der unüberbrückbaren Distanz und Gleichgültigkeit zwischen weiblicher Inszenierung auf der Bühne und männlichem Publikum. Der einzige Blickkontakt scheint sich herzustellen zwischen der weiblichen Hauptfigur und dem Bildbetrachter.

So vehement Schlichter von Berlin als Höllenspflaster der Katastrophe 1910 erschüttert wurde, so ernüchternd folgte die Einsicht, daß er hier nicht den Puls des Lebens getroffen hatte, sondern daß auch der »knallige Weltstadtrummel« Berlins nur ein »in Fieberkurven zur Metropole emporgeschossenes Provinznest« war.²³

In den Montagen zur Dadazeit setzte sich diese skeptisch-resignative Ernüchterung und Distanz durch. Neben den expressiven Maler der Kolportage tritt der distanzierte kritische »Konstruktör«. Die 1920 entstandene Montage »Phänomen-Werke« ist eines der bedeutendsten dadaistischen Werke Schlichters. Ihr Titel spielt – ebenso wie der »Grosz-Heartfield Konzern«, die »Dada Reklamegesellschaft« u. a. – auf den außerästhetischen Bereich der alltäglichen Industrieproduktion an, aber auch auf die »Phänomene« einer verzerrten, grotesken Wirklichkeit. Wie die Dadaisten orientierte sich auch Schlichter mit der Darstellungstechnik der Montage am allgemeinen Standard der industriellen Produktion. Der Medienbereich, das Katalog-, Presse-, Illustrations- und Filmwesen wurden in seine Kunst-Produktion einbezogen. Mit der Verwendung von kunstindifferenten Materialien, wie Anzugstoff, Fotografie, verschiedene Papierstrukturen, wurden auch neue Bildinhalte vorgeführt. Sujet und technische Prozeduren ergänzten sich gegenseitig. Das Prinzip der Montage und der montierte Mensch in diesen Kunstwerken spiegelten gleichermaßen Zerstückelung als Erfahrung der Zeit wider.

Schon in der Ausstellung der Gruppe »Rih« bei Goldschmidt & Cie in Karlsruhe 1919 bestimmten dadaistische material-künstlerische Einflüsse Schlichters Werke.

Auch Carl Einstein wies in einem im April 1920 veröffentlichten Aufsatz auf Schlichters materialverarbeitende Tätigkeit hin: »Haare werden durch Haare, Anzugstoff durch Anzugstoff dargestellt. Der Hintergrund geklebt; Häuser aus Zeitschriften usw. Die ideellen Verbindungen, Aufzeichnungen des Dargestellten werden eingeklebt. Der Maler benutzt Geformtes des maschinellen Lebens. Damit begann Picasso...«²⁴ Der Hinweis auf Picasso vergegenwärtigt zwar die durch den Kubismus in der Avantgarde verbreitete collagierende Arbeit, Schlichter selbst wurde jedoch durch Picasso, dessen Werke er erstmals 1912 auf der Sonderbundaustellung in Köln sah, nicht zu collagierender Arbeit angeregt. Sein damaliger »angeborener Hang zum Fabulieren, die schwäbische Eigenschaft des Spintisierens und die Neigung zur endlosen Erzählung« sträubten sich gegen den Zwang der Entdinglichung, wie ihn die »modernen Formalisten« forderten. »Aus all diesen Zweifeln rettete ich mich« – so Schlichter – »in die

wiederentdeckte Welt der Erotik und des Abenteuers. Ich glaubte dort meine ureigenste Domäne gefunden zu haben.«²⁵ Erst durch Dada Berlin konnte Schlichter das avantgardistische Collagieren mit seinen ›ureigensten‹ Themen verbinden, vergleichbar mit Grosz, Dix oder Scholz.

Die Collage ›Phänomen-Werke‹ wurde auf der ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹ im Juli/August 1920 ausgestellt, wie Pressestimmen belegen. Sie fehlt allerdings im Katalog. Erstmals taucht sie im Katalog²⁶ einer Einzelausstellung Schlichters auf, mit der Otto Burchard zwei Monate vor der Dada-Messe seine Galerieräume eröffnete (vom 20. Mai bis 15. Juni 1920).

Der Bruch Schlichters mit den Inhalten der abendländischen Kultur wird besonders deutlich in der ostentativen Umdeutung eines griechischen Torsos. Er ist ein Pendant zur weiblichen Paraphrase einer ›Venus von Milo‹ auf der Lithographie ›Tanz‹ (1919), die schon die Roboter-Vamps von Richard Lindner vorwegnimmt^{26a}. Wahrscheinlich zitiert der Krüppel-Torso den Torso des Doryphoros, eine römische Nachbildung des berühmten Speerträgers von Polyklet (440 v. Chr.). Schlichter hat diese Plastik im Alten Museum in Berlin sehen können. Nicht die eindrucksvolle Syntax polykletischer Formen, der antike Wechsel von Stand- und Spielbein, die Wendung des Körpers interessierte Schlichter. Er wollte mit der Assoziation Krüppel/griechischer Torso das bürgerliche Kulturverständnis demontieren. Nicht gegen die Antike, aber gegen die Auffassung vom Kunstwerk als Gegenstand interesselosen Wohlgefallens wandte sich Schlichter. Indem er nur die Formfindung zitierte, den Inhalt jedoch umdeutete, entlarvte er die humanistische Fassade des Bürgertums. Dieses hatte das Ideal des heldischen Kriegers propagandistisch ausgeschlachtet und noch dazu den Krüppel so lange zum nationalen Helden verklärt, wie er der Kriegspropaganda nützlich war.

Auf der Dada-Messe fiel Schlichter durch seine ikonoklastischen, »verbesserten Bildwerke der Antike« auf. Neben dem Torso des Polyklet »korrigierte« er den ›Apollo von Pompeji‹, gab es die ›Venus von Milo I‹ und die ›Venus von Milo II‹, außerdem die ›Jünglingsfigur von Teneca‹ und ›Ringer‹. Eine Zeitungsmeldung kann Aufschluß über die Art der ›Verbesserung‹ geben: »Schlichter korrigiert die alten Kunstwerke, indem er auf antike Statuen,

teils banale, teils sentimentale moderne Köpfe setzt: gleichfalls ein Hohn auf die Umgebung, in der heute diese Kunstwerke weilen, auf die Augen, die sie betrachten.« Und Herzfelde schrieb zur Korrektur der ›Venus von Milo‹ im Katalog der ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹: »Hier zeigt sich am faßlichsten das Verhältnis der Dadaisten zur Antike. Die Bourgeois, welche dauernd lamentieren, man wolle das Vergangene sinnlos ruinieren oder zertümmern, mögen hier stehen bleiben und Abbitte tun. Hat je ein Meier-Gräfe oder Lessing es verstanden, der Antike derart alle Scheuklappen zu nehmen, d.h. sie gegenwärtig zu machen wie hier Schlichter, indem er ein Götzenbild, das nur für Altertumsforscher verständlich und beachtenswert war, mit einem für unser Empfinden menschlichen Kopf versieht und dadurch den ganzen Körper in den Fassungs-bereich unserer Sinne rückt. So mag der Marktwert vernichtet werden, die Plastik hat dadurch wieder Leben und ihren ursprünglichen sinnlichen Reiz bekommen.«

Eine vergleichbare Montage hatte der Kölner Dadaist Baargeld 1920 mit ›Typische Vertikalverklitterung als Darstellung des Dada Baargeld‹ hergestellt. Er montierte sein Fotoporträt mit einem Schirm ›Ohne Mütze‹ auf ein Foto des Torsos der Venus von Milo. Von der stehenden Venus hatte er in der Taille den Oberkörper abgeschnitten und die so entstandene androgynen Büste auf einen tuchbedeckten Sockel gesetzt. Die Verunglimpfung der Antike richtete sich also gegen ein Kulturverständnis, das »humanistische Attrappen benötigte«, um dem »rüden Treiben einer wirtschaftsbesessenen Rofferschicht mit gelehrtem Brimborium die nötige Weihe« zu geben, »und zwar möglichst auf klassisch« – so Schlichters Kritik.²⁷

Noch weit größere Empörung als der Ikonoklasmus dieser die Antike demontierenden Bildwerke rief der ›Preußische Erzengel‹ hervor, den Schlichter mit Heartfield zusammen montierte. An der Decke der Dada-Messe schwebte ein ausgestopfter feldgrauer Soldat mit Offiziersachselstücken und der Maske eines Schweinskopfes mit Feldmütze, die Offizierskokarden trug. Unter der Plastik war zu lesen: »Um dieses Kunstwerk vollkommen zu begreifen, exerziere man täglich zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen und feldmarschmäßig ausgerüstet auf dem Tempelhoferfeld.«²⁸

Schlichter stellte auf der Dada-Messe zwei weitere Arbeiten aus, über deren



Inhalt jedoch nur spekuliert werden kann, weil sie nicht erhalten sind. ›Vom Handlungsgehilfen zum Heiland der Welt‹ hieß die eine und parodierte wahrscheinlich jenes ›Marktgeschrei emsiger Mystagogen‹,²⁹ die sich nach dem ersten Weltkrieg mehrten und als Privatpropheten das Heil der Welt verkündeten. Nach Angaben Hausmanns zur Dada-Messe (HHC) handelte es sich um ein weiteres »korrigiertes Meisterwerk: Leonardo da Vinci: Heiland der Welt«. Mit dem ›Tod der Anna Blume‹ bezog sich Schlichter auf Schwitters poetische Muse. Das Werk war eine dadaistische ›Plastik‹, ebenso die nicht im Katalog genannte Arbeit ›Der Oberdada‹.

Zu Schwitters unterhielt Schlichter nach der Dadazeit eine freundschaftliche Beziehung, wie sich aus einer Karte ersehen läßt, die er ihm am 24.7.1922 schrieb. Auf ihr lehnte er übrigens die Preispolitik der Galerie von Garvens ab, die vorhatte, von ihm eine Ausstellung zu machen. Schlichter wollte kein Bild unter eintausendfünfhundert Mark verkaufen. Wenn er schon als Dadaist nicht den Kunsthandel aufheben konnte, so vermochte er mit dadaistischem Selbstbewußtsein wenigstens um seinen Marktwert zu kämpfen.

Nicht nur auf der Dada-Messe lösten die Werke von Schlichter und anderen Protest aus, sondern auch auf der ›Großen Berliner Kunstausstellung‹ (14.5.–30.9.1921), an der sich einige Dadaisten im Rahmen der Novembergruppe beteiligten. Dort kam es zu einem Konflikt mit dem Ausstellungsleiter Schlichtung, der zwei »mißliebige« Bilder von Schlichter und Dix nicht ausstellen wollte. Er drohte sogar mit dem Staatsanwalt. Da die Novembergruppe sich nicht mit den beiden Künstlern solidarisierte, stellten die Berliner Dadaisten deren anfänglich radikales Engagement in Frage.

In den Abbildungen im ›Gegner‹, in der ›Rosaroten Brille‹, im ›Knüppel‹ kann Schlichters Politisierung zu einem Künstler verfolgt werden, der zunehmend die klassenkämpferischen Interessen der KPD vertrat. Herzfelde, Heartfield und Grosz waren seine Freunde in den zwanziger Jahren. 1924 wurde Schlichter Schriftführer der kommunistischen Künstlervereinigung ›Rote Gruppe‹ und war neben Grosz, Dix, Baluschek, Zille und Kollwitz in vielen sozialkritisch orientierten Kunstausstellungen vertreten. Im Laufe der zwanziger Jahre sollte sich der Schuhfetischismus in seinen Bildern wieder durchsetzen und die »künstliche Wand intellektualisierter Konstruktionen durchbrechen«.³⁰



Linke Seite: Schlichter: Phänomen-Werke, 1920; diese Seite: Torso des Speerwerfers Achill, Röm. Kopie nach griech. Original des Polyklet, um 440 v. Chr.

GEORG SCHOLZ

(Wolfenbüttel 10. 10. 1890–
27. 11. 1945 Waldkirch)

Georg Scholz (Grötzingen/Karlsruhe) vermerkt der Katalog als Wohnort) beteiligte sich an der ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹ mit zwei Werken: ›Hindenburgsülze. Ein duftendes Geburtstagsgeschenk für den Feldmarschall Hindenburg‹ (verschollen) und ›Industriebauern‹.¹ Diese Bilder zählten offenbar zu den besonders schockierenden. Zur ›Hindenburgsülze‹ vermerkte Karl Borsdorff in der ›Ostpreussischen Zeitung‹ (18. 8. 1920), daß das Werk mit einem Realismus gemalt sei, der dem Dadaistengestammel der übrigen Ausstellungswerke Hohn spreche. Auf einem großen Teller unter einer Glasglocke nahm der Betrachter »ein totenbleiches, blutunterlaufenes, zerquetschtes Soldatenhaupt« wahr, »daneben ein langes Messer und ein Exemplar der Deutschen Zeitung«. Mit seinem Bild ›Industriebauern‹ setzte Scholz der Raffgier der deutschen Bauern ein böseartig-groteskes Denkmal.

Im ›Gegner‹ gab er in kurzen Satiren, die unter dem Titel ›Deutsche Dokumente‹² erschienen, seinem Hohnlachen über den Krieg Ausdruck. In diesen sarkastischen Kriegsbeobachtungen überspitzte er gesinnungsmilitaristische Phrasen, um so seinen Zweifel an den propagandistisch-hochgeputzten Wertbegriffen wie Vaterland, Ehre, Nation, Moral zu verdeutlichen: »Ja liebe Kameraden, Hindenburg ist Gottes Knecht, Ihm eine Freude zu bereiten, ist fürwahr ein Gott wohlgefällig' Werk, und wißt Ihr wie??? (Mit monumentalem Pathos): Indem Ihr Kriegsanleihe zeichnet! Kriegsanleihe zeichnet, Kameraden! (Verschmitzt): Zudem wird sie Euch fünf Prozent verzinst, liebe Kameraden! (Freundlich bittend): Und wenn jeder von Euch nur fünf Mark zeichnet, nur die kleine Summe von fünf Mark, dann (anschwellend) kommen die Millionen, kommen die Millionen wie die Wellen am Meer, wie die Wellen am Meer zur Ehre des Höchsten! (Offiziell): Lasset uns beten: Vater unser der du bist im Himmel...«³

Diese Art der Verstellung war der scheinbar affirmierenden Ironie Hausmanns vergleichbar, der seine Satiren ebenfalls im ›Gegner‹ veröffentlichte. In dieser Zeitschrift erschienen auch Bild-Satiren von Scholz, die die machtpolitischen Zusam-

menhänge zwischen Staat, Klerus, Wirtschaft und Justitia aufdeckten.⁴

Wie Grosz griff auch Scholz bei der Karikierung der Herrschenden auf eine traditionelle Zeichensprache zurück, die Feistheit mit Macht gleichsetzte und Häßlichkeit moralisch abwertete.⁵

Nicht nur zum Kreis des ›Gegner‹ gehörte Scholz, der Anfang 1919 die Gruppe ›Rih‹ in Karlsruhe verließ, um Anschluß an aktivere und politischere Kreise zu suchen, sondern auch zur ›Novembergruppe‹ und 1921 zu ihrer Opposition. Deren Protest hat er mitunterzeichnet. Man kann davon ausgehen, daß ihm diese Stellungnahme gleichzeitig Programm war: »Wir wissen, daß wir Ausdruck der revolutionären Kräfte, Instrumente der Notwendigkeit unserer Zeit und der Massen zu sein haben...«⁶

Réunion

Ich gehe weg von diesen bunten Frauen,
In deren Augen leere Häuser steh'n.
Die Pauken unken unten in dem Sumpfe,
Der Geigen Seifenschaum quirlt drüber hin,
Die Mädchenzungenspitzen glitzern lustern,
Ich gehe weg —

Die Jungfrau gießt auf das Triangel Perlen,
In Schöllien britten Sumpfe von Parfüm,
Radieschenaugen glotzen geil auf Beine,
Der Semaphor schreit blind Trompetenton,
Ein Elefant quiekt dunkelblauen Baß,
BUM — BUM —

Aus Klarinetten zwar quell'n gelbe Frösche,
Aus Flötenklappen huschen hurtig Mäuse,
Doch ich bin bald ganz fern,
Und **die Elektrische**
Zerschneidet Häuser, Lichter, Leiber, Seelen.
Nun ist es tot.

GEORG SCHOLZ-GRÖTZINGEN

Scholz: Réunion, aus: ›Schall und Rauch‹, Jg. 1, H. 5, 1920; rechte Seite: Georg Scholz in den zwanziger Jahren.



DEUTSCHE DOKUMENTE.

Regiments-Stab.

Ich wurde zum Regiments-Stab kommandiert, um eine Speisekarte künstlerisch zu verzieren:

Suppe à la reine
Hecht blau mit Remouladensauce
Königsberger Klops mit Spargel
Zunge mit Rahmsauce und pommes frites.
Süße Speise, Butter, Käse.

Nach vollbrachter Arbeit im Burschenzimmer erfuhr ich, daß ein Kamerad meiner Kompanie auf dem Regiments-Verbandsplatz auf Abtransport warte. Ich ging hinüber. Er hatte einen Schuß unterhalb der Kinnlade durch den Hals. Es krabbelte ihm dort so eigentümlich. Wir machten den Verband los. Die Wunde wimmelte von fetten Schinkenmaden. Es gab dort viele Schmeißfliegen. Als ich zum Regiments-Stabe zurückging (der zwei Stunden hinter der vordersten Linie in einem prächtigen Gutshofe an einem stillen See lag) hielt mich ein wohlbeleibter Oberst, hoch zu Roß, an: „Der Kerl da! wo wohnt Ihr Regimentskommandeur? Donna-wetta, Einjlas in Dreck jefallen, suchen se mal jefälligst!“

„Ein Glas in den Dreck gefallen, Herr Oberst?“

„Quatsch! Einjlas in Dreck jefallen, Einjlas, Monokel!“

Ich hob das viereckige, geschliffene Glas auf. Er klemmte es wieder ein und ritt auf die Gebäude zu. In der Tür erschien strahlend, mit rosigem Gesicht, unser Herr Oberstleutnant. Der dicke Herr Oberst wurde von zwei Ulanen vom Pferde gehoben, die Herren umarmten sich und küßten sich auf beide Wangen, im Hintergrund dienerte unentwegt der feudale Regiments-Adjutant. Da fiel die hinter dem Hause versteckt aufgestellte Regiments-Kapelle schmetternd ein: „Bum tara ta bum — bum — bum!!!“ Liebliche Weisen begleiteten das anschließende Festmahl:

Suppe à la reine
Hecht blau mit Remouladensauce
Königsberger Klops mit Spargel
Zunge mit Rahmsauce und pommes frites.
Süße Speise, Butter, Käse.

Die Schinkenmaden in der Wunde meines Kameraden wurden mit Wasserstoffsuperoxyd beseitigt.

Worte des Trostes!

Ich lag in Kowel im Lazarett und hatte Ruhr. 26 Mal am Tage Blut und Schleim mit den zugehörigen Krämpfen, Fieber usw. Unten am Bett als Resultat der Diagnose ein großes rotes R. Der evangelische Feldgeistliche trat ein: fröhlich, rosig und feist. Die Schwester blöte in süßen Tönen: „Guten Morgen, Herr Pfarrer! Nun, wie war's gestern Abend?“

Er schnaufte mit asthmatischer Begeisterung: „Großartig, einfach großartig! Der Gänsebraten!! — Ich sage Ihnen, Schwester, der Gänsebraten!! — Das Fett lief einem man so am Munde runter, großartig, einfach großartig! — Und der Champagner — —!“

Er schnalzte mit der Zunge und trat zu mir ans Bett:

„Na, mein junger Freund, was haben wir denn? Aha, Ruhr! Na, da gibts wenigstens einen guten Stuhlgang von, hahaha — —!“

Scholz: Deutsche Dokumente, aus: 'Der Gegner', Jg. 2, H. 1/2, 1920/21; rechte Seite: Scholz: Von kommenden Dingen, 1922; Scholz: Zeitungsträger (Arbeit schändet), 1921.



KARL HUBBUCH

(Karlsruhe 21. 11. 1891–
26. 12. 1979 Karlsruhe)

Obwohl Hubbuch¹ 1919/20 mit den Berliner Dadaisten nicht unmittelbar Kontakt hatte – wie Schlichter und Scholz, seine Studienfreunde aus Karlsruhe –, war der Einfluß der dadaistischen Montagetechnik und die von Dada Berlin provozierte Sozial- und Gesellschaftskritik in seinen Bildern unverkennbar.

Hubbuch fand erst 1920 wieder die Kraft, sein Studium der Malerei in Karlsruhe aufzunehmen und sich avantgardistischen Strömungen und Einflüssen zu öffnen; zuvor mußte er erst eine Malariakrankheit, die er sich während des Krieges zugezogen hatte, im elterlichen Haus in Neuenburg auskurieren. Die Gruppe ›Rih‹ hatte sich zu der Zeit schon in Karlsruhe aufgelöst, und viele ihrer Mitglieder orientierten sich nach Berlin. Während Hubbuch die Gruppe für »etwas ›Ernsthaftes‹« hielt, schätzte er Dada zunächst »nur als Künstlerulk«, als »Verspottung des Bürgers« ein.²

Das Berlin der zwanziger Jahre übte auf Hubbuch aber eine derartige Anziehungskraft aus, daß er sich, von seinem Mäzen Oppenheimer unterstützt, einen einjährigen Aufenthalt (vom März 1922 bis zum Februar 1923) leistete.

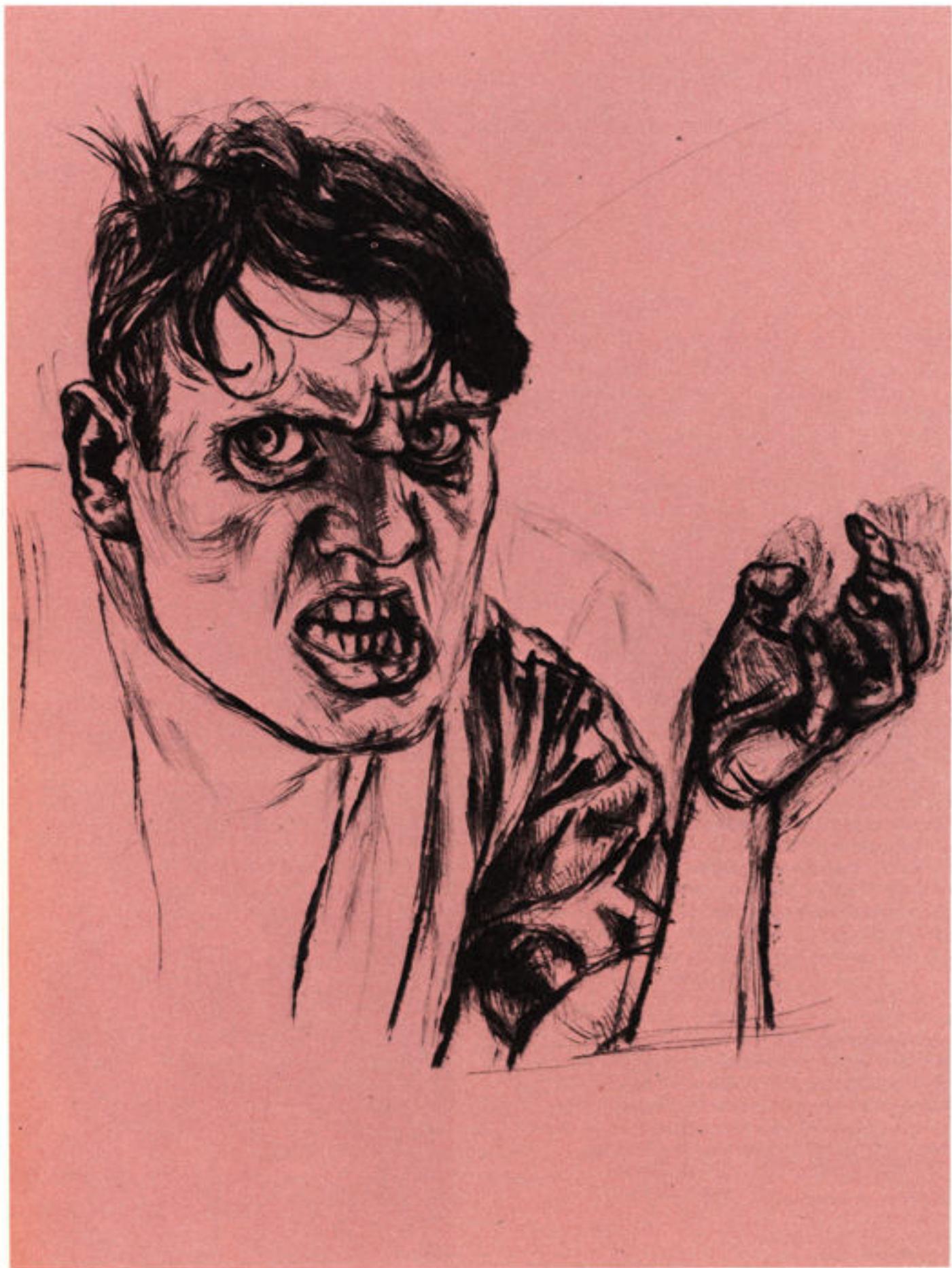
In ›Berlin und Abreise‹³ von 1922 sehen wir den hektisch von der Provinz Abschied Nehmenden. Die vertrauten Dinge der alltäglichen Nähe werden als Versatzstücke der sozialen Verankerung mit von Erwartungsgängsten gezeichneten Blicken zurückgelassen – Brot, Wäsche, Kachelofen, Kuckucksuhr, der Karton mit Zeichnungen. Das Ungewisse der Reise verdichtet sich zur Melancholie des Ankommenden. Katastrophen, Schieber, Selbstmorde, Prostituierte, die Masse Mensch nimmt der grübelnd abseits Sitzende wahr. Direkt über ihm wird sein Mäzen mit Geld in der Hand dargestellt, auch als ein Hinweis auf die regierende abstrakte Maxime des Profits in der Stadt. Die Eisenbahn in der mittleren Bildhälfte korrespondiert mit der Kuppel des Bahnhofes ›Hallesches Ufer‹. Die Bahn trägt die »leere und homogene Zeit« (W. Benjamin) in den letzten Winkel der Stadt. Die Hektik vermag der Melancholiker als stagnierende Zeit zu erkennen und protestiert mit seiner Langeweile, seinem Müßiggang gegen die Bindung der Zeit an Nutzen, Verwertung und linearen

Fortschritt – wie die Literaten und Künstler im Romanischen Café.⁴

Während seines Berlin-Aufenthaltes nahm Hubbuch Kontakt zu Grosz auf, seinem Studienkollegen an der Lehranstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums in der Klasse von Emil Orlik während der Jahre 1912–1914. Gegenseitige Widmungen von Werken zeugen von dieser Begegnung; 1923 schenkte ihm Grosz ›Ecce homo‹, während Hubbuch ihm ›Notausgänge der Ehe‹⁵ widmete. Aufgrund seines dichten, hermetischen und assoziativen Bildaufbaus konnte ihm Grosz jedoch keine Illustrationsaufträge für ›Die Pleite‹ oder den ›Knüppel‹ vermitteln, was Hubbuch gern gesehen hätte. »Ich war den Berlinern nicht direkt genug: Meine Blätter waren ihm (Grosz) zu verschachtelt, für den Beschauer nicht rasch genug erfassbar«,⁶ bemerkte er.

Hubbuchs Werke verloren nie jene Erzählfkraft, die Schlichter auch für sich als »angeborener Hang zum Fabulieren«, als »schwäbische Eigenschaft des Spintisierens« und als »Neigung zur endlosen Erzählung«⁷ in Anspruch nahm. Dieses Bedürfnis war so dominierend, daß die beiden Künstler sich gegen die Abstraktheit der Avantgardebewegungen »sträubten«. Erst das Montieren mit Bildzitaten von Berlin Dada gab ihnen die Möglichkeit, die avantgardistischen Tendenzen mit ihren eigenen Themen zu verbinden. Im Unterschied zu Schlichter interessierte Hubbuch nicht einmal die Verwendung der kunstfremden Materialien, sondern vielmehr die sich ihm eröffnende Form der Bildkombinatorik. Die dadaistische Montagetechnik löste eine kaleidoskopische Erzählfkraft aus, die sich inszenatorisch in vielfältigen Ebenen, Perspektiven, Räumen, zeitlich und örtlich getrennten Realitäten und Visionen entfaltete. Bürgerliche Interieurs, städtische Außenräume, Dunkles und Helles durchdrangen sich zu einem psychischen Erlebnisspektrum, zu einer zerklüfteten Gefühlslandschaft, das unüberschaubare Stadtlabyrinth widerspiegelnd. Wildheit und Nüchternheit, Ergriffensein und Abwehr überlagerten sich in der Darstellung der Visionen, die gesellschaftliche Mißstände hellsehtig aufdeckten. In den weit aufgerissenen, von dunk-

Hubbuch: Selbstbildnis, wütend, 1922





Hubbich: Im Rausch des
Irrs, um 1922;
Hubbich: Notausgänge der
Ehe, 1923;
rechte Seite: Hubbich: Berlin
und Abreise, 1922.





len Rändern umgebenen Augen Hubbuchs lag ein Zustand der Wildheit, des Hasses und Schreckens zugleich. Er wollte die Objekte seiner Angst und seiner Lust, denen er sich im Stadtchaos ausgesetzt sah, bannen.⁸ Gleichzeitig nahm er die nüchterne Haltung eines Jägers ein, der detektivisch in die Jagdgründe der exzentrischen Stadthölle eintauchte und den städtischen Szenen des Irrsinn, der Begierde, des Verbrechens auflauerte. Mit dem Bleistift schattierte Hubbuch diese Gefühls-Panoptiken, gab ihnen die Schwärze und Plastizität der Nacht und zugleich die nüchterne Schärfe klarer Einsichten, die sich jäh nach rauschhaften Nächten einstellen können – daher die stark kontrastierende Hell-Dunkel-Tonalität der Zeichnungen. Hubbuch nahm wahr, daß die Sachlichkeit der Städte und die strenge Moral der Kirche mit ihren hohen Forderungen nach Enthaltensamkeit die ungezügelte Gefräßigkeit der Sinne hervortrieb.

Hubbuchs Darstellungen erhielten durch das theatralische Moment der Erstarung von Gesten des Hasses, der Gier, des Lebenshungers, des Protestes, des Schreckens tragikomische Züge. Diese Inszenierungen wichen 1922/23 zeitweilig dem Versuch, durch kombinatorische Bildtechnik die Doppelbödigkeit der Existenz auf politische Zusammenhänge zurückzuführen. Hinweise auf aktuelle Versäumnisse des Bürgertums werden gleich Indizien in einem Detektivroman versatzstückhaft montiert. Besonders die Maßlosigkeit der Inflation spiegelte Hubbuch in der Unverhältnismäßigkeit der Maßstäbe seiner Zeichnungen, zitierte die Verantwortlichen in Porträts und ersann karikierende Metaphern.⁹ Letztendlich zerfiel die Wirklichkeit in unterschiedliche Motivebenen, in viele kleine Indizien, in ein simultanes, bühnenhaftes Wirken, das nie ad hoc entscheidbar war.

In ›Wissend und blind‹¹⁰ stellte Hubbuch über die Gesellschaft seiner Epoche ein Teleskop, das auf die wissenschaftliche Wahrnehmungsfähigkeit seiner Zeit hinwies. Doch diese wissenschaftlichen Möglichkeiten konnten nicht über den Verlust an erkenntnisleitender Wahrnehmung hinwegtäuschen. Hubbuch stellt sich neben diesem Gerät mit geballten Fäusten dar – in hellsichtigem Zorn.