

CHRISTIAN SCHAD ALS DADA-PRÄSIDENT IN GENÈVE „L'art est mort. Vive Dada!“¹

Die Widersprüche der Kriegszeit, die Dada in Aktionen und Anti-Kunstwerke umsetzte, waren für Christian Schad und Walter Serner schon 1915/16 Anlaß, in der vordadaistischen Zeitschrift „Sirius“ den Wirkungszusammenhang zwischen Kultur und Gesellschaft zu bezweifeln: „... erst wenn Kultur wirklich Moral geworden ist, wird jene Tat (der Krieg — H. B.) nicht mehr geschehen ... Siebzehn Monate hindurch werden Millionen Menschen getötet. Aber in den Städten werden Schwänke gespielt. Die Zeitungen hetzen. Die Kriegslieferanten werden Millionäre. Das Volk weint und entbehrt. Der Wucher steigt. Die Priester sind für Mord und der Papst sagt den Journalisten er sei für den Frieden.“² Diese doppelte Moral der Kultur, die den „Ramschverkauf der entgötterten Philosophien“³ bewirkte, und die Empörung über den Stumpsinn der Zeitgenossen war der Nährboden für Dada. Während Serner mit dieser Zeitschrift das dadaistische Klima in Zürich bereits vorbereitete, war er jedoch an der Gründungsphase Dadas nicht unmittelbar beteiligt. Hugo Ball und Emmy Hennings, 1915 aus Berlin kommend, Tristan Tzara und Marcel Janco aus Rumänien, Hans Arp aus dem Elsaß, Richard Huelsenbeck ebenfalls aus Berlin bestimmten das dadaistische Geschehen im Cabaret Voltaire. Die Narrenkappe Dada ermöglichte den Künstlern das expressionistische Leiden an den Weltuntergängen in ironisch — subversive Möglichkeiten anarchistischer Kultur- und Zeitkritik umzupolen.

Die Dada-Zeit von Serner und Schad begann erst intensiv in Genf, nachdem in Zürich der Dada-Zenith überschritten war und sich schon vereinzelte Rückzugstendenzen der Züricher Dadaisten anbahnten. Dada Genf bildete einen eigenständigen Aktionsrahmen, der von der hochstaplerischen Attitüde, der auf Skandal und Provokation ausgerichteten Haltung Serners und von den anti-künstlerischen Werken Schads geprägt wurde.

Die intensive aber kurze Dadaphase in Genf umspannt den Zeitraum vom Dezember 1919 bis zum April 1920. Während die Geschichte der anderen Dada Zentren meist durch ‚Dada-Chroniken‘ aufgezeichnet wurde, kann der Zugang zu Dada Genf und seiner

Geschichte allein aus Zeitungsberichten rekonstruiert werden. Vergegenwärtigt wird dadurch die Tatsache, daß Dada seine Berechtigung vorwiegend aus der Massenwirksamkeit seiner Skandale zog und das Medium Zeitung als Spiegel seiner Aktionen verwandte. Veröffentlichungen, eigene Dada-Zeitschriften — wie die anderen Dada Zentren — kann Dada Genf nicht nachweisen. Einzig das von Serner 1918 in Lugano geschriebene und 1920 in Hannover veröffentlichte Manifest „Letzte Lockerung“ kann in Bezug zu Genf gesetzt werden, weil es Serner dort vortrug. Die dadaistische Veröffentlichung „Der Zeltweg“ — die letzte Dada Veröffentlichung in Zürich — war ein gemeinsames Werk von Serner, Tzara und Otto Flake, der mit seinem Buch „Nein und Ja“ (1920) die Züricher Dada Bewegung charakterisierte. Die strenge Konzeption der Zeitschrift kann eventuell auf Serners Einfluß zurückgeführt werden. Auch Christian Schad veröffentlichte in dieser Zeitschrift zwei seiner Holzschnittarbeiten. Intensive Kontakte hielt Dada Genf außer zu Tzara auch noch zu Hans Arp. Über Tzaras Verbindung lief auch die Beziehung zum Pariser Dadaismus. Picabia und Ribemont-Dessaignes stellten in der Galerie Neri im April 1920 aus. Picabia nahm Serners Fotoporträt in die Züricher Ausgabe von „391“ (Nov. 1919) mit auf. Schad und Serner beteiligten sich wiederum an den Pariser Dada Ausgaben Nr. 6 und Nr. 7 („Dadaphone“).

Mit Dada Genf sprengten Serner und Schad den kleinen Rahmen des Cabaret Voltaire von Zürich. Sie organisierten einen dadaistischen ‚Weltkongreß‘, hielten ‚Meetings‘ unter freiem Himmel, sorgten für aufsehenerregende, skandalöse Ausstellungseröffnungen und initiierten einen Dada Ball, der in den Zeitungen mit großem Widerhall besprochen wurde.

Unter der Überschrift „Die freiwilligen internationalen Geisteskranken“ wurde in vielen deutschsprachigen Tageszeitungen die Nachricht vom ersten Weltkongreß der Dadaisten in Genf verbreitet, dessen Publikumswirksamkeit vorwiegend von der dadaistischen Hochstapelei des Walter Serner geprägt wurde. Der Kongreß begann am 2. Dezember 1919 in den Salles des Eaux Vives. Arp, Serner, Archipenko,

Hanne Bergius: Christian Schad als DADA Präsident in Genf. In: Matthias Eberle (ed.): Christian Schad, Staatliche Kunsthalle Berlin (Kat.), Berlin 1980, 8–12.

1. Walter Serner, Letzte Lockerung, manifest dada (Lugano 1918), Hannover 1920, S. 9
2. Sirius, Monatsschrift für Literatur und Kunst, Hg. Walter Serner, Zürich 1915/16, S. 52
3. Hugo Ball, Flucht aus der Zeit, Luzern 1946, S. 92

Schad, Strawinsky, Mac Robber (aus Amerika) und Tristan Tzara nahmen an diesem Kongreß teil. Er zeichnete sich durch absurde dadaistische Resolutionen aus: beispielsweise brachte Schad den Antrag durch, die Bezeichnung „Bilder“ für die dadaistischen Werke durch Fingerschnalzen und die Bezeichnung „Maler“ durch die Interjektion „Oho!“ zu ersetzen. Tristan Tzara verlas ein Begrüßungsmanifest, das in dadaistischer Nonsens-Form verfaßt war. Der Vorschlag Serners aus den dadaistischen Schriften sämtliche Vokabeln zu entfernen und allgemein gültige Siegel für die allein zu gebrauchenden Interjektionen festzustellen, wurde stürmisch aufgenommen, desgleichen sein Zusatzantrag, im persönlichen Umgang den Gebrauch von Interjektionen zu vermeiden und durch Handgriffe zu ersetzen. Strawinsky erklärte unter feierlichen Gesten, daß der dadaistische Musiker das Gehabe mährischer Ammen bei Ausübung ihres Berufes anzunehmen habe und die dabei stattfindenden Töne mit möglicher Ausnützung von Straßengeräuschen modifizieren soll.⁴ Strawinsky wurde am Jahresbeginn 1920 in einen Skandal verwickelt, den die musikalische Vorführung von „Le Chant du Rossignol“ hervorrief. Als nach den ersten musikalischen Sätzen Pfeifen und Zischen im Publikum einsetzte, rief Serner mit lauter Stimme: „Vive Strawinsky! Vive Dada!“ — laut Bericht der Frankfurter Zeitung vom 7. Januar 1920.

Auch der im Dezember begonnene Dadaisten-Kongreß wurde Ende Januar durch einen Skandal beendet und mußte polizeilich aufgelöst werden, weil es zwischen Serner und Tzara nach einem heftigen Wortwechsel zu einem fingierten Schußwechsel kam, wobei Tzara sich sofort vom Stuhl sinken ließ. Das Publikum, das nicht daran zweifelte, daß die Schüsse echt waren, geriet in Panik. „Tags darauf erschien zur allgemeinen Heiterkeit — so schrieb die Solothurner Zeitung vom 9. 2. 1920 — in der „Tribune de Genève“ ein scharfer Protest (als bezahltes Inserat), unterzeichnet von zahlreichen Dadaisten, verfaßt in einem skurilen Französisch. Der Kongreß habe in geheimer Sitzung die Resolution verfaßt, die Verwendung von blinden Schüssen in dadaistischen Diskussionen sei nicht nur erlaubt sondern sogar, weil erfrischend, erwünscht, allerdings unter der Bedingung, daß Schießende sofort eine völlig dritte Meinung annehmen . . . Aufgrund dieses Vorfalles wurde Serner zu einer Geldstrafe von 3000 Francs verur-

teilt, im Nichtzahlungsfalle zu drei Monaten Gefängnis. „Nach der Urteilsverkündung“ — schrieb der Berliner Börsenkurier vom 5. Februar 1920 — „hielt Dr. Serner eine kurze Ansprache in der er u. a. äußerte, daß er, da zu jeder besseren Biographie etwas Gefängnis gehöre, leider gezwungen sei, die Geldstrafe zu erlegen, daß er aber diesem Umstand gleichwohl dankbar sei, da eine längere Einzelhaft der Kontemplation und ähnlichen Ungezogenheiten zu sehr Vorschub leiste. Unter wilden Beifallskundgebungen der Dadaisten und allgemeiner Heiterkeit des Publikums leerte sich der Saal.“

Zur selben Zeit, als Dada Genf durch seine Skandale in aller Munde war, eröffnete der Kunstsalon Neri eine Ausstellung von Christian Schad und Gustave Buchet im Februar 1920. Auch diese Ausstellung begann mit einer Provokation von Serner. Als er nach fünfzehnminütiger Ansprache über Kunst durch das Publikum am Weiterprechen gehindert wurde, lenkte dieser durch einen Tango ab, den er augenblicklich mit der Schauspielerin Francesca Bertini zu tanzen begann und zu dem die umstehenden Dadaisten die Melodie pfeifen. Das Publikum war darüber so erzürnt, daß es — laut Prager Tageblatt vom 17. 2. 1920 — die Bilder von den Wänden riss und zertrat.

Im Salon Neri waren Holzreliefs von Schad ausgestellt, beispielsweise „Trépanation indienne“ und andere Reliefassemblagen aus übereinandergeschichteten farbigen Holzflächen, aus Zigarettenpapier, aus alten Knöpfen, Spitzen, Bändern und anderen Abfallmaterialien, die zu jener Zeit die Dadaisten in ihren Collagen und Montagen verwandten. Ebenfalls stellte der weniger bekannte Künstler Gustave Buchet aus: „Knöpfe, Streichhölzer, Zigaretten- und koloriertes Papier“ in assemblageartigen Zusammenstellungen und Werke mit dem Titel „Abstraction A. B. C. D.“⁵

Die Holzreliefs von Schad sind mit den zur gleichen Zeit entstandenen Holzreliefs von Arp vergleichbar, die die verhärteten Schichten des Bewußtseins sprengen sollten. Durch die ironisch-erotischen Bildlegenden der Reliefs von Schad wird die bildkünstlerische Ebene mit einer Sinnschicht konfrontiert, die den symbolistischen Anspruch der traditionellen Malweise möglicherweise parodieren sollte. Das Sujet der zeitgenössischen bürgerlichen Kunst wurde

4. Prager Tageblatt, 7. 12. 1919

5. Le Mondain, 14. 2. 1920

durch das Material verdrängt, der Rahmen durch das Relief gesprengt.

Materialverarbeitende Kunst wurde in Genf auch in der Galerie Moos durch die Kubisten vertreten. Hier stellten Braque, Derain, Juan Gris, Lipchitz, Herbin, Metzinger, Picasso, Severini u. a. aus. Aus diesen Material verarbeitenden, bildkünstlerischen Einflüssen entstand 1918 eine neue Kunstform, die Schad entdeckte. Er produzierte negative Materialbilder — Photogramme, die später von Tristan Tzara als Schadographien bezeichnet wurden, darin der Tradition in der photographischen Erfindung folgend, die die Innovation mit dem Namen des Erfinders verband (z. B. Daguerrotypie). In Schads Werk taucht diese Technik der Photogramme ebenso unvermittelt auf wie die kurze Phase seiner dadaistischen Schreibmaschinenbilder.⁶



Serner, Schad und Archipenko in Genf, 1919; Foto: Gustave Buchet

Für die Schadographien verwandte Schad Vorhangringe, Spitzenreste, Tapeziernägel, Messingketten oder Zeitungsfetzen. Er legte die Gegenstände und die Materialien unter eine Glasplatte, die in einen Kopierrahmen paßte. Dann fügte er ein Auskopierpapier hinzu und belichtete im Tageslicht. Der Prozeß dauerte zwischen zwei und fünfzehn Minuten. Schad schnitt das Papier dann meist in beliebige Konturen aus. Die Papiergröße betrug 6×9 cm oder 8×13 cm. Das Photopapier klebte er dann auf kleine Karten.⁷

Die Schadographien waren nicht in ein großes fotografisches Œuvre eingebunden, wie z. B. bei Man Ray, der zwei Jahre später aufgrund seiner fotografischen Experimente erst die Rayographie entdeckte, oder wie bei Moholy Nagy, der das Photogramm in die lebensphilosophisch begründete Auffassung vom Licht und seinen technischen Möglichkeiten einordnete, oder wie bei Raoul Hausmann, der aufgrund der Wirkung des Schattens das Photogramm als MELANOgraphie bezeichnete.

Für Schad war die Technik der Photogramme eine spielerische, dadaistische Version der Materialverarbeitung und wurde nicht auf weitere fotografische Experimente ausgedehnt. Um so wunderlicher ist diese kurze Etappe des fotografischen Experimentierens, als Schad in seiner Porträtmalerei Mitte der zwanziger Jahre genaues fotografisches Sehen nachgewiesen werden kann und Vergleiche zur Porträtfotografie von August Sander z. B. durchaus

möglich sind. Das Interesse für die Schadographien, für die Ausbildung der Licht- und Schattenwirkungen scheint in Schads Werk noch eher in der Schwarz-Weiß-Wirkung der Holz- und Linolschnitte der expressionistischen Phase begründet. Vergleiche zu den Abbildungen der Holzschnitte im „Zeltweg“ beispielsweise⁸ und den graphischen Strukturen der Schadographien lassen ein grundlegendes Interesse an Schwarz-Weiß-Werten erkennen. Schad beurteilte „Graphik“ bereits 1915/16 im „Sirius“ als „Form der unabwendbaren Unklarheit, da sie schwarz-weiß ist. Darum ist sie am primitivsten und der Wahrheit am nächsten.“⁹ Auch kann Tristan Tzaras Beurteilung der Rayographien erklärend zum Entstehen der Schadographien herangezogen werden: „Als alles, was Kunst heißt, an Rheumatismus erkrankt war, zündete der Photograph seine tausendkerzige Lampe an, und das lichtempfindliche Papier sog nach und nach das tiefe Schwarz unserer Gebrauchsgegenstände auf. Er hatte entdeckt wie man durch die Kraft einer zarten und starken Belichtung größere Wirkungen erzielte als alle Sternenbilder, die unsere Augen erfreuen. Die mechanische, genaue, einmalige und exakte Formaflösung ist fixiert, glatt und geläutert wie Haar, durch einen Lichtkamm ... so gehört die Schönheit der Dinge niemandem, denn sie ist von nun an ein physikalisch-chemisches Produkt.“¹⁰ Durch die Ausschaltung der künstlerischen Subjektivität, durch die Überlassung des gestaltenden Vorganges der chemisch-physikalischen Substanz hob der Dadaist das ‚Märchen vom Schöpfer-

6. L'Arlequin, Genf 18. Febr. 1920 7.

Inge Bondi hat mehrfach über Schadographien geschrieben: printletter 2, März/April 1976,

S. 1 ff.: „Renaissance der Schadographie“, printletter 21, Mai/Juni 1979, S. 13 ff.: „Wandlungen der Schadographie“ vgl. Ausstell. Kat.: Schadographien, Galleria del Levante, München 1973 Schadographien 1918–1975, Photogramme von Christian Schad, Von der Heydt Museum, Wuppertal 1975

8. Der Zeltweg, Hg. Flake/Serner/Tzara, Zürich, Nov. 1919, S. 12, S. 29

9. Sirius, a. a. O., S. 53

10. Tristan Tzara, Die Fotografie von der Kehrseite (1922) in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie II 1912–1945, München 1979, S. 95

11.
Christian Schad, ARP et VAL
SERNER dans le crocodarium
royal de Londres
in: Dadaphone (Dada Nr. 7),
Paris 1920, (S. 7)

12.
Arp/Serner/Tzara, Die Hyper-
bel vom Krokodilcoiffeur und
dem Spazierstock, in: Der
Zeltweg, Zürich 1919, S. 5

13.
Raoul Hausmann, zit. nach
Andreas Haus, Raoul Haus-
mann, Kamerafotografien
1927–1957, München 1979,
S. 28

14.
ebd.

15.
Prager Tageblatt, 21. März
1920

tum' (Max Ernst) auf und führte das
Prinzip des Zufalls für die Gestaltung
des Werkes ein.

Tzara machte die Schadographien erst-
malig in Paris bekannt und ermöglichte
auch ihre erste Veröffentlichung in
„Dadaphone“ (Dada Nr. 7, 1920) unter
dem Titel „ARP et VAL SERNER dans le
crocodarium royal de Londres.“¹¹ Der
Titel der Schadographie lehnt sich an
das simultane Gedicht von Arp, Serner
und Tzara im „Zeltweg“ an: „Die Hyper-
bel vom Krokodilcoiffeur und dem Spa-
zierstock.“¹² Arp, Serner und Tzara traten
dort als „Société anonyme pour l'explo-
itation du vocabulaire dadaïste“ auf.
Wie die Sprache in ihren Gesetzmäßig-
keiten entformelt und aufgelöst wurde,
so entmaterialisierte Schad die Dinge,
die er auf dem Photopapier belichtete.
„Wenn ich die Glühbirne bewege —
beschrieb Raoul Hausmann den Vor-
gang der Belichtung — sprechen die
SCHATTEN nicht mehr von der Bedeu-
tung, sie geben das Bild eines Dinges
wieder, das nicht mehr Ding ist, das
etwas anderes als das Ding evoziert.“¹³

Die Entgrenzung der visuellen, enzyklo-
päischen Registrierung hat Hausmann
in seiner Theorie von der MELANOgra-
phie dargelegt. Für Hausmann war das
Photogramm ‚schwarze Materie‘, durch
die eine psychophysische Identität zwi-
schen Melancholie und Verwesung der
Materie hergestellt wurde. Nicht das
Licht sondern der Schatten wirkte als
formenbestimmendes Element: „Die
Bewegung der SCHATTEN zerbricht,
verwandelt, entschleiert mehr und mehr
den wahren Charakter des Dings, daß
das Ding nicht Ding sein will, nicht
allein Materie sondern in sich Elemente
des Hinausgehens über sich selbst
trägt.“¹⁴ Die Schadographien sind daher
Versuche, mit Mitteln des Materials eine
Grenzüberschreitung des Banalen zu
evozieren.

Die Dada Werke von Schad sind fest in
den aktionistischen Rahmen von Dada
Genf eingebunden und von diesem
nicht zu trennen. Daher ergibt sich auch
eine derart kurze Spanne der dadaisti-
schen Experimente in Schads Gesamt-
werk. Zu künstlerischer dadaistischer
Aktivität wurde Schad noch einmal am
Dada Ball veranlaßt, der am 10. März
1920 stattfand.

Das Prager Tageblatt berichtet über den
Ball und seine Dekoration:

„Von der Decke baumelten durch ein
dichtes Netz von Papierschlagen Hun-
derte der absonderlichsten Gegen-

stände (alte Hosen, Schirme, Bücher,
Kochquirle etc.). An den Wänden hin-
gen große Papier-Panneaux, geklebt
von Christian Schad und versehen mit
amüsanten Inschriften. An allen Ecken
und Enden befanden sich kleine Glöck-
chen, die auf bisher noch nicht geklärte
Weise ohne Unterlaß leise läuteten.
Dazu machte eine Original-Jazzband-
Dada-Kapelle, die sich alter Hupen und
Töpfe, Hundepfeifen, Kasserolen u. a.
bediente, einen beispiellosen Spektakel,
das vom Publikum beantwortet
wurde durch eine amerikanische (bei
Drehung hustende*) Autohupe, die an
einem Pfeiler montiert war. Kurz vor Mit-
ternacht wurden zu Hunderten kleine
Dadapfeifen und -flöten verkauft, die
‚durchaus neue Quargeltöne‘ von sich
gaben, so daß im Nu Musik und
Gespräche in einem ohrenbetäubenden
Lärm untergingen. In diesem Augen-
blick erschien Serner als Manager des
Balls in Frack und roter Weste auf dem
Podium, auf dem er einen überlebens-
großen Mops postierte, ihm eigenhän-
dig das Maul öffnete und einen Klaps
auf den Kopf versetzte, worauf aus dem
Hals des lieblichen Tieres eine alles
übertönende Detonation erfolgte. Der
Ball endete um 5 Uhr morgens mit einer
gewaltigen Dada Apotheose: zwanzig
Dadaisten schossen aus Kinderrevol-
vern minutenlang auf Dr. Serner, der
ununterbrochen stöhnte: Ah c'est bon!
Encore! Encore! ...“¹⁵

Auch das Dada Meeting auf der Plaine
von Carrouge wurde mit größter Dada
Theatralik vorgetragen. Grotesk geklei-
dete Sandwichmänner hatten drei Tage
zuvor die Stadt mit riesigen, buntfarbi-
gen Plakaten durchwandelt, die ankün-
digten, daß nachmittags um drei Uhr
der Dadaistenführer Serner „dem Kos-
mos einen Tritt“ versetzen würde. Die
Plaine, eine Art Münchner Theresien-
wiese, war zu jener Uhrzeit auch
schwarz vor Menschen. Mit einiger Ver-
spätung erschien Dr. Serner — so
beschrieb es die Budapester Tageszei-
tung vom 22. April 1920 — in ärmello-
sem Frack und grüner Weste, flankiert
von etwa einem Dutzend Dadaisten, die
grüne Krawatten und in der Hand
Megaphone trugen, auf dem eigens
errichteten Podium, von dem aus er mit
schneidender Stimme sein jüngstes
Manifest: „Dem Kosmos einen Tritt“ hin-
unterschrieb. Bei besonderen Kraftstellen
(z. B. „Die Moral ist ein Kettenhandel“
oder „Der Friede ist eine Katastrophe“
oder „Jede Regel ist eine Ausnahme“
oder „Kriege sind allerschwerste Durch-
fälle“ usw.) hob er feierlich die Hände,
worauf die um ihn gruppierten Dada-

sten ihre knallgelben Megaphone an den Mund nahmen und die Wiederholung derart besorgten, daß lediglich gräßliche unartikulierte Schreie zu vernehmen waren . . . Mit dieser Aktion im April 1920 beendete Dada Genf seine Aktivitäten.

Das exzentrische Dada Theater ist kein Selbstzweck, sondern eine anarchistische subkulturelle Zeitkritik, die der bürgerlichen Gesellschaft ihre leeren Pathosformeln vorspielt. In der Taktik geht Dada auf die dandyistische Tradition des 19. Jahrhunderts zurück und wendet diese mit seinen zeitgenössischen Mitteln an. In den immer wieder Empörung und Aufsehen erregenden Dada-Auftritten macht sich aber auch die Funktionslosigkeit des Künstlers in

einer zunehmend pragmatisch ausgerichteten Gesellschaft bemerkbar, auf die der Dadaist mit seinem „Narrenspiel aus dem Nichts“ reagiert.¹⁶ „Aber er hatte etwas vom Mimen an sich — schrieb Benjamin zur Rolle Baudelaires — der die Rolle des „Dichters“ vor einem Parkett und vor einer Gesellschaft zu spielen hat, die den echten Dichter schon nicht mehr braucht, und ihm seinen Spielraum nur noch als Mimen gibt.“¹⁷ In dieser dandyistischen Attitude provozierten die Genfer Dadaisten Serner und Schad gegen Nivellierung, Mediokrität der bürgerlichen Gesellschaft und bewahrten sich einen Hauch aristokratischen Selbstbewußtseins angesichts der zunehmenden Massen- und Metropolenkultur, in deren Sog sie bereits als Vorläufer des Camp geraten waren.

16.
Hanne Bergius, Der Dadandy — Das Narrenspiel aus dem Nichts, Ausstell. Kat.: Tendenzen der zwanziger Jahre, Berlin 1977, S. 3/12 ff.

17.
Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Zentralpark, Frankfurt 1974, S. 158.