

© Copyright Hanne Bergius

## GROSZ UND HEARTFIELD DADA und die „Zuhälter des Todes“

Vortrag im Münzenberg-Forum, 100 Jahre Dada, Dezember 2016

(Auszug)

Ich bedanke mich für die Einladung und freue mich, im Zusammenhang dieser materialreichen Ausstellung über die Berliner Dada-Zeit von Heartfield und Grosz zu sprechen, im speziellen über ihre Beiträge zur „Ersten Internationalen Dada-Messe“ (1920).

Grosz und Heartfield und Hausmann – hier als Organisatoren der Dada-Messe in Großfotos zu sehen, traten auch in der kreativen Mischung als Groszfield, Hearthaus, Georgemann auf (Abb.). Sie hätten sich sehr gewundert, dass Dada nun hier und heute in den Räumen des Münzenberg Forums zelebriert werden kann. Warum? Obwohl Grosz, Heartfield und Herzfelde im Dezember 1918 der KPD beitraten, wurde DADA von Beginn an deutlich von der damaligen KPD als dekadente bürgerliche Kunstbewegung abgelehnt. Mit den Einwänden von Gertrud Alexander, der Journalistin der „Roten Fahne“, möchte ich Sie deshalb sogleich konfrontieren. Dadas antikünstlerische Schockverfahren hatten bei ihr ihre Wirkungen nicht verfehlt. Ihr idealistisch geprägter Anspruch von einer überzeitlich klassizistisch geprägten Kunst wurde durch Dada grundlegend erschüttert:

...“Indem nämlich DADA solche Gegenstände bürgerlicher Herkunft mosaikähnlich nebeneinander klebt mit Zeitungsausschnitten, Straßenbahnbillets, Ansichtskarten, Spielzeugteilchen, als Bild’ gerahmt und signiert, neben wahnsinnig geschmacklose neue barbarische „Gemälde“ hängt und dazu ausgestopfte Soldatenröcke mit dem Aufdruck „Plastik“ aufstellt oder an die Decke hängt, neben bunte Dadapuppen und Hampelmänner – indem der Dadaist all solchen Allotria an Wänden und im Raume verteilt, glaubt er, „die bürgerliche Gesellschaft zu zerschmettern“... Die einzige Berechtigung hätten solche Plastiken aber in einem antimilitaristischen Panoptikum... Aber eine Sammlung von Perversitäten als Kultur- und gar als Kunstleistung auszustellen, ist schon kein Ulk mehr, sondern eine Frechheit.“ (Gertrud Alexander, Rote Fahne, 25.7.1920)

Diese Kritik steht am Anfang einer langen Geschichte der Ausgrenzungen und Diffamierungen der Avantgarden durch die rigide Kulturpolitik der kommunistischen Partei. Obwohl sich einige der besten Köpfe der Linken – wie Ernst Bloch, Bertolt Brecht oder Hans Eisler immer schon, insbesondere seit der Expressionismusdebatte 1937/38 dafür ausgesprochen hatten, den ästhetischen Innovationscharakter der bürgerlichen Avantgardebewegungen anzuerkennen, sollte sich der Sozialistische Realismus mit all den ideologischen Konsequenzen des

„Formalismus“–Vorwurfes bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts durchsetzen.

Wenn die Dadaisten auf Seiten des Proletariats kämpften – wie auf der „Ersten Internationalen Dada-Messe“ deklariert - dann jedoch nicht nur nach den Vorstellungen der KPD, sondern mit ihren eigenen kulturrevolutionären Utopien: „Weltrevolution“ wurde von dem Berliner Dadaisten Raoul Hausmann deshalb weit gefasst – sie war eine „Explosion ungeheurer Kräfte Lockerungen, Kraftentfesselung im Menschen, im Erkennen des Menschen – hatten wir dies gemeint 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.“ Zur Weltrevolution gehörte eben nicht nur eine ökonomisch orientierte Umwälzung, sondern vielmehr die Reflexion jeder Art von hierarchischen Machtverhältnissen. Ja, Hausmann behauptete sogar, in konsequenter Weiterführung der Idee des Psychoanalytikers Otto Gross, dass die „kommunistische Bewegung zum Fiasko des männlichen Geistes“ führen würde, wenn „in ihr nicht eine radikale Umstellung von bloß ökonomischer Gerechtigkeit zu einer Sexualgerechtigkeit vollzogen wird, die die Frau endlich zur Frau werden läßt.“

Zweifellos, Dadas Provokation und Subversion galt der ‚alten‘ patriarchalen Welt des Kapitals und der Monarchie. Das dadaistische Nachkriegs-Bekenntnis zu einer „Stürmischen Leere“ (Serner) fiel zusammen mit der „äußersten Entscheidung zur möglichen Welt“ (Hausmann) und erzeugte ein „Dazwischen“ – ein „Schweben“ zwischen einer alten ruinösen und einer noch nicht geformten neuen Welt“ – in einem Nicht mehr und Noch nicht.

In diesem Dazwischen bewegten sich die Dadaisten experimentell, provozierend, zweifelnd, schwankend, suchend, ironisch – und sie ließen dies zu als ihre Art eines authentischen Realitätsbezuges. Grosz bekannte sich zu einem komplexen „Hinein in den Schutt“. Der Erste Weltkrieg hatte einen „Ausverkauf der Religionen, Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker“ ausgelöst . Mit Nietzsche fühlte sich der Dadaist Richard Huelsenbeck herausgefordert „zum geistigen Faschingsgelächter und Karneval großen Stils...zur aristophanischen Weltverspottung...hier entdeckten die Dadaisten das Reich ihrer „Erfindung“ – „jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes...vielleicht daß, wenn auch nichts von heute Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat.“ Die Gesellschaft und ihre Kultur waren reif zur Komödie geworden. Dadas Lachen verband sich überdies mit einer kulturkritischen Intellektuellenschelte. Während Hugo Ball die trockene Verstandeskultur als kulturelles Übel ins Visier nahm, schimpfte Herzfelde den linken „akademischen Intellektualismus“ als eine „geradezu krankhaft wuchernde Erscheinung.“

Die Kultur sollte seiner Meinung nach wieder ins „konkrete Leben zurückgeschleudert“ werden, was nicht bedeutete, dass Kunst im Leben oder in Lebenspraxis aufgehen sollte. Kunst stellte allein Mittel und Medien zur Verfügung, die das Leben selbst zu Wort und Gestalt kommen ließen, um den Graben zwischen Hoch- und Trivialekultur zu überspringen und die Grenzen der Kunst enorm zu erweitern– mit aller chaotischen Präsenz: „Der gestaltende Geist kann mit dieser

Zeit beginnen, was ihm beliebt. Sie (die Gegenwart) ist in ihrer ganzen Ausdehnung Freigut, Materie.“ (Hugo Ball)

Die Kunst war keine unerschütterliche Basis mehr.

Der offene Prozesscharakter der dadaistischen Montage entsprach diesen Einsichten. Mit einer provozierenden Strategie der Groteske und Satire, mit Schockverfahren kreativer Entregelungen und Entgrenzungen – vom Gedicht bis zum performativen Event - galt es das „Leben“ in all seiner Fragwürdigkeit und Widersprüchlichkeit freizulegen. Die Definition Herzfeldes vom dadaistischen Werk demonstriert die umfassend revoltierende realitätsbewußte Intention dieser Bewegung: „An sich ist jedes Erzeugnis dadaistisch, das unbeeinflusst, unbekümmert um öffentliche Instanzen und Wertbegriffe hergestellt wird, sofern das Darstellende illusionseindlich ist und aus dem Bedürfnis heraus arbeitet, die gegenwärtige Welt, die sich offenbar in Auflösung befindet, zersetzend weiterzutreiben. Die Vergangenheit ist nur noch insofern wichtig und maßgebend, als ihr Kult bekämpft werden muß.“

Dada war daher für Grosz und Heartfield nicht eine jugendbewegte Durchgangsstation, die man billigend auf dem Weg zum „aufrechten“ Kommunisten durchlief. Die Künstler blieben unbequem und kritisch, weshalb Grosz schon 1922 wieder aus der KPD austrat. DADA WAR EBEN MEHR ALS DADA.

Mit Dada wurde eine europäische Bewegung von Literaten und Künstlern verbunden, die über die nationalistischen Kulturen ihrer Länder hinweg eine kulturrevoltierende Internationale begründeten – in kleinen provozierenden Gruppen, (Abb. hier die Pariser Gruppe um Tzara), deren Formate sich erst mit den Herausforderungen ihrer Zeit entwickelten – u.a. in Zürich als Exilort der Künstler anders als in Köln, Hannover, Berlin oder in Paris, den Hauptstädten der kriegführenden Nationen. Die DADA- Bewegungen standen von 1916 bis 1923 im Schnittpunkt von apokalyptischen Kriegserfahrungen und dynamischen Revolutionszeiten zugleich, von unbewältigten Nachkriegsproblemen und von medialen Umbrüchen, industriellen Turboentwicklungen und ungleichzeitigen Traditionsbeschwörungen.

Abb. Die „Zuhälter der Todes“ (Grosz). In Berlin wollten die Dadaisten die „Zuhälter des Todes“ identifizieren und ihnen ein Gesicht geben in Anbetracht der anhaltenden militärischen Macht in der Weimarer Republik. Anstatt in Verzweiflung und Angststarre zu verfallen wie viele der Expressionisten, bezwangen die Dadaisten ihre Angst, dieses „Wesen mit Millionen Köpfen“, so Ball, durch eine vielschichtige Strategie der Ironie. Die Dadaisten erhielten sich durch diese Haltung einen Pessimismus der Stärke: zwar erschüttert zu sein, doch zugleich souverän zu bleiben, das heißt auch Leichtigkeit im Schweren zu gewinnen, in dem das Lachen einen breiten Raum einnahm.

Dieser Aufbruch setzte kreative experimentelle Möglichkeiten frei, die sich nicht auf einen Stil, noch auf ein Konzept festlegen ließen – vom fotomontierten Cover von „Der Dada“ Nr. 3 in Berlin (Abb.) bis zu den grotesk-phantastischen Montagen Max Ernsts (Abb.) oder dem Spiel mit dem Zufall im Werk von Hans Arp (Abb.), vom wortstarken Manifest (Abb.) bis zum wortnegierenden Lautgedicht (Abb.), vom Produzieren von Bildern aus Bildern in den Fotomontagen

(Abb.) bis zum Fotogramm (Abb.), von dessen Abstraktheit wiederum zum konkreten Ready made (Abb.), einem zum Kunstwerk deklarierten Alltagsgegenstand. Mittel und Medien wurden umfassend erweitert – Ausstellungen bzw. Anti-Ausstellungen, Tourneen mit performativem provozierendem Charakter (Abb. – Maskentanz), Strassenumzüge und Einzelaktionen – all das lag im Spektrum der dadaistischen Künstlerinnen und Künstler.

Die Dadaisten waren zur Entstehungszeit von Dada noch jung – die meisten zwischen 20 und 30 Jahre alt. 1918, zu Beginn des Club Dada in Berlin, waren Wieland Herzfelde und Walter Mehring beide erst 22 Jahre alt, George Grosz war mit seinen 23 Jahren noch jünger als Richard Huelsenbeck mit 26 und John Heartfield mit 27 Jahren. Hannah Höch war zwei Jahre älter als Heartfield und Raoul Hausmann fünf Jahre. Der 43 – jährige Johannes Baader bildete eine Ausnahme im jungen Club Dada - weshalb Michael White die Avantgardebewegung als subversive Jugendbewegung – als „Generation Dada“ – kürzlich wahrnahm. Damit traf er zwar einen kultursoziologischen Ansatz des Generationenkonfliktes, doch erfasste er dadurch nicht das komplexe Zusammenspiel von Kunst, Literatur, Theater, Musik, das erst aus der Politisierung der Dadaisten eigene ästhetischen Prozesse erschaffen und dadurch eine neue oppositionelle Öffentlichkeit gewinnen sollte.

Erst die neuen Montage-Verfahren und Experimente machten ersichtlich, wie sich gegenseitig Revolte und Kunst befruchteten und ein Umdenken garantierten – das einherging mit der Auflösung des klassischen Werkbegriffes, weshalb es immer wieder „korrigierte Meisterwerke“ gab – das einfachste Verfahren hierzu: eine durchgestrichene Reproduktion von Botticelli auf der Dada-Messe.

Der Erste Weltkrieg als „Bankrott der abendländischen Kultur“ mußte mit seinen katastrophalen Auswirkungen in das Kunstgeschehen selbst eindringen und es erschüttern. Das Unwägbar und Instabile, das Dezentrierende und Abgründige wurden zu notwendigen Faktoren des radikalen ästhetischen DADA-Experimentes. Ideale, Religion, Fortschrittsglauben waren obsolet geworden und vor allem von der kriegführenden Ideologie des nationalistischen Gesinnungsmilitarismus mißbraucht.

Nach Herzfelde sollte die gegenwärtige Welt, die sich offenbar in Auflösung befand, noch weiter zersetzt werden, um auch noch die letzten hierarchischen Residuen des Denkens und Wahrnehmens auszutreiben.

Selbst den doppelten „Zugwind“, der einmal von Amerika blies – als prosperierendes Land einer demokratischen Zukunft – und von Rußland – als Land der proletarischen Revolution – ließen die Dadaisten gleichermaßen erfrischend durch ihre Ateliers fegen.

Fangen wir bei der „Neuen Jugend“ an, die seit Juli 1916, mitten im Krieg, von den Brüdern Herzfelde herausgegeben wurde, von Wieland als Schriftsteller und Gründer des Malik-Verlages (März 1917) und Helmut als Grafiker, der an der Münchner Kunstgewerbeschule (1908-1911), dann an der Charlottenburger Kunstgewerbe- und Handwerkerschule (1913/14) studiert hatte. Die Zeitschrift begann mit einem pazifistisch gestimmten, lyrisch-expressionistischen Gedicht J.R.Bechers – „An den Frieden“ (Abb.) Ich möchte jedoch darauf aufmerksam machen, daß einen Monat vorher, im Juni 1916, Hugo Ball im „Cabaret Voltaire“

bereits seine „Verse ohne Worte“ inszenierte - Abb. „Karawane“- eines der bedeutendsten Lautgedichte Dadas, das die Sprache in Vokale und Konsonanten auflöste und den tonalen Ursprung der Sprache radikal aus dem Geiste der Musik beschwor. Hier in Zürich setzte eine skeptische Entregelung der ästhetischen und literarischen Kunstformen ein.

Die inhaltliche Wende der „Neuen Jugend“ und damit auch ihre formale begann erst im Mai und Juni 1917. Sie sollte „schärfer“, auf den Tag gestellter, eingreifen können, auch gegen die eigenen Reihen,“ wie Franz Jung als neuer Mitarbeiter deklarierte. (Abb.) Diese Ausgaben führten den „Kinn- und Herzgrubenhieb“ ein – so Grosz als Mitarbeiter der „Neuen Jugend“. Er propagierte den neuen Künstler-Typus: „...wie gesagt Kautschukmann sein, beweglich in allen Knochen/ nicht bloß im Dichtersessel dösen/ oder vor der Staffelei schön getönte Bildchen pinseln.“ In die neue Kunstrevolte mischte sich „Ragtimestepptanzmelodie“, Kino, die Großstadtstrasse, Kriegs- und Revolutionserfahrungen, – und nun vor allem das akünstlerische „Neue Material“ der alltäglichen Medien.

Die Werbung zur „Kleinen Grosz-Mappe“, von Heartfield entworfen, zelebrierte mit alltäglichem Akzidenz- und Klischeematerial eine „Buffonade und Totenmesse“ (Hugo Ball) zu gleich – das untergründige Spiel einer verkehrten Welt. Um den Totenkopf mit gekreuzten Knochen, dem Signet für Gift, schwirren die maschinengeschriebenen Titel der Lithographien von Grosz assoziativ u.a. „Krawall der Irren“, „Strasse“, Kirche“, „Vorstadthäuser“, „Mord“ - durchsetzt mit Klischeedruckern von einem Fallschirm, einer tanzenden Frau, einem Grammophontrichter, einem roten Sarg und vielen Totenkreuzen. Die inhaltliche Sprengung sollte eine typographische Gestaltung adäquat signalisieren (Abb.)

Die Künstler erprobten mitten im Krieg gegen die Gesellschaft neue kommunikative graphische Strategien. Die farbige Zusammensetzung und das variationsreiche Layout wirkten plakativ – die Mai-Nummer erschien mit roten Akzenten, die Juni-Nummer in schwarzen, grünen, roten und blauen Farbvariationen, während die dritte Nummer, die nicht mehr erschien, Weiß auf schwarzem Grund gedruckt werden sollte. Heartfield war als Graphiker federführend. Er kalkulierte wirkungsästhetisch seine Mittel. Die Vergrößerung des Zeitschriftenformates auf amerikanisches Zeitungsformat, Farbe, Schriftart und Schriftgröße der Buchstaben, der Worte und Texte waren offensiv montiert, die Mischung aus Text und Bild strukturierte überraschend die Zeit des Lesens. Das Foto vom amerikanischen Wolkenkratzer, das „Iron Flat Building“, das sensationelle Symbol des amerikanischen Way of Life, 1903 von D.H. Burnham erbaut, in der Juni-Ausgabe der „Neuen Jugend“ 1917 verweist bereits auf das offene Montageprinzip Dadas. Gleichzeitig bekundete Heartfield hiermit seine Solidarität mit dem im April 1917 in den Ersten Weltkrieg eingetretenen Feind des Deutschen Kaiserreichs – mit den Vereinigten Staaten von Amerika. Die Fotografie selbst diente zur politisierten Imagewerbung der Neuen Jugend. (Abb.)

Aus Protest anglierten Helmut Herzfelde und Georg Ehrenfried Groß ihre Namen: George Grosz schon im Septemberheft der Neuen Jugend 1916, das Pseudonym John Heartfield muß wohl Grosz Heartfield gegeben haben, denn es taucht – meines

Wissens – erstmals in einem Brief von Grosz am 24. 8. 1918 an Otto Schmalhausen auf, offiziell können wir es dann in „Die Pleite“, im April 1919 zur Kenntnis nehmen.

Da Zeitschriftenveröffentlichungen unter scharfer Pressezensur standen, musste diese unterwandert werden. Das lastete vor allem auf Heartfield, dem „Chefgrafiker“ der „Neuen Jugend“. Wie Jung retrospektiv schrieb: „Heartfield war „die Seele des Ganzen“, „Unvorstellbar, noch in der Erinnerung, was Jonny geleistet hat. Wir konnten das Manuskript immer nur stückweise setzen lassen und bei verschiedenen Druckereien abziehen“. Auch wechselten die Verlagsadressen, mal war es in der Mai-Nummer die Adresse des Malik-Verlages, des neu gegründeten Verlages von den Herzfeldes, mal war es in der Juni-Nummer die Adresse des Verlages der „Freien Strasse“, von Franz Jung 1916 ebenfalls gegründet. (Abb.)

Franz Jung und Richard Huelsenbeck, der seit Januar 1917 nach Berlin mit einem Gepäck von

Dadainspirationen von Zürich kam, traten in dieser Juni Nummer 1917 federführend auf. Hier mischte sich zum ersten Mal der revoltierende Geist der „Freien Strasse“ – „Was suchst du Ruhe, da du zur Unruhe geboren bist“ – mit dem revoltierenden Einfluss aus Dada Zürich. Grosz' Brief an seinen Schwager Otto Schmalhausen vom 30.6.1917 zeigt, wie sich die neuen Nummern auf die expressionistischen Autoritäten der vorhergehenden Nummern auswirkte. „Infolge des Erscheinens der Wochenausgabe („Hongkong Times!“) trat eine empfindliche Redaktionsspaltung ein – Lord Däubler, J.R.Becher und L. Schüler sind jetzt sozusagen in Gegnerschaft (d.h. nicht aufs Persönliche übertragen, Menschliche).“

Doch je mehr der Dadabazillus zunahm, desto mehr gerieten die meist messianisch gestimmten Expressionisten unter Verdacht, „über dieses Chaos aus Dreck und Rätsel einen erlösenden Himmel zu stülpen“ und den „Menschenmist ordnend durchduften zu wollen.“ Der Bleistift wurde ein zu langsames Medium, es begann ab 1919 ein Produzieren von Bildern aus Bildern im Prozess des Fotomontierens. Der „Lüge der Presse“ (Heartfield) musste schnell begegnet werden. Obwohl Raoul Hausmann immer darauf bedacht war, als Erfinder der Fotomontage zu fungieren, ist es nicht von der Hand zu weisen, dass die früheste publizierte, genau datierbare Montage, die ausschließlich aus Fotografien zusammengesetzt wurde, jenes von Grosz montierte Titelbild der Zeitschrift „Jedermann sein eigener Fußball“ war, am 15. Februar 1919 vom Malik-Verlag herausgegeben. Eine Publikation, die den Verleger Herzfelde in „Schutzhaft“ (7. – 20. März 1919) brachte, die ihn dazu veranlasste, einen beeindruckenden Bericht über die Brutalität seiner Gefangensetzung zu schreiben. (Abb.)

Die Anfänge der Weimarer Republik stehen im Fokus der künstlerischen Praxis und Kritik von Dada, vor allem die brutale Spartakistenbekämpfung im Januar 1919 durch den Kriegsminister Noske, bei der Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht ermordet wurden. Die neuen Mitglieder des Rates der Volksbeauftragten, die den Übergang vom Kaiserreich zur Weimarer Republik garantierten, wurden von Grosz mit ihren Fotoporträts auf einen Fächer geklebt – ein seit dem 19. Jahrhundert übliches Trivialarrangement von Sammelbildern berühmter Persönlichkeit. Unter dem Motto „Galerie deutscher Manneschönheit, Preisfrage: Wer ist der Schönste“ - nehmen wir

in der Mitte die Volksbeauftragten Ebert und Scheidemann wahr, als Achse immer noch der General Ludendorff, als Mittelpunkt gleichsam, dessen Macht der völkischen Bewegung weit in die Weimarer Republik reichte (Kapp-Putsch, Hitlerputsch- 1923), weshalb Noske als sein Vasall in den Hintergrund tritt und Erzberger als Befürworter des Versailler Vertrages mißtraut wurde. (Abb.)

Hierzu die Kritik des Berliner Dadaisten Huelsenbeck in „Deutschland muß untergehen“ - Abb.

„Können Leute wie Ebert und Scheidemann , gute Kleinbürger, Führer zu unseren Zielen sein? Liebknecht wußte das am 10. November: Nein oder Wie jämmerlich...sind diese Volksbeauftragten, die nicht mehr wissen, was Volk ist. Exzellenz Scheidemann, Fritzchen Ebert, der ehrliche Sattlermeister. Jener Noske, der Hindenburg en miniature...Die Unzufriedenheit wächst, wenn man diese Kleinbürger-Exzellenzen genau nach altem Schema agieren sieht...Nachschwätzer zehnmals ausgekochter sozialistischer Gedanken, teutsche Revolutionäre mit Gemüt und Butterbrot, ganz unpolitisch, Grammophone kanonischer Traktätchen und uralter Schlagworte. Die Unruhe wächst. Das Volk, das mit dem Einsatz seines Lebens die Revolution gemacht hat, sieht sich von geschickten Bierbäuchen betrogen, die plötzlich an der Spitze seiner Organisationen erscheinen, als wären sie dabei gewesen.“

Die Regierenden dieser Weimarer Republik stellten für die Dadaisten lediglich eine „Hohenzollernrenaissance“ dar (Abb.): die Köpfe der Hohenzollern wurden von Grosz mit jenen der Weimarer Regierung vertauscht, sie trauten den erkonservativen Mächten nicht, die die junge Demokratie der Weimarer Republik weiterhin beherrschten. Wir sehen Ebert nun als Reichspräsident im März 1920 mit einer neuen Entourage: Kapp und Lüttwitz und Erhardt, die Putschisten vom März 1920, zusammen mit den Repräsentanten der Weimarer Republik: Bauer (Reichskanzler), Müller (Außenminister), Gessler (Reichswehrminister), Severing (Innenminister und Watter (General) u.a. Ebert wurde in „Die Pleite“ Nr. 1 mit Krone karikiert.

Um jedoch die Komplexität des Berliner Dadaismus und sein Politspektrum ganz zu begreifen, ist noch einmal zu erwähnen, dass es auch vom Individualanarchismus, vom sog. Anarchokommunismus, von der Psychoanalyse, von der nietzscheanisch geprägten Lebensphilosophie und natürlich aktuellen kulturellen Diskursen geprägt war, die sich radikal von Traditionen lösten – wie Kubismus, Futurismus, der russische Proletkult.

Wie Berlin Dada gerade vom russischen Proletkult inspiriert wurde, soll ihre immer wieder deklarierte Bezugnahme zu Tatlin als neuem Künstlertypus der Zeit klären. Abb.- Grosz und Heartfield. Abb. Hausmann in der Dada-Messe.

Tatlin wurde zur Gallionsfigur der Berliner Dadaisten, da er seine Inspirationen und Imaginationen in den Bereich der Technik transferierte und sich für eine politisierte Funktion der Kunst im Dienste der Oktoberrevolution einsetzte. Damit war die künstlerische Phantasie „Sabotage am Leben“ – so der Dadaist Hausmann , die „romantisch, retrospektiv“ mit Illusionen arbeitete. Die Berliner Dadaisten forderten provokativ „die Herstellung von Geist und Kunst in Fabriken“ und „den Geistigen in die Kunstfabrik zur Geistesauflösung.“ Mit Bildlegenden wie „tatlinistischer Planriß“

oder „tatlinistische mechanische Konstruktion“ verliehen die Dadaisten ihrem antikünstlerischen Anspruch Nachdruck.

„Die Kunst ist tot, es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins“ – dieses Schriftplakat, das Grosz und Heartfield auf der Ersten Internationalen Dada Messe tragen und auch der Dadaist Raoul Hausmann anwandte, ist jedoch nicht aus unmittelbarer Kenntnis von Tatlins Turm der III. Internationale abgeleitet.

Dennoch zeige ich Ihnen hier den Turm, um Dadas eigenen Tatlin-Mythos davon zu unterscheiden.

(Abb.)

TATLINS Turm III. Internationale. Das 5 Meter hohe Modell „Mit voller Kraft“ wurde 1919 von Tatlin für die III. Internationale entworfen und sollte in Petrograd errichtet werden. Das Original ist verschollen und verschwand wohl schon zu Tatlins Lebzeiten in einem Museumsdepot.

(Tatlins Werk sollte die revolutionäre Dynamik widerspiegeln. Es sollte aus industriellen Materialien bestehen: Eisen, Glas und Stahl. Der Entwurf sah eine spiralförmig gewundene Stahlkonstruktion vor, durch die ein schräger Mast geht, um den sich drei gläserne Körper drehen. Die von der Doppelspirale umgebenen Zylinder, Pyramide und Halbkugel, waren so geplant, dass sie sich mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten drehen. Das Restaurant und die Tagungs- und Konferenzräume auf dem ersten Plateau sollten sich einmal im Monat um die eigene Achse drehen. Der mittlere Teil hätte sich nach einer Woche um die eigene Achse gedreht, während der Glaszylinder auf der Spitze sich einmal am Tag gedreht hätte. )

Der Einfluß von Tatlin auf Dada ist offensichtlich inspiriert von einem Aufsatz Konstantin Umanskys über Tatlin und den Proletkult in „Der Ararat“ (Febr./ März 1920), in dem der Turm nicht erwähnt wird, jedoch die neuen Materialien der Kunst – wie Eisen, Stahl, Glas hervorgehoben werden. Die dadaistische Interpretation von Maschinenkunst fassten die Berliner Dadaisten allerdings sehr weit und anders – eben nicht konstruktivistisch. Eher dekonstruktiv – indem sich die destruirenden wie konstruierenden Anteile auf groteske Weise durchdrangen. Die Dadaisten sprangen zwar auf den Zug der Moderne, und ließen in vielen Montagen die Räder rollen, doch diese bewegten sich ambivalent zwischen den alten und neuen Welten.

Als Gegenentwurf zum „Turm der III. Internationale“, diesem transparenten Fortschrittssymbol eines teleologisch kommunistischen Gesellschaftsentwurfs, könnte beispielsweise jene Assemblage von Baaders „Deutschlands Größe und Untergang“ (Abb.) zu betrachten sein – da in deren Materialien und Zusammenstellungen vieles von dem Modell eines Anti-Monuments steckt, das mit permanentem Aufweis des Grotesken die Konstruktivität in sich zusammenfallen läßt und der Vielheit des Montageprozesses Rechnung trägt. Ebenso Schwitters' Merzbau - die Kathedrale des erotischen Elends - (Abb.) der sich in einem ständig verändernden Prozeß jeder architektonischen Vorgabe entzieht und in der Fülle des Materials Zeugnis ablegt von der Komplexität des Lebens und letztlich die Labyrinth der „Seele“ umräumte, wie Carl Einstein feststellte.



Der Dada-Monteur deutete seine Mechano-Kunst ambivalent zwischen „Allem und Nichts“: Die Großstadt wurde zum widerstreitenden Inspirationsort seiner neuen künstlerischen Verfahren und Erzeugnisse.

„Universal City 12 Uhr 5 mittags“ (1920) von Grosz und Heartfield (Abb.) war untrennbar mit den neuen Licht-Medien, Fotografie und Film, verbunden und inspiriert durch exzentrische Großstadterfahrungen, die den Menschen der Moderne auf neue Wahrnehmungsformen konditionierte: „wie simultan aufzunehmen und kühn zu abstrahieren und schnell zu kombinieren“ (Brecht). Fox und der Filmstreifen deuten die Montage als „statischen Film“ (Hausmann) – weshalb es ganz konkrete Hinweise auf Universal, die Filmstadt, gab, die der aus dem Württembergischen kommende Carl Laemmle in Hollywood im San Fernando Valley 1915 mit großem Aufwand und Widerstand begründete. Mit großer Sympathie wurde er als fiktiver Besitzer dieser Montage im Katalog der „Dada Messe“ genannt. Die kulturindustrielle Szene Amerikas scheint hier eingeblendet und entfacht eine eigendynamische Welt: Uncle Sam weißbärtig, die Schauspieler Paul Robeson, Rudolpho Valentino, Lillian Gish mit Pistole, Filmtitel wie „Broncho Bill“, der Held in dem Western „The Great Train Robbery“.

Die eingeblendeten amerikanischen Werbetexte wie „Cheer Boys cheer“, „Son of a gun“, „The Sun bleaches old Bleach“, „Gripping“, „Kaddy“ gibt der eingeblendete Hörmuschel akustische Intensität – neben dem schwungvollen Rad das prominenteste Element im Bild.

In der Exzentrizität verbindet sich in der mittäglichen Hoch-Zeit jedoch nicht nur Euphorie, sondern auch mittäglich panischer Schrecken, in der Mitte der Montage in verzerrten Gesichtern mit der Feder von Grosz festgehalten. Die Linien, die durch die sich überlagernden Text- und Fotozitate wie ein Netz die Montage strukturieren, bündeln sich unentwirrbar als Knäuel in den Zeichnungen von Grosz, unter die sich kühl-distanziert der Dada-Detektiv in der Maske des Sherlock Holmes mischt. Diese Montage wurde programmatisch als Titelbild für den Katalog zur „Ersten Internationalen Dada Messe“ von Heartfield verwandt. (Abb.)

Verfolgen wir die Spuren des Dada Monteurs hier in der Messe (1. Juli bis 25. Aug.), dann stoßen wir auf widersprüchliche Mensch-Montage-Automaten, die allesamt allegorische Spiegelbilder der Epoche sind. (Abb. – Dada Messe)

Ihre Konstrukteure dekonstruierten den Heldenmythos des Soldaten und legten die Prothesen frei, die geistigen wie die körperlichen, die ihn mechanisierten. Auf den Sockel erhoben – wie antike Skulpturen - scheint die „elektromechanische Tatlin-Plastik“, im Hintergrund von Grosz und Heartfield, damit verbundene Erwartungshaltungen zu schockieren. Während der griechische Torso der Antike trotz seiner Unvollkommenheit mit jeder Faser seines athletischen Körpers den unbesiegbaren Helden glorifiziert, sehen wir hier in dem Torso das sog. „Korrigierte Meisterwerk“: ein ruinöses Abbild einer Demontage des preußischen Ordensfetischismus: statt einer apollinischen Lichtgestalt erhält die Tatlin-Plastik elektromechanische Attribute: die an- und ausschaltbare Glühbirne, desweiteren die Klingelanlage auf der linken Schulter, der Revolver auf der rechten, dann das Messer, die Gabel am Revers, ein Buchstabe C, eine Nummer 27 aus Pappe, der Schwarze Adler-Orden (der höchste preußische Orden). Schließlich eine Gasleuchte

als Beinprothese, ein Eisernes Kreuz auf dem Hinterteil und Gebiß als Vulva dentata –die anbetungswürdige Heiligenfigur wurde der Lächerlichkeit preisgegeben.

Korrespondenzen findet diese Mechano-Plastik mit weiteren Montagen im ersten Raum der „Ersten Internationalen Dada-Messe“ von 1920. Sie inszenieren einen Slapstick der Prothesen.

Abb. Krüppelparade – von Dix als größtes Werk der Dada-Messe, (150 x 200 cm) Die Krüppel treten als groteske Opfer und Täter zugleich auf, die immer noch das Marschieren einüben – grotesk deshalb weil sie von Abgründigem und Lachhaftem zugleich geprägt wurden. Sie verkörpern das Desaster der Unbelehrbarkeit und des immer noch „45 % erwerbsfähig oder kriegsverwendungsfähig“– es ist nicht ein Triumphzug, sondern ein Schandzug, der schon von altersher Rechtsbrecher aller Art der Öffentlichkeit auf dem Weg zur Schandstätte vorführte. Er erinnert zugleich auch an einen Totentanz, der den Blick auf die Ruinen eines zugerichteten Männlichkeitswahns lenkte, der sich selbst zerstörte. „Ein Opfer der Gesellschaft“ von Grosz (Abb.) ist auf den Kopf des ersten Krüppels gehängt – als Montage in der Montage, die Zerstückelung als adäquates Verfahren zu dem ruinösen Menschenbild. In „Graduale. Dies Irae“ – in einer Art Totenmesse – ließ auch Walter Mehring 1921 Krüppel aufmarschieren, die „halb Fleisch, halb in Scharnieren/Halb verrosteten, halb krepieren.“

Die Nachkriegswelt nahm für die Dadaisten oftmals die zeitgemäßen Züge einer Civitas Diaboli an. Hinter diesem Slapstick der Prothesen stand das Grauen des Krieges, dessen konkrete und ideologische Auswirkungen die Anfänge der Weimarer Republik überschattete.

Es ging um die machtvolle immer noch präsente nationalistische Kriegstheologie, die eschatologische Züge annahm – die Vorstellungen vom Welt- und Geschichtsende. Die Dadaisten führten in der „Ersten Internationalen Dada-Messe“ diese Vorstellungen zu ihrem absurden Ende. „Dada ist politisch“ hieß eine Sentenz unter Grosz' Werk „Deutschland ein Wintermärchen“. (Abb) Die „Höllenfürsten und Teufel“ saßen im eitlen Narrenschiff dieser bürgerlichen Gesellschaft, die mit ihrer Verflechtung aus Militär, Kirche, Bildung und Kapital ihre machtorientierten Interessen verfolgte.

Sehen wir uns Dadas satirische Reaktionen einmal in dem an der Decke baumelnden „Preußischen Erzengel“ an und desweiteren in „Deutschland ein Wintermärchen“. (Abb.)

In einem strengen pyramidalen Kompositionsschema sehen wir den „Ewigen deutschen Bürger“ – wie Grosz sagte -, dick und ängstlich an ein leicht schwankendes Tischchen mit Zigarre und Morgenzeitung darauf. „Unten stellte ich die drei Stützen der Gesellschaft dar: Militär, Kirche, Schule (Schulmeister mit schwarz-weiß-rotem Rohrstock): Der Bürger hielt sich krampfhaft an Messer und Gabel fest; die Welt schwankte um ihn; ein Matrose als Symbol der Revolution und eine Prostituierte vervollständigten mein damaliges Bild.“ Soweit Grosz.

Der strenge pyramidale Kompositionsaufbau steht in einem grotesken Spannungsverhältnis zur sich aufsplitternden Großstadtdarstellung – hier Dynamik dort Statik.

Das Kompositionsschema spielt auf Weltgerichtsdarstellungen an. Ich zeige Ihnen

hier eine Weltgerichtsdarstellung von Hans Memling 1470.(Abb.)

Das Bildprogramm folgt dabei einem typischen Muster: Meist befindet sich oben mittig der thronende Christus als Pantokrator (Allherrscher) und Salvator Mundi (Erlöser der Welt, Heiland), meist flankiert von Maria und Johannes als Fürbitter. Die Guten werden im linken Flügel, die Verdammten im rechten dargestellt. Das Schwert des Gerichtes wird von dem Erzengel Michael ausgeführt, dessen Richterrolle ihm seit dem Mittelalter durch Kirchenväter und biblische Legenden gegeben wurde.

Warum diese Parodierung des Weltgerichtes? An die Stelle des Weltenrichters setzte Grosz den Soldaten-Bürger, die Fürbitter wurden nun durch Matrose und Prostituierte ersetzt. Der General unten in der Mitte erhielt die Rolle des preußischen Erzengels; der Bildungsbürger rechts mit schwarzen Scheuklappen, mit Goetheband und den schwarz-weiß-roten Fähnchen der Monarchie trat an die Stelle des Teufels, der abgehärmte evangelische Pfarrer unten links, dem das schlechte Gewissen anzusehen ist, spielt die heuchlerische Rolle des Erlöserengels mit segnendem Gestus.

Grosz hatte damals allen Grund, das Weltgericht als propagandistische Falle der preußischen Kriegstheologie zu verfremden: der Gesinnungsmilitarismus mißbrauchte das Weltgericht propagandistisch für seine imperialen Machtinteressen. Nach wilhelminischer Kriegspropaganda vollstreckte nicht Gott das Weltgericht, sondern die Deutschen als Gottes Volk. Diese weltlich, vornehmlich vom deutschen Protestantismus geprägte Deutung der Geschichtsapokalypse gipfelte in dem Anspruch, daß eine Erlösung der Welt allein durch das „Deutsche Wesen“ vollzogen werden könnte. Das waren die Botschaften, die vom Militär, von der protestantischen Kirche und dem preußischen Bildungsbürgertum dem kleinen Untertanen eingetrichtert wurden. Er sah sich selbst als Weltenrichter pseudoreligiös überhöht und fand in dem Leitsatz „Gott mit uns“ eine Formel, die seine Kriegsgreuel rechtfertigte. Schon 1915 erkannte Grosz als Soldat wütend, wie die Religion im Interesse der Kriegsführung zur „entmarkten Mumie“ versteinerte.

„Ekelhaft und verlogen, wie alles Menschliche (jawohl) beten diese Kreaturen heute zu demselben Christus, nur wird er spezifisch deutsch, nein, ich möchte sagen, es wird aus dem internationalen Abrüstungsprediger ein preußischer, so allerdings gebrauchsfertiger Christus (vielleicht geben wir ihm Uniform usw.?)“ (Brief an Robert Bell).

Wir erkennen immer mehr, dass Grosz in der satirischen Darstellung des Soldaten in „Deutschland ein Wintermärchen“ einen zum Trottel zugerichteten Christus sah, denn für Grosz war diese kriegstheologische Propaganda mit „Trotteltumreligion“ gleichzusetzen. Nicht nur für Grosz auch für die Dadaisten Hausmann, Mehring, Huelsenbeck und auch Tucholsky war diese „Trotteltumreligion“ Anlaß vieler satirischer Werke. Die anhaltende politische Gefahr des derart ideologisierten selbstgerechten Gegners erkannten die Dadaisten eben auch weiter in der jungen Weimarer Republik, in der Revolutionsniederlage der Spartakisten. „Pleite glotzt euch an,“ schrieb Carl Einstein in der satirischen Zeitschrift „Die Pleite“ im Januar 1919: „Revolution wurde unterschlagen. Defraudanten der revolutionären Idee herrschen und betreiben die Sanierung des Spießers.“

„Deutschland ein Wintermärchen“ bezieht die politische Kritik aus der gleichnamigen Satire von Heinrich Heine aus dem Jahr 1844. Auch hier wird die Übermacht der preußischen Staatsgewalt gegeißelt, die Unterdrückung menschlicher, individueller und geistiger Freiheitsrechte, die das „hölzern pedantische Volk“ von Untertanen produzierte.

„Noch immer das hölzern pedantische Volk/  
Noch immer ein rechter Winkel/  
In jeder Bewegung, und im Gesicht/  
Der eingefrorene Dünkel./ Sie stelzen noch  
immer/ so steif herum./ So kerzengerade geschneigt,  
Als hätten sie verschluckt den Stock./  
Womit sie einst geprügelt.“

Noch 1933 verwandte Heartfield das Bildzitat des protestantischen Geistlichen. In der Fotomontage des „Montagsblattes“ Mai für einen Arbeiterkalender der KPD wollte er damit zeigen, wie sehr der deutsche Untertan mit seiner militärischen Gesinnung dem Faschismus entgegenkam: „Je frommer der Mensch ist, desto mehr glaubt er; je mehr er glaubt, desto weniger weiß er; je weniger er weiß, desto dümmer ist er; je dümmer er ist, desto leichter wird er regiert.“ (Abb.)

Erst aus diesem Kontext heraus ist der „Preußische Erzengel“ (Abb.) auf der Dada-Messe, diese lebensgroße Soldaten-Puppe, an der Decke baumelnd, von Heartfield und Schlichter montiert, zu verstehen. Darum auch die Bauchbinde des protestantischen Chorals von Luther: „Vom Himmel hoch da komm ich her“, zweifach gewunden, beim Hinein- und Herausgehen zu lesen. Ein Schild weist ihn überdies als gedrillten Untertanen aus: „Um dieses Kunstwerk vollkommen zu begreifen, exerziere man täglich zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen und feldmarschmäßig ausgerüstet auf dem Tempelhofer Feld.“ Die Schweinsmaske, aus dem karikaturistischen dadaistischen Repertoire, verweist auf das „Front-Schwein“ und die zynische Feststellung: „Menschen sind Schweine“ schrieb Grosz noch 1918 seinem Schwager Otto Schmalhausen. Die baumelnde Montage mit feldgrauer Uniform und Offizierskorkaden ist die groteske Variante zur Erzengel-Version in „Deutschland ein Wintermärchen“ – gleichsam die Untertanenausführung zum General, noch einmal die kriegstheologische Anmaßung der deutschen Richterrolle in der Welt verhöhnend.

Diese satirisch-groteske Diffamierung in den Werken von Grosz, Dix und Heartfield/Schlichter war das Herzstück der „Ersten Internationalen Dada Messe“, um das herum das Prinzip der Zerstückelung und Montage in zwei Zimmern der Galerie von Otto Burchard in dem Zeitraum vom 1. Juli bis 25. August 1920 respektlos dekonstruktiv um sich griff und Wände Decken und Fenster mit mehr als 175 Werken vereinnahmte.

Dergestalt füllten Druckbögen, Buchumschläge, Aquarelle, Zeichnungen, Montagen mit Text und Fotos, Zeitschriften, Titelblätter, Großfotos, Plakate, Reklameentwürfe, Assemblagen, Flugblätter, Dada-Kissen, Plastiken, Puppen, Nachtschzeichnungen, ein Kochkunst-Preis und verschiedene Dokumente der Lebenskunst die Räume der Ausstellung und verwandelten diese in einen dynamisch-heterogenen Schauplatz, der die dadaistische Sprengung der Kultur zu demonstrieren suchte.

Nicht gewertet wurde zwischen Reproduktionen und Originalen, Vollenndetem und Unvollendetem. Die Dada Werke präsentierten sich bewußt unkünstlerisch als „Erzeugnisse“. Der Dadaist zögerte nicht, einige seiner Werke in verschiedenen Kontexten zu wiederholen. So tauchen das Lautgedicht „kp'erioum“ (1919) von Hausmann und die Porträtfotos der Dadaisten in unterschiedlichen Größen mehrfach auf. Sie verteilten sich auf den Wänden und in den Werken und stellten eine allgegenwärtige Präsenz der Dadaisten her. Auffallend auch die Dada-Sentenzen, die die Wände neben den Werken gleichwertig strukturierten. Vor allem DADA wurde zum Wortsignal der Ausstellung. So konnte der Besucher u.a. lesen: „Dilettanten erhebt euch gegen die Kunst“, „Dada kann jeder“, „Nehmen Sie Dada ernst, es lohnt sich.“

Im zweiten Raum kulminierte die Assemblage mit vielfältigen Dada-Materialien zu einem Schaffott aus „Deutschlands Größe und Untergang“, dessen Gericht Johannes Baader nun selbst als Oberdada vollzog.

Obwohl die Besucherzahl der Dada-Messe sehr gering war – sie zählte 500 Besucher -, ging DADAs Provokation auf. Die Reaktion der Presse war umfassend – die liberale Presse, wie Behne, war zustimmend, die Rechte wie die linke empörte sich. Die konservative Presse schied die DADAisten gar als „arme Irre“ aus. Ein Prozess wegen Beleidigung der Reichswehr folgte. Die Werke der Dadaisten waren noch auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ Zielscheibe nationalsozialistischer Diffamierung. (Abb.)

Unter den Leitmotiven der Dekadenz-Kritik, der Rassendiskriminierung, des Antisemitismus wurden in der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1936/37 u.a. Grosz' Werke „Der Abenteurer“, „Der Neue Mensch“, überdies Druckseiten von Der DADA 2, das Merzbild von Schwitters, desweiteren „45 % erwerbsfähig“ sowie „Schützengraben“ an den Pranger gestellt und als Wehrsabotage diffamiert : „Schreckbilder bewußter Wehrsabotage. Beschimpfung des deutschen Helden des Ersten Weltkrieges“. Durch die Diffamierung sollte der Stachel DADA gezogen werden – sein Lachen war den Herrschenden ein Dorn im Auge, weil es das Feindbild genau zu treffen wußte.

(...)

Als ich Anfang der siebziger Jahre Wieland Herzfelde um die Beantwortung einiger Fragen zu Dada Berlin bat, erklärte er sich in einem Antwortschreiben mein Interesse an Dada mit dem Einfluss der Pop Kultur auf meine Generation. Damit hatte er nur ein hundertstel Recht – ich wurde von der Studentenbewegung angeregt und untersuchte künstlerische Bewegungen, die ihre ästhetischen Mittel und Medien politisierten und - abseits von einer moralinsauren linken Moral - mit Ironie und Satire, aber auch mit spielerischen Vieldeutigkeiten und Ambivalenzen arbeiteten.