

copyright

HANNE BERGIUS

DIE DADAISTISCHE BEFREIUNG DER WORTE

Galerie Skulima, 29. Sept. 2021

Hörmontage aus dadapoetischen und futuristischen Rezitationen, 1976 von Franz Mon, Autor von konkreter Poesie, zusammengestellt für „Dada in Europa“ – eine Ausstellung im Kontext der „Tendenzen der zwanziger Jahre“ 1977. Die Original-Rezitationen von Schwitters, Arp, Hausmann, Buchheister entnahm ich dieser Montage von Franz Mon.

Wir feiern in diesen Jahren viele Zentennarien der Avantgarden – wie DADA, die UFA, das BAUHAUS - und erinnern damit an die einflussreichen Konzepte einer Avantgarde, die nach dem Ersten Weltkrieg hochmotiviert die Künste im aktuellen politischen, wirtschaftlichen und technischen Zeitgeschehen verorten wollte. Kreative Zeitgemäßheit ging bei den Dadaistinnen und Dadaisten einher mit einer radikalen Revision der Künste. Wir werden gewahr, dass Dadas entschlackender Nihilismus nicht nur destruktiv war, sondern produktiv schöpferische Möglichkeiten erfand und im Verbund mit dem Lachen Dadas eine lebensnahe „Balance in Widersprüchen“, ein Schweben zwischen Sinn und Unsinn, Allem und Nichts praktizierte. Nach Tzara „hat Dada nicht so sehr versucht, Kunst und Literatur zu zerstören, als die Idee, die man sich davon gebildet hatte,“ (Tzara,1953).

In meinem Vortrag zeige ich nun auf, wie die internationalen Dadabewegungen zwischen 1916 und 1923 Strategien und Konzepte entwarfen, um die Sprache zu entmachten und neu zu vitalisieren – d.h. die verkrustete Sprache ihrer kriegstreibenden Nationen aus den Fängen von Ideologie und Propaganda ebenso zu befreien wie aus den Slogans der Werbungen, der Sensationsberichterstattungen der Zeitungen, der eingefahrenen Redewendungen der Alltagssprachen, den Niederungen des Kulturschwemmgutes wie aus den sog. „Wolkenwanderertendenzen“ (Grosz) der hohen Kultur und den vielen getarnten Sinnschwindeleien machtbesessener sog. „Zuhälter des Todes“ (1919) , in denen Grosz Vorboten eines faschistischen Terrors erkannte, der im Schatten des Ersten Weltkrieges entstand und bedrohlich in der WR weiterwirkte: Am Beispiel der Bildlegende „Stützen der Gesellschaft“(1926) erkennen wir schon den von Grosz kalkulierten Widerspruch, der sich zwischen ideologisiertem Sprachmanipulation und den entlarvenden bildgebenden Verfahren der Dadaisten

manifestierte : die sog. „Stützen“ werden entlarvt als hohlköpfige Typen, die Grosz satirisch karikiert: den scheinheiligen Militärseelsorger oben, den rechtskonservativen Medienmogul in der physionomischen Erscheinung von Hugenberg, den deutschnationalen Kavaliersoffizier mit Hakdenkreuz im Vordergrund, den sozialdem. Parlamentarier mit deutschnationalem Fähnchen, die Verkörperung der monarchistisch gesonnen Reichswehr als Stahlhelmbund.

Konzentrieren wir uns jetzt auf die dadaistische Widerstände. Wir unterscheiden zwei Haupttendenzen - die eine, die den entlarvenden Kampf gegen den Mißbrauch der Sprache mit poetischen Verfahren der Satire, der Parodie, der Persiflage, des Grotesken und mit vielen Mischformen bis zur Absurdität aufnahm und die andere, die der Lautdichtungen, die eine Wiedergeburt der Sprache aus dem Geiste der Mystik, der indigenen Kulturen, der Musik, des Zufalls beschwor. Die Sprachkrise löste dergestalt eine Ambiguität zwischen Sinnverlusten, Sinnzerstörungen, Sinnverweigerungen und neuen Sprachschöpfungen aus, die auch das Unsagbare, das Verrätseln, ja das Schweigen mit einkalkulierten.

Da sich die Macht im kleinsten Detail der Sprache manifestieren konnte, stelle ich das „i“ Gedicht von Kurt Schwitters aus dem Jahre 1922 an den Anfang des Vortrages. Hier zeigt sich die poetische Befreiung der Worte in aller Konsequenz im kleinsten Element der Sprache als Buchstabe, als Laut und als Bild. Im Schreibprozess entwickelt sich das „i“ in seiner unverwechselbaren kantigen und spitzen Sütterlin preußischer Herkunft von der Nullform bis zur Auflösung der Linie ganz einfach gemäß dem Fibelvers „Rauf runter rauf Pünktchen drauf“. Das „i“ reflektiert in seiner emanzipierten Position ironisch-listig, wie die gehorsame Befolgung von Vorschriften schon früh eingeübt wurde, um schließlich widerspruchslos als „hölzern pedantisches Volk“ (Heine) funktionieren zu können. Das „i“ stellt nach Schwitters „Idee, Material, Kunstwerk“ in einem dar.

Da die Macht der Sprache mit der Macht der Medien einherging, sollten die dadaistischen Wort-Artistiken nicht nur von dem entfremdenden Sprachballast befreien, sondern auch zu vielen widerständigen interaktiven und performativen Gestaltungsmöglichkeiten, um Gegenöffentlichkeiten herzustellen. Wir werden im Folgenden gewahr, wie das Lachen Dadas Schreiben, Lesen, Sehen, Hören als sprachliche Simultan-Ereignisse gleichermaßen erfasste und auch die bildgebenden

Darstellungsformen grundlegend veränderte: denn das Wort in der bildenden Kunst entzog dem tradierten Kunstbegriff den Boden – bemerkte noch Broodthaers in den sechziger Jahren.

Das Wort wurde mit all seinen Varianten lebendiger Garant dafür, dass die dadaistischen Bildproduktionen in ihrer Zeit angekommen waren und in intermediären Montageverfahren und offensiven Zitiertaktiken eine Lingualisierung des Bildes wie eine Ikonisierung der Sprache erschlossen. Was bedeutete, dass die tradierte Malerei der zeitgenössischen Salons und Galerien für die Dadaistinnen und Dadaisten weitgehend obsolet geworden war, wie deren anachronistische Ansprüche auf sog. Ewigkeitswerte, auf überhöhte, illusionistische Thematiken, auf illustrierende Narrationen und expressionistische Pathosformeln. Im Sinne Dadas deckte die sog. „retinale“ Malerei (Duchamp) zu, während die Dada-Kunst der Montageverfahren aufdeckte. „Dada soulève tout“, so Tristan Tzara.

Festzustellen ist, dass das Wort in seiner Verwandlungsfähigkeit zu einer gesamt-künstlerischen Aktionsform wurde, die alle Medien für dada-würdig erachtete. Das bedeutete, dass auch die grafischen Erscheinungsbilder den dadaistischen Wortaktivitäten entsprechen sollten. Oftmals wurde das Setzsystem aufgelöst und es entstand aus verschiedenen Drucktypen, aus Akzidenz- und Klischeematerial, Bleistegen und anderen vorgefundenen Reproduktionsmaterialien ein unverhofftes Seh- und Leserlebnis - ein Tanz von Wörtern in einem rhythmischen Balancieren von Zeile zu Zeile, von Vokal zu Konsonant, von Wort zu Bild und ins Bild hinein. Betrachten wir hier einige Beispiele – ob privat oder öffentlich, alles wurde dadaistisch erfasst: Neben Visitenkarten, der Briefverkehr, ebenso Programme, Flugblätter, Plakate, Manifeste, Werbetexte, Pamphlete, Anthologien, Dossiers wie den „Dadaco/Dadaglobe“, gemeinsame Buchprojekte, Kataloge bis zu vielzähligen kurzlebigen Zeitungsgründungen und spektakulären Ausstellungen, in denen Wort und Bild gleichwertig auftraten.

Selbst Pressemitteilungen, sogar sensationelle Fake News oder Zeitungsenten, verbreiteten die Dadaisten, wie fingierte Pistolenduelle zwischen Tzara, Serener oder Arp oder die Konvertierung Charlie Chaplins, Henri Bergsons oder des Prinzen von Monaco zum Dadaismus (5. Febr. 1920), um schließlich im Wettlauf mit dem Strukturwandel der Öffentlichkeit ein weit gespanntes internationales Dada-Imperium multimedial zu errichten – nach Mehring ein furioses „Dadayama“. Die Konkurrenzen von Kubisten und

Futuristen, vor allem der „parole in liberta“ von Marinetti (im „Cabaret Voltaire“ 1916) wollten die Dadaisten weit hinter sich lassen und versuchten noch 1921 Futuristen-Veranstaltungen in Paris zu stören (Tzara, Breton, Aragon).

Diese mediale Komplexitätslust der Dadaistinnen und Dadaisten wurde stimuliert von einem satyrhaften Vergnügen an Tabubrüchen, an Befreiung des Verdrängten, Ausgesonderten, des Hässlichen und Kunstfremden und entfachte eine intensiv erlebte Gleichzeitigkeit von Um- und Aufbrüchen.

Wie kam es dazu und was hat das Lachen Dadas damit zu tun?

Hugo Ball, der Initiator Dadas in Zürich, entwarf in seinem Dada-Manifest 1917 noch während des Ersten Weltkrieges einen zusammenstürzenden Kulturdom, dessen „Pfeiler und Stützen“ einbrachen. „Oben war unten, unten war oben. Umwertung aller Werte fand statt.“ (Ball) - ein ruinöses Endprodukt der katastrophalen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts, die im Ersten Weltkrieg eskalierten und der abendländischen Kultur jede sinngebenden Verbindlichkeiten und metaphysischen Schutzräume entzogen. „Gott war tot“ – diesen folgenschweren Satz griff der Nietzschekenner Hugo Ball wieder auf, um damit zugleich seine Dada Emanzipation von Gott zu zelebrieren – „Die Künstler werden „Vorläufer, Propheten einer neuen Zeit. Man versteht sie nur, wenn man an das Chaos glaubt...“. (Bild: Arp/Tzara, Janco. / Hilsum, Péret, Charhoune, Soupault/Rigaut, Breton, 1921, zur Eröffnung v Ernsts Ausstellung) Es galt auch nach Raoul Hausmann, dem „Chaos der Nach-Kriegs- und auch der Revolutionszeit ein optisch und gedanklich neues Spiegelbild“ zu entreissen, in dem das Auf -dem Kopf-Stehen durchaus dazu gehörte.

Mit der zusammenstürzenden Kathedrale entwarf der Dadaist zugleich ein dystopisches Gegenmodell zu den zeitgleichen utopischen Entwürfen expressionistischer Dome einer zukünftigen Volksgemeinschaft – denken wir an Tauts Stadtkronen der „Gläsernen Kette“, Wassili Luckardts Entwurf; Wir kennen alle Feiningers Bauhaus-Kathedrale der Zukunft von 1919. Für Dada gab es eher Entwürfe für eine „Kathedrale des erotischen Elends“, dem Herzstück des Merzbaus – werfen wir einen Blick in Schwitters Merzbau, hier ein Ausschnitt von 1930, in dem es bereits wieder eingemauert war, oder betrachten wir den Gegenentwurf zum Welttempel von dem Berliner Dadaisten

Johannes Baader - die Dekonstruktionen seiner Assemblage „Deutschlands Größe und Untergang oder die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada“ 1920.

Mit dem "Plasto-Dio-Dada-Drama" wandte sich Baaders Schaffen von der überwältigenden Erhabenheit des Monument-Entwurfes ab, den er selbst als Architekt 1906 entwarf, und öffnete sich einem mehrdeutigen Konzept, das Zeitgeschichte und gelebtes Leben mit all seinen Relikten im Prinzip einer assoziationsreichen Assemblage selbst zu Wort kommen ließ. An die Stelle des Kultes, der im Monument verewigt wurde, trat das Temporär-Aktionistische eines offenen materialreichen Montageverfahrens, das den Verfall des Kulturuntergangs in seinen brüchigen Material-Prozessen allegorisierte – mit Zeitungsausschnitten, Lautgedichten, einer Mausefalle, etc..

In vielfältigen Strategien des Lachens, mit Ironie, Skepsis, mit schwarzem Humor, bisweilen mit Sarkasmus und Zynismus suchten die Dadaisten kreative Möglichkeiten, ihre Würde in einer würdelosen Zeit zu retten und sahen das „Ende der Welt“ (Huelsenbeck) illusionslos mit einer Souveränität, die jedoch nicht dem Ende verfiel. Im Gegenteil – ein Spiel initiierte, das sich einmischte mit subversiv-ironischen Taktiken.

Dada – das Branding oder der Markenname der Bewegung, das wie wir schon sahen überall in den Dada Medien auftauchte (4 weitere Beispiele) – stand für die Signal- und Schlagkräftigkeit ihrer corporate identity, deren Kommunikationsstrategien sich jedoch scheinbar paradox gegen herrschende Systeme ohne Sinn behaupteten. Ohne Sinn – wie Arp sagte – zwischen Sinn und Unsinn, oder – wie Tzara meinte – mit Nichts als Dada, einer schöpferischen Befreiung zu neuen Möglichkeiten der Künste.

DADA - „voilà un mot qui mène les idées à la chasse“ (ein Wort, das die Ideen zur Jagd freigiebt.) (Tzara 1918). Zur Wortfindung existieren einige Versionen von Ball, Tzara und Huelsenbeck –Dada als international zu verstehendes Wort, als zufällige Entdeckung in einem Wörterbuch, als ironische Entlehnung einer glücksbringenden Werbung zu einem Haarwasser, als russische Bedeutung des Holzpferdchens, und von Ball inspiriert - als analoge Version zur dement gewordenen Weltseele „Oaha“ der gleichnamigen Satire von Wedekind.

Schwitters stilisierte den Namen der Bewegung als Kampfruf auf der Antidada/Merz Tournee noch am 30. Dezember 1923 und differenzierte dessen Wirkung mit einem

Accent, nachzulesen in Merz 7 (Jan. 1924). In „Dadà“ mit dem Accent grave auf dem letzten a hörte er die authentische Wirkung Dadàs heraus – einer „Bewegung, die sich zum Ziel gesetzt hat, die Zeit zu heilen, indem sie die Diagnose stellt“, mit anderen Worten: „...stets ist irgendeine Art von Dadà nötig, zur Beseitigung der Fäulnisprodukte, die durch Absterben entbehrlich gewordener Zellenkomplexe entstehen“. In der Betonung auf dem ersten „a“ – dàda – nahm er die dümmliche Version wahr „sächsisch, trivial“. In der gleichbleibenden Betonung beider „a“ erkannte er die Indifferenz der Kunstkritik gegenüber der Bewegung.

Erstes Verfahren – Dada Propaganda als BLUFF REALISMUS oder die Aufhebung von Sinn

Die einfachste Methode, Dada als Branding der Bewegung fortwährend ins Gespräch zu bringen gleichsam als Systemstörer, war die parodierende Taktik, sich in die Realität der Sprache einzumischen: Sätze aus dem Inventar des offiziellen Sprachgebrauchs zu entwinden und mit dem sinnlosen Kontext Dadas zu verknüpfen, um daraus eine Bluff-Strategie aus Täuschung und Enttäuschung zu entwerfen.

Flyer, Handzettel, sog. Papillon, die überall in den Strassen, in Cafes, auf Häuserwänden verteilt wurden, enteigneten die Sprache mit nichts als Dadas Lachen.

„Dada siegt“ z.B.: Warum sollte der Sieg mit Krieg verbunden werden, mit hurrahpatriotischen Hassgesängen – wie jenen von Ernst Lissauer: „Wir wollen siegen“. Wenn „dada siegt“, dann triumphierten die Freiheiten der Künste über den Mißbrauch der Sprache. Der Sieg Dadas lag darin, die Gesellschaft mit ihren eigenen Parolen und Phrasen zu schlagen.

„Dada siegt“ wurde programmatisch eingeklebt in die „Collage P“ von Hausmann, desweiteren erschien der Satz in der Sprechblase von Wieland Herzfeldes Feldzug für den Malik-Verlag, diente als Titel von Huelsenbecks gesellschaftskritischer Satire 1920, sowie als Untertitel zu „Dada“, Nr. 2 1919. Desweiteren warben die Kölner Dadaisten Max Ernst und Baargeld mit „Dada siegt“ und druckten die Sentenz großflächig auf das Plakat zur Wiedereröffnung ihrer wegen Sittenwidrigkeit verbotenen Ausstellung „Dada Vorfrühling“. Auf demselben Plakat bemerken wir die kleine Sinnverschiebung: „Dada ist für Ruhe und Orden“ – um zugleich die bürgerlichen Autoritäten der „Ruhe und Ordnung“ zu verlachen – vor allem jene des Militärs als Staat im Staate der Weimarer

Republik. „Dada dada über alles“ übertraf das Pathos des nationalistischen Hymnus ironisch. Mit „Legen Sie ihre Geld in dada an“ („Der Dada Nr.2) und „Tretet dada bei“ parodierten die Dadaisten die Worthülsen der heuchlerischen Rhetorik von sog. hochstapelnden „Möchtegern-Politikern, -Gründern,-Philosophen und -Propheten“, die aus den Verunsicherungen des kleinen Bürgers Profit schlagen wollten. Und so lesen wir im Anblick der grüssenden Hausmann/Baader- Montage: „Und zwingend erhob sich der Gedanke, den Wankenden Trost und den Haltlosen Stütze zu geben im Schoße der Dadaistischen Gesellschaft...Wir bannen den Einzelnen durch die stille Form unaufdringlichen Werbens...dieser exoterische Club nimmt Mitglieder aus allen Schichten der Gesellschaft in seine Arme“. Auch Tzara griff in Paris denselben Ton auf „Wer Sorgen hat, der lese Dada-Globe.“

Dada persiflierte desweiteren die Gründung von Räten, von Zentralämtern, selbst von Republiken, die um eine funktionierende gesellschaftliche Ordnung im Chaos der Nachkriegszeit bemüht waren. In Reaktion auf die zweifache Ausrufung der Republik in Berlin November 1918, in München im April 1919, der Republik in Fiume durch Gabriele d'Annunzio, September 1919, der Abstimmung um die „Republik Oberschlesien“ Dezember 1918, gründeten Hausmann und Baader eine „Republik Dada“ in Niklassee, desweiteren propagierten sie ein „Bureau für Lostrennungstaaten ...Staatsgründungen in jedem Umfang laut Tarif. Hier und Dorten“, „ARDUA. Anazionaler Rat der unbezahlten Arbeiter...Baader“ oder den „dadaistischen Zentralrat der Weltrevolution“. Alle Berliner Dadaisten firmierten als „Zentralamt der dadaistischen Bewegung“. Huelsenbeck, Hausmann-Baader, Mehring, Grosz-Heartfield“oder als „Dada-Reklame-Gesellschaft. Direktion H. Ehrlich. Berlin-Charlottenburg, Kantstrasse 110, Generalvertreter: Huelsenbeck, Hausmann, Baaader, Grosz, Heartfield. Tel. Steinplatz 8998...“und deklamierten „Sind Sie sich bewusst geworden, was ein Heer von Sandwichmen und ein Dada-Umzug für Sie reklametechnisch bedeuten?“

So baute Dada gewissermassen auf einem Bluff-Realismus von Täuschungen und Ent-Täuschungen auf, die auch sarkastische Schockmomente wie in der folgenden Persiflage von Mehring einkalkulierten. Im „Dada Prolog“ schwor Mehring ein altbekanntes Volkslied auf Dada ein: „Üb immer Treu und Redlichkeit/ bis an dein kühles Grab, /und weiche keinen Finger breit/ von Gottes Wegen ab,“ veranlasste ihn zu : „Üb immer /Treu und Redlichkeit/ bis an dein Massengrab - / und weiche keinen/ Finger breit/ vom Dadaismus ab.“

Die Gesellschaft sollte mit mit ihrer eigenen Sprache geschlagen werden.

PARODIEN, SATIREN UND WORTSCHÖPFUNGEN

Aus den ironischen Techniken des Bluff-Realismus entwickelten sich poetische Verfahren, die das Inventar höchst unterschiedlicher Sprachniveaus und -kulturen dadaistisch verfremdeten – von Kulturstrandgut bis zu mythopoetischer Literatur, um das Konventionelle zu sezieren, Absurditäten zu diagnostizieren, die sprachlichen Grenzen der Vernunft bloßzustellen und das Unvereinbare herauszustreichen.

Wie weit die Spannbreite der Dada-parodistischen Entlehnungen, ihre Wort-Metamorphosen und Transformationen reichten, hing auch von den Vorlagen ab, von denen sich die Dadaisten absetzten. Dada öffnete hier einen breiten Fächer an parodistischen Versionen.

In seinen poetischen „Banalitäten“ wandelte der Pariser Dadaist Paul Eluard beispielsweise überkommene Sprach- und Denkstrukturen – wie Sprichwörter – ab, um sie für irrationale und widersprüchliche Bedeutungen zu öffnen, weshalb seine Zeitschrift „Proverbe“ hieß. Beispiel: Schrott, 121: „Im Reich der Blinden ist der Einäugige König“ wurde verwandelt in „Im reich der friseure verschwenden die glücklichen nicht all ihre zeit auf den ehestand.“ (Eluard/Ernst: Begegnung zweier Lächeln)

Schwitters bediente sich wiederum in seiner Liebeslied-Parodie „An Anna Blume“ aus dem Inventar des sentimental gefärbten Sprachmaterials von populären Liebes-Hymnen - „Ich liebe dir, du deiner, ich, dir du mir ,“- und verwickelte es weiter in ironisch-befreiende Sprachspiele widersprüchlich gefärbter Anna-grammatiken, die von vorne wie von hinten feinsinnige Anspielungen und Assoziationen eröffneten und als Plakatgedicht mit Frakturschrift konventionell getarnt, zugleich eine breite Öffentlichkeit erreichten.

Hören wir Carl Buchheister, ein Künstler-Freund von Schwitters aus seiner Hannoveraner Zeit – 01

Indem „Anna Blume“ nicht nur die Wortspiele erotisierte, sondern auch das freie Spiel der Farben mit ihrem Auftreten verknüpfte, öffnete sie die Sinne für synästhetisch-

assoziative Wahrnehmungen. Und mit seiner Lust an Anagrammen setzte Schwitters immer wieder Zeichen für die breite Skala seiner Wortspiele: Arp verwandelte er in Pra, Hannover in Revon, und seine Merzzeitschrift über Arp sollte von vorne wie von hinten gelesen werden können. Sogar an Hannah Höch veranlasste er zu ihrem hinteren H in ihrem Vornamen.

In den „phantastischen Gebeten“ von Huelsenbeck wurden wiederum Bibelstellen, Kirchenlieder, hymnische Psalmenformen blasphemisch parodiert, um den deutschen kriegstheologisch verbrämten Gesinnungsmilitarismus als ideologische Falle aufzudecken: Die Schlußzeilen des Vaterunsers beispielsweise „Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit“ wurde umgeformt in: „Nein nein nicht mehr Soldat keiner wills mehr/ Wer aber flucht fluche dir nicht, denn dein ist das Reich und die Ewigkeit und alle Gesässe“ („Tod Meistersinger“). Oder aus dem Choral von Paul Gerhardt „O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn, o Haupt, zum Spott gebunden mit einer Dornenkron.“ entstand folgender grotesk anmutender „phantastischer Gesang“: „O Tzara o!/ O Embryo!/ O Haupt voll Blut und Wunden./ Dein Bauchhaar brüllt – Dein Steissbein quillt-/ Und ist mit Stroh umwunden.../ OoOO Du bist doch sonst nicht so!“ Dabei konnte sich die Vorlage auch weiter steigern zu absurd anmutenden Metaphern: „In deinen Haaren sitzen die geputzten Gewitter wie Papageien/ Luftschlangen und Flittergold sind in den Runzeln deiner Stirn“. Beim Vortrag seiner Gesänge trommelte Huelsenbeck mit dumpfem Getöse, wie Ball bemerkte, oder schlug oftmals mit der Reitgerte.

Ball deutete seine Verse daher als „ein Versuch, die Totalität dieser unnennbaren Zeiten mit all ihren Rissen und Sprüngen, mit all ihren böartigen und irrsinnigen Gemütlichkeiten, mit all ihrem Lärm und dumpfem Getöse in eine erhellte Melodie aufzufangen.“

Anspielend auch auf die Weltuntergangs-Groteske „Baum“: „Langsam öffnet der Häuserklump seine Leibes Mitte./ Dann schrien die geschwollenen Häse der Kirchen nach den Tiefen über ihnen./ Hier jagten sich wie Hunde die Farben aller je gesehen Erden./ Alle je gehörten Klänge stürzten rasselnd in den Mittelpunkt./ Es zerbrachen die Farben und Klänge wie Glas und Zement/ und weiche dunkle Tropfen schlugen schwer herunter...’

HANS ARP

Wie Arp wiederum den von Hugo Ball diagnostizierten „Tod Gottes“ in poetischen Wort-Konstellationen zu einer absurden Parodie von Totenklagen transformierte, können wir gleich in seiner Rezitation von „Oh weh unser guter kaspar ist tot“ nachvollziehen. Kaspar erscheint als oszillierende Projektionsfläche magischer Verwandlungskünste endzeitlicher Sinnreste in metaphernreichen Allegorien.

OH WEH UNSER GUTER KAPSER IST TOT – 04

„Oh weh unser guter kaspar ist tot“ scheint nach Reinhard Döhls Untersuchungen wohl zur selben Zeit wie Rilkes „Duineser Elegien. Geschichten vom lieben Gott“ (1912 – 1922) geschrieben worden zu sein, wohl schon in der beunruhigenden Vorkriegszeit. Im Unterschied zu Rilkes schwermütiger metaphysischer Suche nach dem „Weltinnenraum“ verwandelte Arp seine Elegie über ihre Grenzen hinaus ins Absurde. Beide veröffentlichten ihre Werke erst später – Rilke 1923, Arp zur Dadazeit und hier in wechselnden Versionen: 1919 in „DADA“ 4-5 unter der Überschrift „die wolkenpumpe“, dann 1920 mit dem Titel „Die Schwalbenhode“ im „Dada Almanach“ von Huelsenbeck und in der eigenen Gedichtsammlung in „Der Vogel selbdritt“. hier eine Kopie von Karl Rihass Band „Dada total“, weil sie Arps Rezitation am nächsten ist.

Arp schien mit scheinbarer Leichtigkeit die Syntax und Begrifflichkeit der Worte einer endzeitlich anmutenden Zersetzung anzuverwandeln, so dass sich daraus ein phantastisch-absurder Tanz von Metaphern zu Wasser, Tod und Feuer ergab – wie beispielsweise "kette aus wasser an einem heissen wirbelwind" oder "euter aus schwarzem licht" - eine verkehrte Welt, die in sich selbst zerstört wird, um zugleich eine eigene Sprachwelt zu generieren aus überraschenden Konnexen – deren Zu - fälligkeiten dennoch Gesetzmäßigkeiten folgen: ein Dada-Konzept des Zu-Falls, das laut Breton eine äußere „Kausalität“ mit einer „inneren Finalität“ zusammenwirken ließ, um unterschiedliche Quellen des Gedächtnisses, des Unbewußten, des Alltäglichen, des Flüchtigen nach eigenen Vorstellungen zu transformieren – also eine semizufällige Angelegenheit wie Arp auch in den „QUADRATEN NACH DEM GESETZ DES ZUFALLS“ gut veranschaulichte.

Kaspar, der unfassbare sog. „Hansdampf in allen Gassen“ schien auch Max Ernst in seinen Bann gezogen zu haben, weshalb er seinen Tod in „Les Malheurs des Immortels“, „die Unglücksfälle der Unsterblichen“ (Tarrenz 1921, seinem Projekt, das er gemeinsam mit Eluard verfasste), ebenso betrauerte - nun als „Kleiner“, der „sterben wird“: „Er hält jetzt die welt an einem ende und den vogel bei den federn“. Ein Abgesang, der vieles offen lässt und Vermutungen zulässt auch über das Ende von Dada, das in Tarrenz in Tirol 1921 von Ernst, Tzara, Eluard und Arp vielfach verhandelt wurde und in der Vogelmetapher letztlich seine Auferstehung im Surrealismus finden könnte.

WALTER MEHRING

Während das Klagelied von Hans Arp die Worte in groteske und absurde Bildkonnexe hineinzog, politisierte Walter Mehring seine Satiren und ließ die Gesellschaftsprobleme seiner Zeit nicht aus dem Auge trotz großstädtisch geprägtem Tempo – den hurrahpatriotischen Militarismus, den übersteigerten Nationalismus, den Antisemitismus, die gesellschaftlichen Widersprüche zwischen Arm und Reich. Im „Dada-Prolog“ hieß es schon 1920 „Berlin dein Tänzer ist der Tod -/ Foxtrott und Jazz - / die Republik amüsiert sich königlich-.“

Die Couplets von Walter Mehring transformierten den Mael-Strom der Dada Gesänge in den simultanen Sprachen-Ragtime des großstädtisch geprägten Nachkriegschaos. Hören wir einen Auszug aus „Berlin Simultan“, das mir der Deutschlandfunk sandte – leider nicht die vollständige Rezitation. Es war das Erste Original-Dada-Couplet für Richard Huelsenbeck, gedruckt im Dada Almanach 1920.

Walter Mehring mit 85 Jahren, Berlin simultan rezitierend.

Das Tempo der Verse von Mehrings Couplets, die er 1920 in „Das politische Cabaret“ veröffentlichte, war beeinflusst von sincoped music, vom Jazz, abreviaturnhaft verdichtet durch kurze Zeilen, Ausrufe, Gedankenstriche und in ihrem Stakkato durchaus vergleichbar mit Mehrings simultanangelegten Zeichnungen, die von Grosz inspiriert waren. Reporterballaden nannte sie Karl Riha. Auffallend sind die unterschiedlichen Ebenen der Couplets von Mehring, die die Metropole als Betrieb von Revolution und Konterrevolution, von Schlager, Wochenschau, Putsch verdichtete. „So etwas von Rhythmus war überhaupt noch nicht da...eine wilde Hatz von Eindrücken in freien Rhythmen, die ungefähr so wirken wie eine Wand von Plakaten, an der man schnell vorüberfährt“, so begeisterte sich Tucholsky für „Das politische Cabaret“. Er rühmte

desweiteren die „Echtheit“ von Mehrings berlinisch geprägten Sprachkünsten und seine Virtuosität mit den Berliner Dialekten zu jonglieren– mit dem des Schiebers, des Zeitungslesers, des Droschkenkutschers, des Luden etc. Dada war in der Tat an den Strassenecken angekommen, so wie es Tzara in „Conférence dada“ 1920 einforderte.

DAS LACHEN DADAS

Dadas Lachen erst garantierte – nach Hans Arp – den Ernst der dadapoetischen Verfahren (Schweizer Dadaisten Tzara, Richter, Arp) und war nicht zu verwechseln mit harmonisierendem Humor. Im Gegenteil Dadas Lachen war unversöhnlich, ätzend, aufklärend, entlarvend, verwirrend. Die Dada-Medien und die hier gehörten Beispiele der Satire, der Groteske, der Parodie, der Phantastik und Absurdität und ihre vielzähligen Mischformen beschworen eine Freiheit der Sprachkünste, die nur schwer für die nationalistisch orientierten konservativ bürgerlichen Gesellschaften zu ertragen war. Es kam oftmals zu Publikationsverboten, Bespitzelungen, Gefangennahme, Gerichtsprozessen, die die Dadaisten wenig beeindruckten, im Gegenteil sie nur bestätigten in ihrem Interesse, die Internationalität ihrer Bewegungen gegen alle Widerstände zu behaupten. Indem sie Krankheiten als Warn-Code in ihren Korrespondenzen einsetzten, informierten sich die Freunde untereinander über den Grad und die Brisanz der Verfolgungen. Syphilis – wurde von Huelsenbeck als äußerste Warnstufe eingesetzt. In diesen ironischen unterminierenden Strategien zeigte sich – nach Bretons Deutung des Schwarzen Humors, Freud zitierend, – eine souveräne Unverletzlichkeit des Ichs, ein gewisser „Triumph des Narzißmus“, den er als „das Großartige am Schwarzen Humor erkannte:“ Das Ich verweigert es, sich aus der Realität kränken zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahe gehen können, ja, es zeigt, dass sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind.“ Und von Hausmann stammt die Aufforderung, „lachende Gleichmütigkeit zu mimen, die mit dem eigenen Leben Erhängen spielt, aus dem Wollen heraus, den europäischen Schwindel nicht mehr verantworten zu müssen.“

Dergestalt erprobten die Dadaisten in einem widerständigen „Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt waren“ - so Ball- performativ und interaktiv ihre neuen Verfahren. Das Cabaret in der Spiegelgasse 1 in Zürich war nicht nur der turbulente Ort des Dada-Geschehens 1916, sondern klärende Sinnfigur zugleich, denn nur dort blieb das Leben authentisch, wahrhaftig,

Glaubte Hugo Ball noch zur Zeit der Entstehung seiner Streitschrift „*Nietzsche in Basel*“ 1909/1910, dass die Wiedergeburt „aller Künste und des ganzen Lebens“ von der Gesamtkunstwerk-Idee des Theaters ausginge, so bevorzugte er 1916 die Idee des Cabarets als Erneuerungsort der Kultur, der die Widersprüchlichkeiten des Lebens zuließe und in der niederen Kunst des Circus, der Strasse, des Alltags, des Trivialen die vitalen Potentiale einer unverstellten Kunst, ja Gegenkultur, erkannte, befreit von den Fesseln einer hochmütigen Kultur, einer „rein intellektualistischen Verstandeskultur“ (Ball).

Das Leben „ohne Verdünnung“ sollte derart auf die Künste einwirken, dass deren Darstellungsmodi die traditionell geprägte Semantik und Ikonographie sprengten zugunsten neuer Konzepte, die das Instabile und Dezentrierende, das Abgründige und Unwägbar zuließen

Dada sollte sich unter Beteiligung einzelner Schweizer Dadaisten in kleinen Avantgardezirkeln Europas weiterverbreiten – Huelsenbeck brachte Dada 1917 nach Berlin, Tzara 1919 nach Paris, Arp 1919 nach Köln, Picabia nach Barcelona, Serner nach Genf, Man Ray und Duchamp nach New York und Schwitters errichtete seine eigene Merz-Zentrale. Spielformen Dadas entstanden auch in weiteren Städten Osteuropas in Zagreb, Prag, Bukarest, in Russland, auch in Belgien und Italien, selbst in Tokyo.

Ein international initiiertes Narrenspiel also, das sich verbunden fühlte mit historischen Gegenbewegungen zu den offiziellen europäischen Kulturen. Voltaire war der Namensgeber des Cabarets. In seinem Sinne sollten nach Hugo Ball die „Bildungs- und Kunstideale der Zeit“ respektlos als dadaistisches Varieteprogramm der Lächerlichkeit preisgegeben werden. „Das ist unsere Art von „Candide“ gegen die Zeit,“ so Ball.

Überzeugend hat Peter Sloterdijk in „Kritik der zynischen Vernunft“ (1983) Dadas widerständige Ironie weiter zurückgeführt auf die vitalen subversiven Kräfte des Kynismus, der Skeptikerbewegung der Antike aus dem 4./5. Jhdt.v Chr. (Hauptvertreter Diogenes). Gegen die zynischen Überwucherungen der offiziellen Kulturen sollte der Wahrheitswille der Künste wieder wachgelacht werden. Was bedeutet, dass sich aus diesem Wachlachen neue kreative Kräfte neue Gestaltungsmöglichkeiten suchten.

Eine Widerständigkeit, die nach Meinung der Dadaisten auch Nietzsche als Neokyniker im 19. Jahrhundert bewies und Huelsenbeck dazu inspirierte, Dada in dessen Sinn als „transzendente Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Weltverspottung“ zu aktivieren und programmatisch aus „Ecce homo“ im Dada-Almanach 1920 zu zitieren: „Vielleicht, das 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 Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat.“ Es verstärkte in ihm – wie bei allen Dadaisten – einen von Nietzsche inspirierten ironischen Pessimismus der Stärke und übte in „Verhaltensregeln der Kälte“ ein: „Unberührt und doch erschüttert zugleich zu sein“. (Huelsenbeck) Grotesk inszenierte Distanziertheit, mit Gleichmut gepaart, sollte den dadaistischen „Balanceakt über dem Abgrund des Mordes, der Gewalt und des Diebstahls“ (Hausmann) prägen.

Der Selbstentwurf des Dadaisten fiel daher ambivalent-ironisch aus: Dadas Lachen entzog sich jeder Eindeutigkeit und oszillierte zwischen Melancholie, Engagement und Eskapismus, zwischen exzentrischer Selbstvergewisserung und dandyistischer Unterwegsgestalt, die nach Huelsenbeck die Dada-Persönlichkeit losließ wie man ein Lasso loslässt oder wie einen Mantel im Wind flattern lässt. Der Dadaist war heute nicht mehr derselbe wie morgen. Er war übermorgen garnichts, um dann alles zu sein.

Als letzte Impresarii der morsch verwesenden Kultur Europas entwarfen die Dadaisten ironische Entwürfe zu den konservativen Männer- als auch Frauenbildern ihrer Zeit – (Grosz, „Der Untergang des Abendlandes“, 1920), und nahmen die Verwandlungskräfte des Lachens in ihre Person auf.

„Drum werde der du bist dadaist“ war die grundsätzlich dadaistische Botschaft der Polyvalenz und persiflierte die seit der Antike gestellte Lebensaufgabe „Werde der du bist“, indem der Dadaist als Narr, Dandy und Dilettant zugleich die Subjektkrise in wechselnden Identitätsspielen ad absurdum führte und daraus ein öffentliches Spektakel entfachte. Serner entwarf den Dadaisten als „Desperado, ...der als Prophet, Künstler, Anarchist, Staatsmann etc., kurz als Rasta (Hochstapler) Unfug treibt.“

Raoul Hausmann versuchte dieses Narrenspiel als ein Schweben zwischen zwei Welten“ zu deuten. „In dem Schweben zwischen zwei Welten – so Hausmann - wenn wir mit der

alten gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Grotteske, die Karikatur, sowie der Clown und die Puppe auf; und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen.“

In diesem Sinn gewinnt auch die komödiantische Erscheinung der Berliner Dadaistin Hannah Höch 1920 Symbolkraft. Ihre Puppe betrachtend, wurde sie vergleichbar mit Holbeins Narr, der seinen Narrenstock bewundert. (frühes 16. Jahrhundert), um zugleich „schrakenlose Freiheit“ für ihre Arbeit einzufordern. Kurz angemerkt sei hier die unterschiedliche Bedeutung: Während das Narrentum als Mundus inversus, als verkehrte Welt des Karnevals, im MA ein befreiendes Gegenbild zur Moral und Strenge der Kirche bildete, bezeichnet es in der Moderne eine subjektiv gesetzte Gegenwelt zu den entfremdenden Machtverhältnissen der industrialisierten Gesellschaften, weshalb Hannah Höch zugleich „schrakenlose Freiheit“ mit ihrer Dada-Rolle einforderte. Auch Sophie Taeuber-Arp entwarf sich in ihrem fotografischen Doppelporträt 1920 als dadaistische Narrenversion mit linear bemaltem Gesichts-Netz und rundem Hut, die hinter ihrem polychrom abstrakten Dadakopf als ihrem alter ego etwas versetzt zurücktrat. Und hören wir auch die selten zitierte New Yorker Dadaistin Elsa Freytag von Loringhoven: In „YOURS WITH DEVOTION/ trumpets and drums“ richtete sie sich in „New York Dada“(1921) an ihre Dada-Kumpan*innen Beatrice Wood, Mina Loy, Lily, Mary, Muriel, Franklin, Charles, Phyllis, Philippe...etc. als „Dearest Saltimbanques“ in einem exzessiven Wechsel von Groß- und Kleinschreibungen mitten im Wort, von retardierenden Gedankenstrichen und vielen Absätzen:“.... saltimbanques are from Heaven-----.....Dance hellions, all of you-----/for your very live----

Grenzüberschreitend experimentierten die Dadaisten mit ihren sich wechselseitig inspirierenden künstlerischen und poetischen Fähigkeiten.

Beispielsweise Raoul Hausmann - Der Lautdichter beflügelte den Tänzer, der wiederum den Dadasophen inspirierte, um zugleich als Fotomonteur eine körpergerechte Mode zu entwerfen und als Naturwissenschaftler ein Optophon, zu konstruieren, das Licht in Sound versetzte. Und in wievielen Facetten trat Duchamp auf, dessen alter ego sich 1920 in der androgynen Kunstfigur der Rose Selavy („Eros c'est la vie“) inszenierte, deren Hut, Arme wie Hände Germaine Everling entliehen waren, und 1923 als

Verbrechertypus mit zahlreichen Pseudonymen auf einem Fahndungsplakat seine Identität entzog, um sich dann im Gestus des Dandys schweigend zurückzuziehen, nachdem er schon 1917 das erste Verbrechen an der Kunst provozierte und ein Urinoir durch die Signatur R.Mutt zum Kunstwerk deklarierte. Und wer war Grosz – der Kommunist wie der gut gekleidete Dandy, der Wildwestcowboy, der Boxer, der Freund des Malik Verlages, hier mit seiner Frau, Herzfelde, Heartfield, Schlichter - der „traurigste Mensch in Europa“, der sich als Tod verkleidete, und zugleich der Kämpfer „mit steifem Hut im Genick“, dessen Feder und Pinsel zu Waffen werden sollten. Auch unterschiedliche gesellschaftliche Identifikationen prägten ihn nach eigenen Angaben, er war sowohl der reiche Kapitalist, der Arbeitslose, der Krüppel, als auch die Prostituierte, der General, der Proletarier. Oder was für ein Spiel trieb Max Ernst, Max Ernst, der caesar buonarotti, der sich handschriftlich auf einem Ausstellungsplakat von 1921 als „Lügner, Erbschleicher, Ohrenbläser, Rosstäuscher, Ehrabschneider und Boxer“ ankündigte? So dass Breton ironisch fragte: „Wer weiß, ob wir uns nicht darauf vorbereiten, eines Tages dem Identitätsprinzip zu entkommen.“

Dergestalt entstanden multiperspektivische Dada-Selbst-Entwürfe, die als „Künstler-Philosophen“ im Sinne Hugo Balls auftraten, um ironische Leichtigkeit im Schweren zu beschwören und selbst noch an den Abgründen zu tanzen.

Onomatopoesie und ihre Optophonetik

In der elementaren Wiedergeburt der Sprache aus dem Geiste der Mystik, der Intuition, des Unbewußten, des Zufalls, ja der Musik fanden die Dadaisten zu neuen Reinigungsritualen, die sich nicht mehr im Kampf mit dem kulturellen ‚Sprachmüll‘ – wie noch in den Satiren und Parodien - behaupten mussten.

Betrachten wir daraufhin die unterschiedlichen Sprachschöpfungen der Onomatopoesie Dadas von Ball, Tzara, Hausmann, Schwitters,

HUGO BALL

Hören wir Balls Credo: „Wir müssen uns in die tiefste Alchemie des Wortes zurückziehen und selbst die Alchemie des Wortes verlassen, um so der Dichtung ihre heiligste Domäne zu bewahren ...“ Eine Quelle von elementarem Spracherleben sollte

sich für Hugo Ball in einer Art mystisch-asketischer Versenkung erschließen, die eine andere göttlich inspirierte Rede befreite. Sie löste bei Hugo Ball im Juni 1916 beispielsweise die skandierende priesterliche Intonation seines Lautgedichtes „gadjiberibimba“ aus, eines der ersten Lautgedichte Dadas. (Der Erstdruck war erst 1928 in der Zeitschrift *De Stijl* (Leiden), Nr. 85/86.)

Vor einem Notenständer stehend und eingerollt in eine blau glänzende Pappröhre mit einem riesigen Mantelkragen, der innen rot gefärbt und außen mit Gold beklebt war und einem zylinderartigen, hohen, weiß und blau gestreiften Schamanenhut, war er – wie er meinte – einem „Magischen Bischof“ nicht unähnlich. „Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden,“ schrieb Hugo Ball am 23. Juni 1916, „Verse ohne Worte“, oder Lautgedichte, in denen „das Balancemoment der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird.“ Wie nahe Hugo Ball hier schon seiner Abhandlung über die asketische Erleuchtung des Säulenheiligen „*Symeon der Stylit*“ (4. Jhdt. N. Chr.) in „*Das Byzantinische Christentum*“ (1923) war, erschließt sich aus der mystisch/magischen Einschätzung seiner Onomatopoesie. „Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle der Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam die magisch erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen *neuen* Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war. An hundert Gedanken zugleich anstreifend, ohne sie namhaft zu machen, ließ dieser Satz das urtümlich spielende, versunkene, irrationale Wesen des Hörers erklingen; weckte und bestärkte er die untersten Schichten der Erinnerung,“ so Hugo Ball gleichsam schon die Syntax des Säulenheiligen entschlüsselnd. Dieser Ernst der Intonation des Sprechgesangs wurde im Kontext des Cabarets allerdings auch als Persiflage kirchlicher Liturgie wahrgenommen.

Das Lautgedicht „Karawane“, das Hugo Ball ebenfalls im Juni 1916 performte, eröffnet als Zug der Elefanten im Unterschied zu „Gadjiberibimbam“ Assoziationen zur Welt der sog. Schwarzen Gedichte, die zum Standardprogramm des Cabaret Voltaire wurden, und die vor allem von Tristan Tzara neu erschlossen wurden - im Bewußtsein, aus der Distanz heraus das Andere als Anderes mit dem Eigenen in kreative Spannung zu versetzen

Rezitation: „Karawane“

TRISTAN TZARA

Mit forschender Neugier untersuchte Tzara die Sprachkomplexität indigener Kulturen

zwischen Afrika und Ozeanien, um auf diesem Wege die dionysische Lebendigkeit der Sprachwurzeln und – funktionen wieder aufzudecken. „La bouche contient la puissance de l'obscurité, substance invisible, bonté, peur, sagesse, création, feu.“

Wie sich der auf Dada Einfluss nehmende Carl Einstein schon seit seiner Veröffentlichung zur sog. „Negerkunst“ (1915) ein Verständnis von afrikanischen und ozeanischen Objekten bar jeder kolonialen Vorurteile anhand ihrer eigenen Gesetzmäßigkeiten zu erwerben suchte, so wurde auch Tzara motiviert, sich als einziger Dadaist intensiv mit der anthropologischen Dimension der Gesänge indigener Völker zu befassen, ihre Sprache – wie er meinte - jenseits von Symbolen und Deutungen als „Aktion“ zu begreifen, wie sie deren Tänze, Riten und Alltagsbeschäftigungen, wie Landarbeiten begleiteten und rhythmisierten. („Negerlieder“ aus Dada Almanach.). Diese schwarzen Lieder hat Tzara »aufgefunden und übersetzt«, wie *Zanzibar* zum Beispiel (»ea, ee ee, ea ee ee«) oder *Sotho Neger* (»a ee ea ee ea ee ee, ea ee, ea ee, a ee/ ea ee ee, ea ee«). In seinen „Notes sur la poésie nègre“ betont er daher deren Nähe zum Leben: „La poésie vit d'abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail.“ Authentische Quellen aus ethnologischen Publikationen wie der zeitgenössischen Zeitschrift „Anthropos“ wurden teilweise in „poèmes nègres“ übersetzt und mit Wörtern und Lauten aus der eigenen Sprache kombiniert.

Als Tzara diese Gesänge auf der Bühne des Cabaret Voltaires rezitierte, beabsichtigte er sie aus ihren wissenschaftlichen Sammlungen zu befreien und wieder poetisch zu vitalisieren. »Mein Kampflied war ein nordafrikanisches Negerlied, das ich jeden Abend im Cabaret gegen ein bescheidenes Salär vortrug. Es lautete in deutscher Übersetzung: ›Wie wollen unsere Hammel über das Land treiben./ Laßt uns der Hammel gedenken, ehe wir sterben./ Wenn wir sterben, ist nur die große Trommel noch da. Umba! Umba! [...]‹ Dazu schlug ich heftig auf eine Kesselpauke, die mir das Philharmonische Orchester in Zürich geliehen hatte.«

Auch entdeckte Tzara Maori Gesänge aus Neuseeland in Karl Büchers Studie über „Arbeit und Rhythmus“ (1909). Während Tzara seine Onomatopoesie „in schwarzer Kutte mit großen und kleinen exotischen Trommeln wie ein Femegericht« nach Balls Beobachtungen exekutierte, plädierte Huelsenbeck dafür, den Rhythmus noch zu verstärken, um am liebsten »die Literatur in Grund und Boden zu trommeln«.

Erstmals hatte sich Ball im Nachhinein entschieden, KARAWANE für den Dada Almanach 1920 auch typographisch zu gestalten - für jede Zeile seines Laut- Gedichtes eine andere

Schrifttype zu wählen und das Lautgedicht im Dada Almanach neben Tzaras Maori Gesang und einem Lautgedicht der belgischen in New York lebenden Dichterin Adon Lacroix zu veröffentlichen. Für den Dadaco 1920 hatte Heartfield KARAWANE auch farbig gestaltet.

Aus heutiger Sicht können wir in dem dadaistischen trommelnden sog. „Buschkult“ (Höch ironisch), dem „bumbumdada“, besonders von Huelsenbeck – bei allem Verständnis für Dadas literarisch herausfordernde Grenzüberschreitungen, Auseinandersetzungen und Aneignungen des „Fremden“, ja Empathie für das sog. „Primitive“ – vielleicht auch noch Relikte kolonialer Stereotypen wahrnehmen, die sich aus den damaligen eurozentristischen Überheblichkeiten kolonialer Eroberungen ableiten ließen.

Die Dadaisten fanden für ihre visualisierten Lautdichtungen eigene Begriffe: Schwitters nannte sie „Bildgedichte“, Johannes Theodor Baargeld „Bimmelresonanz“, I.K. Bonset (Theo van Doesburg) „letterklankbeelden“, Iliasz „zaoum“, Raoul Hausmann „optophonetische“ Poesie.

RAOUL HAUSMANN

Weshalb der Berliner Dadaist Raoul Hausmann ganz frei von Assoziationen und Rückgriffen Vokale und Konsonanten in seiner „chaotischen Mundhöhle“ bildete (Abb.), allein deren Klangwirkungen folgend.

Das Lautgedicht entsprang nach Hausmann dem Kehlkopf und den Stimmbändern, es kannte keine Syntax, war nur „Fortlauf und Hemmung.“ Im Schrei evozierte Hausmann den „energetischen Urgrund der Sprache als Weltauflösung und Weltbeginn“. Die Sprache wieder in ihre Startlöcher zu schreien, war ein kalkulierter Schock. Dada stellte für Hausmann daher ein umfassendes Experiment dar, „die Kunst wieder an die Urkräfte des Lebens“ zu binden und sie als Bannung und Gleichnis „dieser Kräftewelt“ neu zu dechiffrieren. – ohne Rückgriffe auf exotische Kulturen.

Und im „Manifest von der Gesetzmäßigkeit des Lautes“ (1919/1922) machte Hausmann bewußt, dass die Sprache in ihrer äußersten Reduktion Bezug nahm auf den Körper als Resonanzboden und führte die phonetische Poesie – durch eine Analogie zum Rauchen – auf den physiologischen Prozess der Atmung zurück. Damit erreichte er die bisher weitreichendste Konsequenz des Lautgedichtes - eine Transzendierung der Sprache in Zeitlichkeit.

Der alte Raoul Hausmann mit Lautgedicht fmbw(Abb.) und Ton!!! 015

Aus den sechziger Jahren

Doch der temporäre Aspekt der Lautperformance ist nur die eine Seite. Hausmann beabsichtigte der Flüchtigkeit der Präsentation auch eine ästhetische Dauerhaftigkeit zu verleihen. Seine Lautbildungen hielt er daher in unterschiedlichen Medien bis ins hohe Alter fest - die „chaotische Mundhöhle“ (Hausmann) wurde durch die modernen Form der Momentfotografie gleichsam sein meist vielfältigstes Markenzeichen – auch ein dadaistisches Novum gegenüber der klassischen Porträtfotografie, vor allem den Sturm-Porträtfotografien; in Fotomontagen dominierte das Fotoporträt des Weiteren in „ABCD“, in „Schnitt mit dem Küchenmesser“, in das „Pneuma umreist die Welt“. Ganz im Gegensatz zu Balls nachträglicher Entscheidung, sein Lautgedicht typografisch zu fixieren – gab Hausmann dem Lautgedicht von Anfang an auch einen bildkünstlerischen Werkcharakter und schien geradezu den Entstehungsprozess des Lautgedichtes als Zufallsprodukt typografischer Schriftmontage wahrzunehmen: „Da sah ich durch Zufall, dass einer der Setzer große Plakatschrifttypen ablegte, wie der Fachausdruck lautet – und da kam mir eine völlig neue Idee! Könnte er nicht einfach willkürlich mir solche Buchstaben auf einigen Plakaten zusammenstellen, nach seiner eigenen Laune? Ich setzte ihm das Vorhaben auseinander, und im Laufe einer guten Stunde waren vier ‚Plakatgedichte‘ entstanden, von denen das erste lautete: fmsbwtäzäu, pgiff?mü.“ Doch Hausmanns nachträgliche Nobilitierung der Lautgedichte zum „ersten Ready made“ der Literatur und zu „einer großen écriture automatique mit Fragezeichen, Ausrufezeichen und selbst einer Anzeigehand dazwischen“ in „Am Anfang war dada“ 1973 erschließt sich nicht sofort im Jahr 1918, könnte erst auf das Jahr 1921 datiert werden.

Festzustellen ist nur, dass die Plakatgedichte zu k e i n e r Zeit in den Dadaveröffentlichungen noch zur Dada Messe in Erscheinung traten. Das Lautgedicht wurde zur Dadazeit vielmehr als optophonetisch dynamisch fließender Sehtext gestaltet – wie am Beispiel von „k’perioum...“ zu sehen ist, das auch vielfach in den Dada Veröffentlichungen auftauchte. Es sollte sich eine Äquivalenz zwischen den Größen der Buchstaben und deren Lautstärke herstellen, zwischen deren Leerstellen und den Pausen des Vortrages, zwischen den Rhythmen der Typographie und dem Sprechgesang – eine Analogie, die von den Futuristen inspiriert wurde, sich bei den Dadaisten weniger durchsetzte – auch, weil sie ihre Lautperformance immer wieder neu interpretierten.

Halten wir fest: „fmbw“ wurde erst 1921 von Raoul Hausmann vorgetragen – und zwar auf seiner Prager „Anti-Dada-Merz Tournee“, die er zusammen mit Kurt Schwitters unternahm, (am 5. September und am 6. September 1921).

SCHWITTERS

Es ist bekannt, dass Schwitters durch Hausmanns Onomatopoesie der Vokale und Konsonanten von „fmbw“ zu seiner „Ursonate“/„Sonate mit Urlauten“ inspiriert wurde. Doch für Schwitters machte die Lautdichtung erst Sinn durch die „symphonische Umsetzung“ zur „Urlautsonate“ - mit Variationen und Wiederholungen des vorgegebenen Themas der Vokale und Konsonanten, von Kompositionen eines Präludiums wie eines Finales, durch ein hinzugefügtes Scherzo „lanke trrgll“, auch begleitet mit Anweisungen von „presto“ und „largo“ : „Die konsequente Dichtung – so Schwitters - ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff. Buchstaben haben an sich keinen Klang, sie geben nur Möglichkeiten zum Klanglichen gewertet zu werden durch den Vortragenden.“ Schwitters' lautpoetische Vortragskraft bestätigte Hans Arp mit grosser Dada lust: „In der Krone einer alten Kiefer am Strande von Wyck auf Föhr hörte ich Schwitters jeden Morgen seine Lautsonate üben. Er zischte, sauste, zirpte, flötete, gurrte, buchstabierte. Es gelangen ihm übermenschliche, verführerische, sirenenhafte Klänge, aus denen eine Theorie entwickelt werden könnte ähnlich derjenigen der Dodekaphoniker.“ Hans Arp machte aufmerksam auf die Methode der von Schönberg 1920 entwickelten Zwölftonmusik, die nur aus zwölf aufeinander bezogenen Tönen und ihren Modifikationen komponiert war, vergleichbar der thematischen Vorgabe des Lautgedichts „fmbw“. Wir könnten sogar unterscheiden zwischen der freien anarchistischen Atonalität von Hausmanns Lautgedicht und den gesetzmäßig aufgebauten seriell variierenden Prinzipien der Ursonate. Die vollständige Version der „Ursonate“ wurde erst 1932, 11 Jahre später, – in endgültiger Fassung als Partitur veröffentlicht, im letzten Heft von Merz, dem 24., in der sachlich gesetzten Typographie von Jan Tschichold gestaltet, neben „Erklärungen zur Ursonate“ und „Zeichen zu meiner Ursonate“.

Und nun Schwitters Ursonate 021 – aus den vierziger Jahren

Die lautpoetisch rhythmisierte Prozessualität und seriellen Variationen der Ursonate vermochten auch im weitesten Sinn Assoziationen zu den ungewöhnlich rhythmisierten Stalakmiten und Stalaktiten des Merzbaues auszulösen, denn im nietzscheanischen Sinn stellte Architektur kristallisierte Musik dar. Dergestalt müssen wir uns die Urlaute der

Sonate in ihrer performativen Prozesseualität als Formgewordenes Labyrinth einer Architektur nach „unserer Seelenart“ vorstellen, eben einen sich stetig wandelnden Merzbau. Nach Schwitters stellte daher die Ursonate wie der Merzbau sein Lebenswerk dar, das letztendlich aus dem Geiste der Musik entstand.

In diese dionysisch inspirierten Klangwelten mischte Schwitters zugleich seine Verwandlungskräfte des Humors, die in seinen Produktionen alles in der Schwebelage hielten.

PERFORMANCE

Die Inszenierungen entwickelten in allen Dada-Zentren ein breites Spektrum von provokativen, grotesken, absurden, komischen Sprachakrobatiken – immer mit der Intention, die ideologischen Verkrustungen einer Öffentlichkeit zu sprengen, der man zutiefst verachtend mißtraute.

Daher fanden die Aktivitäten oftmals erst ihren Sinn in ihren ausgeklügelten Bluff-, Skandal- und Reklamestrategien, die mit Schock, Überraschung und vor allem Laustärke Aufsehen provozierten. Dabei erschien Dada als Wortschöpfung wie ein konspiratives Signal, unter dem alles passieren sollte.

Bruitistische Auftritte mit Kesselpauke und Trommeln, Ragtimestepptanz, Manifeste, Publikumsbeschimpfungen, Lautgedichte, Simultangedichte, Dada-Lyrics, Couplets, „Dschungelongs“, Sketche, Improvisationen, schlicht Unsinn verwandelten die Bühne in einen Ort ständig wechselnder Täuschungs- und Enttäuschungsmanöver. Wenn etwas zu perfekt zu werden drohte, wurde die Inszenierung von den Dadaisten provokativ unterbrochen. Flüstern, Stammeln, Heulen, Kreischen, auch Schweigen, wurden als aktionistische Darstellungsmittel der Sprache eingesetzt.

Simultangedicht –

Schockierend wirkte auf das Publikum das von Tristan Tzara 1916 erfundene Simultangedicht, hier wurde nicht nur von mehreren Dadaisten – erstmals von Huelsenbeck, Janco und Tzara - zur gleichen Zeit unterschiedliche Texte, sondern auch noch in verschiedenen Sprachen kontrapunktisch rezitiert, indem sich die Vokale und Konsonanten stark verselbständigten, beispielsweise mit einem langgezogenen irritierenden RRRRRRR. Hierzu Hugo Ball:“ Das ‚Poème simultan‘ handelt vom Wert der Stimme. Das menschliche Organ vertritt die Individualität in ihrer Irrfahrt zwischen

dämonischen Begleitern. Die Geräusche stellen den Hintergrund dar; das Unartikulierte, Fatale, Bestimmende. Das Gedicht will die Verschlungenheit des Menschen in den mechanistischen Prozeß verdeutlichen. In typischer Verkürzung zeigt es den Widerstreit der vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf unentrinnbar sind.“ In Berlin spielte das Simultangedicht auf den Dada-Soireen eine bedeutende Rolle – unter der Führung Huelsenbecks wurde „dada machineL“ simultan und bruitistisch zugleich am 30. April 1919 aufgeführt, desweiteren am 24. Mai 1919 das „Chaoplasma“ mit 2 Kesselpauken, 10 Knarren, unter Mitwirkung von 10 Damen und 1 Briefträger“

In Paris wurde dieses Verfahren des Simultangedichtes von Arp, Tzara und Walter Serner in DADA 4/5 im Mai 1919 abgedruckt als zweisprachige „écriture automatique“-gleichsam als Beschwörung ihrer neugegründeten „*Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste*“. Gleichzeitig sollten diese Verfahren Breton und Soupault anregen zu ihrem Text der ein Jahr später erschienen „Champs magnétiques“ – die sie als erste surrealistische Veröffentlichung bezeichneten – als „Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen und ethischen Überlegung.“ (Breton 1924)

Wie bedeutend situative Kontexte für die Dada Poesie wurden, das verdeutlicht das „poème mouvementiste“, so wie es Sophie Taeuber 1917 erstmals in ihrem Tanz zu „*gadj beribimbam*“ von Hugo Ball gelang - mit einer Maske von Marcel Janco, - schachtelartig rechteckig, mit eingeschnittenen verzerrt kubisch geometrischen Formelementen und Armen in Pappröhren: „Die Masken verlangten einfach, dass ihre Träger sich zu einem tragisch-absurden Tanz in Bewegung setzten...Was an den Masken uns allesamt fasziniert, ist, dass sie nicht menschliche, sondern überlebensgrosse Charaktere und Leidenschaften verkörpern. Das Grausen dieser Zeit, der paralyisierende Hintergrund der Dinge ist sichtbar gemacht.“ (Hugo Ball, 24.5.1916)

Eine andere Version des Tanzes schuf Dada Berlin:

Mit amerikanischer Boxermiene und schwarzgeschminktem Gesicht habe Grosz in einer Art Ragtimestepptanz mit den Köpfen der Zuschauer Fußball gespielt. Und stepptanzend rezitierte er seine lyrischen „Gesänge an die Welt“ und trat selbst als Tod (Grosz) vor das Publikum, während Raoul Hausmann lauthals verkündete: „Aktion! Aktion! Vorbei die Zeit der Dichtung auf geschwärztem Papier, diese individuelle Eitelkeit!“

Nicht nur Ragtimestepptanz, auch grotesk-Tänze von Valeska Gert, auch Tanzauftritte Hausmanns arbeiteten mit neuen experimentellen Bewegungen, die elementar allein das Springen, Laufen, Schreiten und Hüpfen wieder aktualisierten...“alles präzise, ohne Floskeln, klar disponiert und in großer Linie aufgebaut...rein aus dem Linienfluß des Körpers gesponnen.“

Doch das genügte den Dadaisten nicht. Provozierende Interaktionen mit dem Publikum wurden angestrebt.

Der Skandal, in dem das bürgerliche Publikum zugleich abgestoßen und angezogen wurde, sollte der einzig angemessene Erfolg sein.

Und so beschreibt den Tumult auf der Bühne der „Hannoversche Kurier“ zu den Berliner Dada-Soireen von Baader, Hausmann, Hausmann und Huelsenbeck, Heartfield, Mehring, Piscator und Grosz:

„Auf der Bühne erscheint ein Künstler nach dem anderen, schreit ein paar Worte, wird unterbrochen, getadelt, gelobt, hinausgeworfen, zurückgeholt, verhöhnt, gepriesen. Über Kunst brüllen sie unzusammenhängende Sätze, über Politik, über Sitte. Das Publikum johlt und pfeift und trampelt und quietscht und will sein Eintrittsgeld zurück...Der Vorhang fällt. Die Künstlerschar erscheint in Hemdsärmeln zwischen den entrüsteten Besuchern, schreiend, lachend, drohend, höhrend...“

Doch diese Exzentrik erschöpfte sich schnell, weil sie allein auf den Skandal ausgerichtet war. So kamen die Aktionen auch in Paris allein 1920 zu vollem Einsatz.

Die dadaistischen Performances waren leibhaftig gewordene Montagen, komplex und vielschichtig, kurzweilig und aggressiv, zeitweilig auf den Augenblick reduzierte Improvisationen.

Das Kaleidoskop der temporären Auftritte, ihre Brüche, ihre Schocks und ihre Spontaneität sollten die ästhetischen Darstellungsmodi der Wort-Bildmontagen dauerhaft bündeln – Beispiel HH - und sich in den Ausstellungen erstmals verdichten. Die Wahrnehmung wurde durch Irritationen, Täuschungen und Ent-Täuschungen dezentralisiert und in einen beunruhigenden Prozeß von Nähe und Ferne, Oben und Unten, Lesen und Beobachten, Assoziieren und Ergriffensein, Empörtsein und Lachen hineingezogen. Auf der einen Seite ein brüchiges Geschehen und auf der anderen eine Dynamik, die sich darüber hinwegsetzte.

METAMECHANIK und das Schweigen

Gegen die exzentrisch aufgeladene Fülle der Performancedarstellungen und auch der Zitat-verdichteten Montagekonzepte, die „Alles“ in ihrem Bezugsnetz erfassen wollten, stand das hermetisch-unterkühlte „Nichts“, bar aller Sinne. OHNE TITEL (1920) von Grosz. 1920 entwarf Grosz das apollinisch geprägte Gegenbild zum dionysischen Chaos der Wortartistiken und ihrer Performance: ein vereinzelter sinnloser gesichtsloser Automat in einer Straßenschlucht mit schematisiert gezeichneten Fabrik- und Bürogebäuden. Seine handlosen Arme sind zu einer demonstrativen stummen Geste bereit – ein Mann ohne Eigenschaften, eine Bild ohne Titel – Reduktion, Entindividualisierung und Anonymität, die transparent bleiben für die Zerstückelung und Mechanisierung des Menschen im Krieg wie im Arbeits- und Verwaltungsbetrieb der modernen Gesellschaft.

Auf eine Platte montiert, an eine Hausecke platziert, erinnert er zugleich an eine Krüppelexistenz: Der Torso – ein melancholisches Abbild des modernen Menschen, der gezwungen wird in einer rationalen Welt der immergleichen Bedingungen, Verwertungsmechanismen und Gesetze zu funktionieren, die dem dynamischen Getriebe der Zivilisation zugrunde liegen. „Ohne Titel“ von Grosz, das mit äußerster Reduktion auftrat und in Anspielung und Abgrenzung von der „pittura metafisica“ De Chiricos und Carras entstand.

In dieser End-Phase Dadas wird deutlich, dass den lautstarken Inszenierungen das Schweigen immanent war. Übertragen auf ihre poetischen Konzepte stellen wir fest, dass es Dada nicht nur um das Aussprechen des Gesagten ging, sondern gerade auch um die Kunst des Aussparens, Zurückhaltens, des Andeutens, auch des Verrätselns – das, was jenseits der Sprache lag – eben das Schweigen. Was bedeutet, daß die exzessive Präsenz der Sprache im Hier und Jetzt zugleich polar bezogen blieb auf das stets gegenwärtige Bewußtsein einer abgründigen Leere. „Alles und Nichts“ – das prägte das dadaistische Grotesk-Konzept als Doppelstrategie der Moderne – Widersprüchlichkeiten in Dada auszubalancieren.

Erst die Polarität dieser beiden Verfahren – die simultan angelegte Sprachkomplexität auf der einen und die schweigende Leere auf der anderen Seite - gibt den unaufgelösten Spannungen der Nachkriegsmoderne ihre konträr-komplexe Signatur. Immanent war

den Ekstasetechniken und ihren Akkumulationen daher ihre eigene Ernüchterung, der Dynamik ihre Erstarrung und der Gleichzeitigkeit der Ereignisse drohte eine immerwährende stagnierende Gegenwart

Das Schweigen war also dadaimmanent. Duchamps Rückzug kein Einzelfall – allein die Konsequenz seiner Anästhetik.

Abschließend:

KURT SCHWITTERS

"Da das Leben relativ ist,
Und der eine Absatz schief ist,
Ist der andre desto mehr,
Gradereer,
Dabei ist auch er schon sehr,
Und allmählich mehr und mehr,
Was noch niemand wahrgenommen,
auf die schiefe Bahn gekommen.
Steht er aber mal allein,
Sieht`s ein jeder Trottel ein,
Daß auch dieser Absatz schief ist,
Weil das Leben relativ ist."