

Hanne Bergius:
Rudolf Schlichter- ,
„Lederstrumpf“ zwischen
Provinz und Metropole, in:
Katalog Rudolf Schlichter
1890-1955. Staatliche
Kunsthalle Berlin (Hrsg.),
Berlin: Fröhlich & Kaufmann
1984, S. 33-46.
ISBN 978-3-887250-69-0

Hanne Bergius

»LEDERSTRUMPF« ZWISCHEN PROVINZ UND METROPOLE

»Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern? Die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der (...) gegen alle Kultur die angestammte Roheit fratztenliebender Wilder mitten in der anständigsten Welt wieder zum Vorschein bringt.«
Goethe

Schlichter gehörte schon vor dem ersten Weltkrieg zur radikalen Avantgarde, die die Fundamente der abendländischen Kultur skeptisch in Frage stellte. Seine Selbstbiographien »Das Widerspenstige Fleisch« (1932) und »Tönerne Füße« (1933) sind lebendig geschriebene Zeugnisse von dieser Rebellion vor dem ersten Weltkrieg.

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

»Vergebens hielt ich Ausschau nach Menschen«, so schrieb er in »Tönerne Füße«, »die gleich meinen verehrten Vorbildern Nietzsche und Stendhal jenes befreiende Hohnlachen hatten über alle diese kleinen Meliorisationsapostel eines volksbeglückenden, anämischen Reformidealismus. Krampfhaft suchte ich nach Anzeichen einer radikalen Bewegung, die, frei von jedem traditionsverwurzelten Vorurteil, ohne moralische Hemmung, nur das autonome Ich als Maßstab und Regulator menschlicher Handlungen anerkannte. Mir schwebte so etwas wie eine Vereinigung von Egoisten vor, in der jeder, weil er durch uneingeschränkte Entfaltung aller seiner Fähigkeiten nur seine Sache zu fördern gewillt ist, den anderen notwendigerweise zwingt, seinerseits ebenso alle Reserven ins Kampffeld zu werfen, womit dem Nächsten meiner Ansicht nach ein besserer Dienst erwiesen würde, als durch einen

von außen her aufgedrängten falschen Altruismus. Darum versuchte ich mich zu der schneidenden Härte zu erziehen, wie sie Nietzsche im Beispiel von der Küchenkohle und dem Diamanten mit so beredten Worten forderte.«²

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

Zweifellos versuchte Schlichter nach dem Krieg mit der Gründung der Gruppe »Rih« in Karlsruhe 1919 erste Vorstellungen von solch einer anarchistischen Vereinigung zu realisieren. Der Mythos der ungebändigten Lebenskraft des Hengstes Rih von Kara Ben Nemsi, der aus dem Karl-May-Spleen von Schlichter entsprang, sollte mit der Vitalität der Gruppe assoziiert werden. Wenn auch diese Gruppengründung eher wie ein im Vitalen steckenbleibender Impuls wirkte und Schlichter 1919 nach Berlin ging, um »die innere Leere auszufüllen«³, so weist doch ein Manifest der Gruppe⁴ wesentliche Inhalte auf, die Schlichter dem Berliner Dadaismus, der seit 1918 aktiv war, näher brachten: Überwindung der Konvention, »Freiheit des Subjekts als Korrektiv gegenüber der mit labiler Ethik Geschäftsinteressen wahrenenden Gesellschaftskunst.«⁵ Im Zusammenhang mit Dada gilt besondere Aufmerksamkeit der »Anerkennung der gesellschaftsfeindlichen, der vermeintlichen Kinder- und Krankenkunst«,⁶ die das Manifest als weiteren antiakademischen Punkt aufführte. In seiner Definition über Dada, das als kinderlallende Evozierung von scheinbarer Naivität galt, vertiefte der Schweizer Dadaist H. Ball 1917 den dadaistischen Begriff von »Kindlichkeit«:

»Die Kindlichkeit, die ich meine, grenzt an das Infantile, an die Demenz, an die Paranoia. Sie kommt aus dem Glauben an eine

1 Rudolf Schlichter, Das Widerspenstige Fleisch, Berlin 1932, S. 349 (abgekürzt: WF)

2 Rudolf Schlichter, Tönerne Füße, Berlin 1933, S. 249 (abgekürzt: TF)

3 Rudolf Schlichter, Zwischenwelten, Berlin o. J., S. 22 (abgekürzt: Zwischenwelten)

4 Manifeste, Manifeste 1905–1933, Hg. Dieter Schmidt, Dresden 1964, S. 181

5 ebd.

6 ebd.

Ur-Erinnerung, an eine bis zur Unkenntlichkeit verdrängte und verschüttete Welt, die in der Kunst durch den hemmungslosen Enthusiasmus, im Irrenhaus aber durch eine Erkrankung befreit wird. Die Revolutionäre, die ich meine, sind eher dort als in der heutigen mechanisierten Literatur und Politik zu suchen. Im unbedacht Infantilen, im Irrsinn, wo die Hemmungen zerstört sind, treten die von der Logik und dem Apparat unberührten, unerreichten Ur-Schichten hervor, eine Welt mit eigenen Gesetzen und eigener Figur, die neue Rätsel und neue Aufgaben stellt, ebenso wie ein neuentdeckter Weltteil. Im Menschen selbst liegen die Hebel, diese unsere verbrauchte Welt aus den Angeln zu heben.«⁷

Die Rückbesinnung auf das Kind und den Irren als die inkarnierten Negationen der theoretischen und praktischen Vernunft des Bürgers eröffnete den Künstlern die Enklaven der Gesellschaft, in der die Natur sich mit der Vitalität des unangepaßten Ichs gegen Schranken und Normen widersetzte und rächte. Schlichter selbst erfuhr durch seine fetischistische Veranlagung, seinen Schuhfetischismus, die anarchische Gefühlswelt seiner Natur als »widerspenstige« Wahrheit, die das gesellschaftliche Vernunft-Bewußtsein jener Zeit zu verdrängen suchte. Mit den Kindern und Geisteskranken teilte Schlichter die Rolle des »ungebändigten Tieres« in einer im Familienprinzip gezähmten Gesellschaft. »Das widerspenstige Fleisch« entfesselte die unbewußte, subjektive, alle moralischen und gesellschaftlichen Konventionen und Ritualisierungen spottende Vitalität. Daher werden die Knopfstiefel, die ihn in einen »Tumel qualvollster Lust, in einen Sturm der wildesten Leidenschaften«⁸ versetzten, fetischhaft-subversiv auf vielen seiner Bilder eingeblendet. Besonders der dadaistische Einfluß veranlaßte Schlichter die Rolle des »anormalen Untieres«⁹ bewußt auszuspielen. Denn die dadaistische Anerkennung und Bevorzugung von der Norm abweichender und provozierender Verhaltensweisen trugen mit dazu bei, daß sich Schlichter öffentlich zu seinem Schuhfetischismus bekannte. Hiermit knüpfte er an die traditionelle Rolle des »Schelmen«, der, indem er seinen kreatürlichen Ursprung nicht verleugnete, die anarchische Struktur des Unbewußten gegen die Gebote der Gesellschaft durchsetzte.¹⁰ Trug der Schelm seine Wildheit offensiv zur Schau, so bekannte sich Schlichter im modischen Zitat der Knopfstiefel eher subversiv zum

modernen Paradox seiner »Wildheit«. Darüber hinaus beabsichtigte er, die auf Enterotisierung bedachte, patriarchalisch ausgerichtete bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit in seinen Bildern mit ihren heimlichen, verbotenen Phantasiewünschen zu narren. Als »unsittlicher Desperado« bekämpfte er in Berlin »wütend mit diabolischer Freude die Institutionen der Ehe, der Familie, des Besitzes und des Staates, er brandmarkte Gefühle wie Liebe, Eifersucht, Ehre als lächerlichen bourgeois Besitzwahn; er schlug, wie er sich auszudrücken pflegte, allem Privaten auf den Schädel ...«¹¹ Mit dieser Kritik und Verweigerung trafen sich seine Auffassungen mit denen der Berliner Dadaisten. Für jene bedeutete das Thema Erotik und Sex ohnehin das faßbarste Symptom der Entfremdung und Trennung der Geschlechter.

Wenn auch der Schuhfetischismus Schlichter oft in extreme Isolation führte, die mit Leiden, Haß auf das Weibliche und Selbsthaß einherging, so zog er eben auch aus der sinnlichen Revolte seiner Natur die anarchisch sprengende Kraft gegen eine von Vernunft und Besitzwahn gefesselte Gesellschaft. Aus der ehemals pubertierenden Angst, die Grenzen der bürgerlichen Moral überschritten zu haben, entstand der Haß auf diese bürgerliche Welt. »Je älter ich wurde, desto ärger begann sich in mir durch das immer stärkere Überhandnehmen einer aggressiven Sinnlichkeit ein unterweltlicher Haß gegen die Welt der Ordnung, der Disziplin, der Herrschaft der Starken zu entwickeln ...«¹² »Herrenhochmut«, »Unterdrückergreuel« und »Revolte« standen in einem sich gegenseitig bedingenden, teilweise masochistisch anmutenden Zusammenhang: »... ja ich erwischte mich oft dabei, daß mir nicht genug Abscheulichkeit geschah, um mich den nachfolgenden revolutionären Rache-rausch richtig ausgiebig genießen zu lassen ...«¹³

Das Pathologische lag für Schlichter hinfert in der bürgerlichen Normalität eines verfehlten Lebens, in der Sozialpathologie des Biedermannes, unter dessen Moral er besonders in seiner Kindheit in Calw litt. Das kleinstädtische, ständige Hierarchiedenken, besonders den spezifisch schwäbischen Ehrgeiz und Anpassungswillen des engstirnigen Kleinbürgertums kritisierte nicht nur Schlichter, sondern auch Hermann Hesse, der ebenfalls in Calw groß wurde. Dieser gab dem Buch über seine Schulzeit daher den aufschlußreichen Titel

7 Hugo Ball, Flucht aus der Zeit, Luzern 1946, S. 104

8 WF, S. 159

9 Zwischenwelten, S. 23

10 vgl. Paul Radin, Die Winnebago und ihr Schelmen – Zyklus in: C. G. Jung, K. Kerényi, Paul Radin, Der Göttliche Schelmen, ein indianischer Mythen-Zyklus, Zürich 1954. Elisabeth Lenk aktualisiert diese Geschichte im Zusammenhang ihrer Arbeit über »Die unbewußte Gesellschaft«, München 1983, Kap. »Der Schelmen und die anarchische Struktur des Unbewußten«, S. 42 ff.

11 Zwischenwelten, S. 22

12 WF, S. 149

13 ebd.

»Unterm Rad«. Das Bild des Kleinbürgers charakterisierte Schlichter folgendermaßen: Diese »kleinen Leute waren ausdauernd und böse, bieder und tückisch, tüchtig und käuflich, stumpfsinnig und unempfindlich, ohne echtes Zartgefühl, doch geschwollen vor Sentimentalität« ...¹⁴ Und in »Tönerne Füße« schrieb er:

»Aber die schauerlichsten Erscheinungen in diesem sinnwidrigen Treiben waren und blieben für mich die Allerweltschristen, jene unerträglichen, mit öffentlichen Ehren bedeckten, erfolgreichen, tugendtriebenden Gesellen, die ihre Geschäftsbücher ‚mit Gott‘ führten ... Das waren die Frommen, die Korrekten im Lande, die nicht nur jede Schändlichkeit des Zeitalters durch Schweigen sanktionierten, sondern auch noch jeden, der die Empörung über die Heuchelei der Pharisäer laut zu äußern wagte, als zersetzendes Element, als unmoralisches Subjekt anprangerten. Wie gut wußten diese Raffer den ödesten Eigennutz mit den hohen Forderungen christlicher Ideale unter einen Hut zu bringen ...«¹⁵

Gerade die christlich-moralisierend verbrämte Trennung von Gut und Böse sprengte Schlichter durch die Ethik seiner Revolte:

»Mit leidenschaftlicher Bewunderung genoß ich die boshaften höhnischen Pamphlete Heines und Börnes, fraß ich die götterstürzenden Lehren Stirners und Nietzsches in mich hinein. Durch das Lesen dieser gefährlichen Werke fielen die letzten Schranken der Furcht und Ehrfurcht, alle etwa noch vorhandenen Bande frommer Scheu zerrissen; mit wütendem Ingrimme zertrümmerte ich jede religiöse Bindung in mir und bei anderen, bespie ich mit blasphemischem Eifer die Institution der Kirche, tobte mich aus in der Vorstellung wilder Zerstörungsakte an den Heiligtümern der christlichen Welt.«¹⁶

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

ABENTEUERLICHER WILDER WESTEN

Die mythische Folie dieses Kampfes gegen die Ordnung, christliche Moral und abendländischen Wertvorstellungen bildete für Schlichter seit seiner Jugend der Wilde Westen des abenteuerlichen Amerika. Hier stieß er auf die Unmittelbarkeit der Affekte,

auf existentielle Betroffenheit, die unter die Haut geht. Hier erschloß er sich die Realität der Gewalt, der Aggressivität, Rache, sexuellen Begierde, des Exzesses und der Ekstase. Indem Schlichter in seinen Selbstbiographien diesen Einfluß der Trivialmythen ausführlich darstellte, verwies er auf ihren bedeutenden Stellenwert für seine spätere künstlerische, aktiv-aggressive Verarbeitung der widersprüchlichen Realität.

Noch in der Rezeption und Verarbeitung der amerikanischen Filmindustrie durch Dada Berlin spielten Trivialmythen eine bedeutende Rolle. Durchsetzt mit futuristischem Elan, stellte sich der Berliner Dadaist Raoul Hausmann beispielsweise dar als »simultan, Ungeheuer von Eigen und Fremd, jetzt, vorher, nachher und zugleich – platzender Buffalo Bill von Apachenromantik grenzenlosester Realität des fortwährend widersprüchigste Komplexe umfassenden Erlebens.«¹⁸ George Grosz' Rolle als »Old Shatterhand«, seine Darstellung des »Asphaltcowboys«, seine Amerikagedichte und Montagen¹⁹ verfolgen die Lebensspur, die sich im Farwest-Mythos als »nach außen gebrachter Traum der unterdrückten Kreatur, die großes Leben haben will«, ²⁰ erhielt. Denn »Kolportage hat in ihren Verschlingungen keine Muse der Betrachtung über sich, sondern Wunschphantasien der Erfüllung in sich; und sie setzt den Glanz dieser Wunschphantasien nicht zur Ablenkung und Berausung, sondern zur *Aufreizung* und zum *Einbruch*,«²¹ zum Sturz all der Mächte, die Leben unterdrücken und verdrängen – als »Wunschtraum nach Weltgericht für die Bösen, nach Glanz für die Guten.«²² Die Lektüre von Karl-May-Romanen, von Coopers »Lederstrumpf« u. a., und besonders die Farwestfilme (Abb.) aktivierten in Schlichter lebendige Sprengkraft, die notwendig war, um sich gegen die kleinbürgerliche Engstirnigkeit aufzulehnen. Der Rausch der Zerstörung und des Kampfes ermöglichte es den Künstlern gegen die ideologischen und sublimierten Zwänge der abendländischen Kultur ihre aggressive Sinnlichkeit einzusetzen. Schlichters Jugendträume der Kolportage werden in der Akademiezeit von Karlsruhe zu Waffen gegen den bürgerlichen Kulturbetrieb und dessen Normen. Kämpfte Schlichter in seinen Träumen immer auf seiten der Unterdrückten, identifizierte er sich bei der Lektüre der Gracchen bis zu denen russischer Nihilisten jeweils mit den Aufständischen,

14 WF, S. 247/248

15 TF, S. 290/291

16 WF, S. 361

17 vgl. Karl Riha, Amerika im Kopf der Dadaisten, in: Sinn aus Unsinn, Dada international, Hg. Wolfgang Paulsen u. Helmut G. Hermann, Bern/München 1982, S. 249 ff.

18 Raoul Hausmann, Synthetisches Cino der Malerei, in: R. H., Am Anfang war Dada, Hrsg. G. Kämpf u. K. Riha, Gießen 1972, S. 28

19 vgl. Hanne Bergius, Zur Wahrnehmung und Wahrnehmungskritik in der dadaistischen Phase von Grosz und Heartfield, in: Eckhard Siepmann, Montage: John Heartfield, Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung, Berlin 1977, S. 43 ff.

20 Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit (1935), Frankfurt 1973, »Die Silberbüchse Winnetous«, S. 172

21 ebd. S. 178

vgl. Helmut Hartwig, Jugendkultur, Ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek bei Hamburg 1980, bes. Kap. VI, Ästhetische Biographien – der lebensgeschichtliche Zusammenhang, S. 261 ff. H. stellt den wesentlichen Zusammenhang zwischen der pubertären trivialen Bilderwelt von George Grosz und dessen »besonderem Realismus« her, der »gerade durch die unaufgegebene Beziehung zu den Trivialmythen und damit zu Erfahrungs- und Bearbeitungsformen der Pubertät bestimmt ist.« »Ist es nicht gerade der Bezug auf die triviale Bilderwelt, also ‚Unreife‘, die es George Grosz später überhaupt erst erlaubt, in der ästhetischen Produktionsweise die in der Garnisonsstadt Stolz in dem jugendlichen entstandene Aggressivität gegenüber den Autoritären beizubehalten und offensiv zu artikulieren? In dieser Funktion wäre die Verbindung zu pubertären Zugriffsweisen und Trivialmythen eine wichtige Voraussetzung dafür, daß bestimmte inhaltliche Aspekte der Realitätserfahrung und der sozialen Anklage überhaupt und besonders wirksam und mit der nötigen Provokation thematisiert werden könnten ...« (S. 265/266)

22 Bloch, S. 179

so setzte er diese kämpferische Vehemenz in den spontanen-kraftvollen Darstellungen seiner Wildwestszenen um, die er schon vor dem Krieg entwarf und von dem diese Arbeiten nach dem Krieg noch den »ganzen Rest von letzter Hingabe«²³ zeigten. Es sind Szenen aus den Farwest-Filmen: »Berausung gewiß aus Blut, doch ebenso aus Ferne« (Bloch), die Schlichter in die sich seit 1919 wieder sanktionierende bürgerliche »Ruhe und Ordnung« sprengte. Wenn Huelsenbeck im ersten Dadamanifest 1918 »Krieg« forderte – »die Dinge müssen sich stoßen« –²⁴ dann nicht aus Kriegslüsterheit, sondern um Aufruhr in einer erstarrenden Welt zu provozieren, Bewegung, die auf gesellschaftliche Veränderung hinzielte. Das Aquarell »Wild-west« (Abb. 19) wirkt wie eine Kompilation verschiedener Szenen aus einem Wild-westfilm: Kampf zwischen Indianern, lau-ernde bewaffnete Indianer, Erschießung einer Indianerin durch einen Cowboy. In der Tat machte Schlichter schon vor dem Krieg Skizzen im dunklen Kinoraum nach einzelnen Filmsequenzen, um sie dann zunächst für selbst erfundene Abenteuer-geschichten wiederzuverwenden. Er hielt diese Skizzen in einer zehn bis fünfzehn Meter langen Papierrolle nach Art der Moritaten fest oder entwarf Abenteuer-geschichten in einer Reihe von Schulheften. Diese Arbeiten, die bisher nicht auffindbar sind, wären bedeutende Zeugnisse der unmittelbaren Wirkung des Films auf die künstlerische Avantgarde. Die »schöne Welt des Farwest ... schwemmte alle durch ein besorgtes Kunstphilistertum angehäuf-ten Vorurteile und Hemmungen gegen die Zulässigkeit solcher Stoffe in der bildenden Kunst hinweg. Warum sollten derartige Su-jets nicht ebenso geeignet für die Kunst sein wie die reichlich abgedroschenen Ge-stalten des klassischen Altertums.«²⁵ »Miß Admiral« (Abb. 38) war die lebensnahe Heldin der Kolportage, gegen die die ‚Venus von Milo‘ verblaßte. »Neben dieser neuerstehenden Welt der ‚Großen Schlange im Wigwam kriegsbewohnter Mohigans‘ versank alles, was ich mir an klassischem Bildungsgut erworben hatte. Nur Wagner und einige Franzosen hielten dieser Flu-stand, ja die Welt Wagners verschwamm mir mit der amerikanischen Urwaldpoesie zu einem seltsamen Mythos legendärer Abenteuer.«²⁶

Der radikalisierte Zweifel an der Religion und den Mythen der abendländischen Tra-dition veranlaßte Schlichter, eine existen-



Photographie der ersten Lasky-Produk-tion »The Squaw-Man« (1913) mit Haupt-darsteller Dustin Faruum

tielle Deutung und Konstruktion neuer My-then zu suchen, die im Sinne seines nietzscheanischen Verständnisses das dionysische Prinzip des Lebens bejahten, das sich in aller Grausamkeit und Verwe-genheit durchsetzte. Im Kampf der Indianer und Cowboys spiegelte er seine vitalisti-sche Einsicht wider: »Es gab kein Darüber, sondern nur ein Darinstehen in dem schrecklichen Reigen von Lust und Unlust, Mitleid und Grausamkeit, würgendem Ekel und brennender Wollust, im grausigen Spiel von Zeugung und Vernichtung. Mit wollüstigem Fatalismus klammerte ich mich an die Vorstellung, daß ein unerbittli-ches Naturgesetz uns beherrsche, woge-gen sich sträuben, heller Wahnsinn sei. Die ganze Erde schien mir ein brodelnder Or-kus hungriger, macht- und lustgieriger, sich vergewaltigender und vernichtender verdammt Wesen.«²⁷

Diese bejahende Einstellung zum vitalisti-schen Prinzip des Lebens teilte Schlichter mit vielen Künstlern seiner Zeit – allen vor-an mit den Futuristen, den Frühexpressio-nisten,²⁸ besonders mit Beckmann,²⁹ Dix,³⁰ den Dadaisten.³¹ Hugo Ball erkannte darin auch die Gefahr einer Verblendung: Auf der Suche nach dem Leben verfielen viele Künstler oftmals dem Aberglauben, das Leben selbst sei zu ihren Irrationalismen zu rechnen.³² Die Tendenz, Krieg mit Weltre-volution zu verwechseln, war in der Avant-garde vor dem Ersten Weltkrieg weit ver-breitet.

Daß der Einfluß der Kolportage daher auch ein politisch-gefährdender für die Jugend sein konnte, hob Schlichter selbst, in sei-ner 1933 verfaßten Selbstbiographie »Tö-nerne Füße« hervor. Mit der Illusion, »mit

23 Zwischenwelten, S. 22

24 Richard Huelsenbeck, Erste Dadare-de in Deutschland, in: Dada Berlin, Texte, Manifeste, Aktionen, Hg. Karl Riha und Hanne Bergius, Stuttgart 1977, S. 17

25 TF, S. 252

26 TF, S. 253

27 TF, S. 52

28 Zur Nietzsche Rezeption in der Avant-garde und im bes. zu Dix: – Dietrich Schubert, Nietzsche-Konkretionsfor-men in der bildenden Kunst 1890–1933 in: Nietzsche-Studien, Bd. 10/11, 1981/82, S. 278 ff.

29 vgl. Ernst Gerhard Güse, Das Früh-werk Max Beckmanns, Zur Thematik seiner Bilder aus den Jahren 1904 bis 1914, Frankfurt/Bern 1977

30 Otto Conzelmann, Der andere Dix, Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983

31 Hanne Bergius, Dada als »tänzeri-scher Geist über den Moralen der Er-de« (1982), für: »Opposition«, New York (voraussichtlich 1984); vgl. auch »Dada Berlin 1917–22«, Diss. Manu-skript 1980

32 TF, S. 288

Freuden die gesicherte Existenz des domestizierten Zivilisationsbürgers gegen die unsichere, täglich bedrohte des Soldaten, des Abenteurers, des Landknechts«³³ einzutauschen, sah er viele zeitgenössische Künstler begeistert in den Krieg ziehen. Ernst Bloch erkannte in Schlichters Jugendtraum »an der Spitze zahlloser Reiter, die verworfene Welt einer Gott entfremdeten Zivilisation in Trümmer« zu schlagen, eine kleinbürgerliche Überkompensation.³⁴ Zeitweilig konnte der revoltierende Freiheitsrausch bei Schlichter auch in eine »kleinbürgerlich-moralisch interpretierte Freiheitsirration« (Bloch) umschlagen. Daher hob Bloch auch die Gefahr von nationalsozialistischer Wirkung der Kolportage hervor und rechnete die Selbstbiographie »Das Widerspenstige Fleisch« zu einem »bezeichnendsten Stück Hitlerpubertät ante rem«.³⁵

Schlichters Entwicklung selbst zeigt, daß er gerade in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg die Aggressivität und Kampfbereitschaft, die er aus der Kolportage gewann, in einem Kampf gegen die bürgerliche Gesellschaft mit dem »ganzen Rest von letzter Hingabe« ausschöpfte. Nicht nur Dada in Berlin, sondern vor allem seine politische Arbeit für die KPD während der zwanziger Jahre bedeutete die in Aktion umgesetzte Konsequenz aus dem dionysischen Rausch der Destruktion.

DIE VERWEGENE METROPOLE BERLIN – EIN STÜCK KOLPORTAGE

Die Großstadt Berlin, die einzige Metropole Deutschlands, wurde in der Akademiezeit von Schlichter, vor dem ersten Weltkrieg, der mythische Ort seiner Farwest-Kolportage-Romantik und in den zwanziger Jahren der verwegene Kampfplatz seiner antibürgerlichen Einstellung. Schon der erste Besuch Schlichters in Berlin, um 1910, offenbarte den »Spleen« von der großen verwegenen Metropole, in die er als Asphaltcowboy eintauchte. Er sang nicht nur Dirnen- und Verbrecherlieder, um sich auf Berlin einzustimmen, sondern beim Anblick von Berliner Hinterhöfen und Häusern glaubte er die Welt seiner Kolportage wiederzufinden.

»Und gar die mit riesigen Reklamebildern und Schriften bedeckten unabsehbaren Reihen von Hinterhauswänden, an denen sich zahllose Kamme, Balkone, Schuppen, Maschinenhäuser, Lagerplätze usw. emporreckten, anlehnten, oder – gleich üppigem Eisen-, Holz- und Stahlgeranke –

schwarze fensterlose Fassaden überwucherten, versetzten mich in einen traumhaften Zustand. Ein Märchenland war das, voll von schauerlichen Höhlen, Kellern, unterirdischen Gängen, Menschenfallen und Hinrichtungsplätzen. Ganz klein fühlte ich mich plötzlich, die Stadt drang mit Übermacht auf mich ein, erdrückte mich mit der Wucht ihrer Größe und Ausdehnung. Was mochte es hier alles geben, welch ein Brodem von glänzenden Verbrechen und dunklen geheimnisvollen Lastern stieg nicht aus diesen Höfen, Straßen und licht erfüllten Vergnügungsstätten empor in den unbewegten, grauen Himmel ...«³⁶

Die mythische Dimension von Berlin verdichtete sich in seiner apokalyptischen Vorstellung der Stadt als Hure Babylon. »Der Spleen von der großen Metropole ist das Gefühl, das der Katastrophe in Permanenz entspricht«³⁷, erkannte schon Benjamin in seiner Untersuchung zu Baudelaires Paris-Darstellung. Berlin wurde von Schlichter als brüchig gewordenes Terrain erfahren. Sein Gang durch die Straßen wurde seismographisch von Signalen des Untergangs begleitet. Schon um 1900, schrieb Benjamin in »Berliner Kindheit«, habe er als Kind den Freskenzyklus im Umgang der Siegessäule gemieden, weil er dort Schilderungen vermutete, die ihm Entsetzen einflößten wie die Stahlstiche Dorés zu »Dantes Hölle«. Schlichter nun wurde von diesem Sujet auf einem panoramaartigen halbplastischen Kolossalgemälde im Panoptikum der Kaiserpassage geschockt – wie viele der Berlinbesucher.

»Vor einem flammend rot beleuchteten Hintergrund sah man ein riesiges Rasiermesser von der Kante einer hohen Felswand in eine Talsohle hineinragen, auf dessen Scheide, von Teufeln getrieben, nackte Männer und Frauen in Massen rittlings zur Hölle fuhren. In der Mitte der Klinge ungefähr wurden die Körper in zwei Teile geschnitten und landeten halbiert auf der rauchenden Talsohle, wo sich bereits ein ganzer Berg halbiertes im Blute schwimmender Leiber gebildet hatte. Ebenso troff die Rasierklinge von Blut ...«³⁸

Gerade diese Darstellung vergegenwärtigt, daß sich die Katastrophenangst vor dem ersten Weltkrieg auch zur Massenpsychose einer Weltuntergangsbereitschaft steigern konnte.

Wie in eine Hölle voller Katastrophen, Verführungen und Perversitäten tauchte Schlichter als Flaneur in die Vergnügungswelt der Friedrichstraße, Kaiserpassage,

33 vgl. Hugo Ball, *Flucht*, S. 111

34 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, a. a. O., S. 179/180

36 TF, S. 206

37 Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Frankfurt a. M., 1974, S. 156

vgl. auch Hanne Bergius, *Der Spleen von der großen Metropole, Berlin als Hure Babylon* (1933) in: *Industriekultur in Berlin / Metropole der Ungleichzeitigkeit*, Hrsg. J. Böberg/T. Fichter, München (voraussichtlich 1984)

38 TF, S. 210

Lindenallee, der Leipziger- und Mauerstraße. Die pausenlose Abfolge von Angsterfahrungen – besonders durch die Gegenwart der Nutten, Schwulen, Kriminellen in diesen Straßen – lösten bei ihm panikartigen »thrill« aus, der sein kleinstädtisches Erfahrungs- und Erlebnispotential sprengte. Gleichsam als Maske der Abwehr trug er sein in der Provinz erdachtes dandyistisches Kostüm – weiß gepudertes Gesicht, weite Hosen, Damenstiefel – eine Kostümierung, die auch Grosz ähnlich zu tragen pflegte. Als Deklassé unter Deklassierten führte Schlichter diese Kostümierung auf dem Großstadttterrain vor. Auf dem Aquarell »Tingel-Tangel« (1919) (Abb. 40) sehen wir im Vordergrund möglicherweise das Selbstportrait von Schlichter mit weiß gepudertem Gesicht. Die Variété-tänzerinnen auf der Bühne erscheinen als bedrohend-aufdringliche »Asphaltsphingen« über ihm. Sie tanzen mit Knopfstiefeln und geschnürten Schuhen, den Objekten seiner Lust. Schlichter, in der Mitte des Bildes unter ihnen sitzend, an ihnen vorbeisehend, scheint sie mit in Angst gebundener Erstarrung zu ignorieren, denn die Kokotte stellte für ihn die »entfesselten unterirdischen Gewalten«³⁹ dar, die »alles zerstörende, männerfressende, Unheil verbreitende Venus vulgivava,«⁴⁰ die in ihm einen »Tumel zwischen Verbrechen, Todesangst und Lust« auslöste und katastrophale Höllenvisionen hervorrief. In dem schweinsköpfig deformierten Gesicht des Bassisten wird etwas von dem Irrsinn dieser Projektion deutlich. Die Betroffenheit spielte Schlichter in dieser Darstellung in unüberbrückbare Distanz und Gleichgültigkeit zwischen weiblicher Inszenierung auf der Bühne und männlichem Publikum herab. Der einzige Blickkontakt scheint sich herzustellen zwischen der weiblichen Hauptfigur und dem Bildbetrachter.

Schlichters Fiktion vom »Höllenreich verderbnisschwangerer Weibsnatur«⁴¹ war wesentlicher Bestandteil jener zynischen »Männerphantasien«⁴² der patriarchalisch geprägten wilhelminischen Gesellschaft. Der Dämonisierung des Weiblichen entsprach besonders seit der Jahrhundertwende die Misogynie, der Haß auf das weibliche Element in der Kultur. Die Frauen – waren sie nicht im Familienprinzip unschädlich gemacht – wurden als zerstörende Mächte gesehen, die in den überkommenen Rahmen der patriarchalischen »Ruhe und Ordnung« einbrachen. Als Lebendigkeit des Realen und Subjektiven, das

mit Emotionen, dem Unbewußten, Leiden-schaften, Phantasien und Utopien sich verband, bedrohten sie den »soldatischen Mann«. Die individuelle Panik Schlichters war geprägt von den gesellschaftlich vorgegebenen Grenzen. Konnten die Frauen nicht verdrängt oder ignoriert werden, wurden sie entweder im Familienprinzip entsexualisiert auf das Podest zur Heiligen erhoben – zur Mutter und Ehefrau – oder in Lustmordphantasien abgewehrt, umgebracht oder erhängt. Viele Varianten dieser Projektionen sind in den Bildern Schlichters zu finden. Auch Grosz zählte die Lustmorde in seinen Bildern, teils den Schichten der Kolportage entnommen, zu den Handlungen seines unbewußten Ich – des »Dr. William King Thomas« (einer seiner Pseudonyme). Der Einfluß Alfred Kubins auf Schlichter sei hier hervorgehoben.

So vehement Schlichter von Berlin als Höllenspaster der Katastrophe 1910 erschüttert wurde, so dialektisch darauf bezogen folgte seine ernüchternde Erkenntnis, daß er hier nicht den Puls des Lebens getroffen hatte, sondern daß auch der »knallige Weltstadtrummel« Berlins nur ein »in Fieberkurven zur Metropole emporgeschossenes Provinznest« war: »Falsche Großzügigkeit, hinter der sich innere Dürftigkeit, aufgeregte Betriebsamkeit, hinter der sich eine gähnende Leere verbarg«, schienen ihm »die hervorstechendsten Merkmale des stolz aufgeplusterten Spree-Athen zu sein.«⁴³ Der mythischen Vorstellung Berlins als Kolportageland-schaft trat nun das ernüchterte Bild von Berlin als »wohlregulierter Stein- und Asphaltwüste« entgegen, »in der alles so tadellos funktionierte und wo selbst das Laster sich zu einer positiven, gesellschaftsfördernden Institution durchorganisiert hatte.«⁴⁴ Mit dieser Erkenntnis entlarvte Schlichter gleichzeitig den Kleinstädter mit seinen Ängsten und Wunschphantasien in sich.

PHÄNOMEN-WERKE

In den Montagen zur Dadazeit setzt sich diese skeptisch-resignative Ernüchterung und Distanz durch. Die Montage »Phänomen-Werke« (Abb.), 1920 entstanden, konfrontiert mit der Nachkriegswirklichkeit. Neben den expressiven Maler der Kolportage trat der distanzierte kritische »Konstruktör«. Nur selten ließ sich Schlichter von der heiteren, spielerischen Tendenz Dadas leiten – wie z. B. bei der abstrahier-



Torso des Speerwerfers (Achill). Römische Kopie nach griechischem Original (Bronze) des Polyklet, um 440 v. Chr. Berlin (DDR), Pergamon Museum

39 WF, S. 261

40 ebd.

41 ebd.

42 Klaus Theweleit, Männerphantasien, Frankfurt a. M. 1977

43 TF, S. 222

44 ebd.



ten Stadtlandschaft, dem »Dadaistischen Experiment« (Abb. 32).

Die Collage ist eine der bedeutendsten dadaistischen Werke Schlichters. Ihr Titel »Phänomen-Werke« spielt – ebenso wie der »Grosz-Heartfield Konzern«, die »Dada Reklamegesellschaft« u. a. – auf den außerästhetischen Bereich der alltäglichen Industrieproduktion an, gleichfalls auch auf die »Phänomene« einer verzerrten zynischen Geschichte. Wie die Dadaisten orientierte auch Schlichter sich mit der Darstellungstechnik der Collage am allgemeinen Standard der industriellen Produktion. Der Medienbereich, das Katalog-, Presse-, Illustrations- und Filmwesen wurden in seine Kunst-Produktion mitein-

bezogen. Mit der neuen Technik der Collage, der Verwendung von kunstindifferenten Materialien wie Anzugstoff, Fotografie, verschiedene Papierstrukturen wurden auch neue Bildinhalte vorgeführt. Sujet und technische Prozeduren ergänzten sich gegenseitig.⁴⁵ Das Prinzip der Montage und der montierte Mensch in diesen Kunstwerken spiegeln gleichermaßen Zerstückelung als Schock der Zeit wieder.

Schon in der Ausstellung der Gruppe »Rih« bei Goldschmidt & Cie in Karlsruhe 1919 bestimmten dadaistische collagierende Einflüsse Schlichters Werke. Die Kritik in der Kunstzeitschrift »Cicerone«⁴⁶ bezeichnete Schlichter daraufhin als »grob-schlächtigen Imitator von Picasso«. Seine

45 vgl. Hanne Bergius, *dada-machinel*, in: *Kunst und Technik, Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus*, Hg. Helmut Friedel, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, S. 124 ff.

46 Der Cicerone, 1919, Jg. 11, S. 630

Werke wurden als »Zerlegung des Bildganzen in bunt geometrisierte Einzelflächen« beschrieben, »zwischen die naiv realistische kleine Gegenstände eingestreut sind.« Zu erfahren ist über diese Werke nur schwer etwas, solange der Nachlaß von Schlichter nicht zugänglich ist. Auch Carl Einstein wies in einem im April 1920⁴⁷ veröffentlichten Aufsatz auf Schlichters collagierende Tätigkeit hin: »Haare werden durch Haare, Anzugstoff durch Anzugstoff dargestellt. Der Hintergrund geklebt; Häuser auf Zeitschriften usw. Die ideellen Verbindungen, Auszeichnungen des Dargestellten werden eingeklebt. Der Maler benutzt Geformtes des maschinellen Lebens. Damit begann Picasso ...« Der Hinweis auf Picasso vergegenwärtigt zwar die durch den Kubismus in der Avantgarde verbreitete collagierende Arbeit, Schlichter selbst wurde jedoch durch Picasso, dessen Werke er erstmals 1912 auf der Sonderbundaussstellung in Köln sah,⁴⁸ nicht zu collagierender Arbeit angeregt. Sein damaliger »angeborener Hang zum Fabulieren, die schwäbische Eigenschaft des Spintisieren und die Neigung zur endlosen Erzählung sträubten sich gegen den Zwang der Entdinglichung, wie ihn die modernen Formalisten forderten. Aus all diesen Zweifeln rettete ich mich in die wiederentdeckte Welt der Erotik und des Abenteuers. Ich glaubte dort meine ureigenste Domäne gefunden zu haben.«⁴⁹

Erst mit Dada Berlin konnte Schlichter die collagierende Arbeit mit seinen »ureigensten« Themen verbinden, vergleichbar mit Grosz, Dix oder Scholz. Mit den Collagen läßt Schlichter sich auf die Forderung nach »neuem Material« in der Malerei ein, die Hausmann und Huelsenbeck auf dem ersten Dada Abend in Berlin im April 1918 proklamierten, und die Wieland Herzfelde im Katalog der Dada Messe nachdrücklich programmatisch zusammenfaßte – Es ging um »die Reaktion auf all diese Verleugnungsversuche des Tatsächlichen«.⁵⁰

Die Collage »Phänomen Werke« wurde auf der Ersten Internationalen Dada Messe im Juli/August 1920 ausgestellt, wie es Pressestimmen belegen, wie es allerdings im Katalog selbst nicht nachzuvollziehen ist.⁵¹ Sie taucht erstmals im Katalog⁵² einer Einzelausstellung Schlichters auf, mit der der Galerist Otto Burchard zwei Monate vor der Dada Messe seine Galerieräume eröffnete. Dieses Werk ist leider verschollen. Nur die Abbildung im Katalog und die Lithographie »Tanz« (1919) (Abb. 39)⁵³, die in

engem formalen und inhaltlichen Bezug steht, verweisen auf die »Phänomen-Werke«. Möglicherweise zeichnete das Original in seinen Materialien eine »Skala der feinsten stofflichen und formalen Abschattierungen« aus – eine taktile Qualität, die Schlichters Vorliebe für erotische Stimulanten vermuten läßt, wie er sie in »Tönerne Füße« beschrieb: »lange durchbrochene Strümpfe, die durch das Korsett enggeschnürte Taille, die mit Rüschen, Bändern und Spitzen ausgestatteten Kleider und nicht zuletzt die kunstvoll behandelten Frisuren ... Haken, Knöpfe, ... Farbe ... Höhe der Mieder, auch Maschen und Gewebe der Strümpfe« ... denn »gerade die Hüllen, in die der weibliche Körper eingezwängt war, erregten in höchstem Maße mein sinnliches Wohlgefallen ...«⁵⁴

Die Abbildung gewährt Einblick in die Tanzszenen eines Bordells. Wie auf der Lithographie sitzt im Vordergrund ein Krüppel, dem nur noch seine Prothesen dazu verhelfen, eine elegant wirkende Sitzhaltung zu simulieren. Seine freischwebenden Beine erinnern eher an die Sitzhaltung von Kasperlefiguren oder Marionetten. An der gezierten Gestik und verzerrten Mimik sowie der Kleidung kennzeichnet Schlichter einen Krüppel aus der »plutokratischen, adligen Oberklasse«, eventuell eines preußischen Offiziers, wie er ihm selbst in seiner Zeit begegnete: »Hoher Kragen, auf Taille geschnittenes Jackett«.⁵⁵ Seine »militärisch korrekte Hose mit scharfen Bügelfalten« hat er auf der Montage – im Unterschied zur Lithographie – bereits abgelegt. Es werden lange Unterhosen, Strumpfhalter, seine »langschnäbligen, vorn abgeekkten geknöpften Stiefel« mit Gamaschen gezeigt. Diese Figur verweist auch auf den Krüppel der »plutokratischen« Gesellschaft im »DA-DA Dachatelier«.

Auf der Montage erscheint ein weiterer Herr, stehend, von einer Kokotte rechts im Vordergrund verdeckt, die sich ihm zuwendet und dem sitzenden Krüppel ihr aufreizendes, entblößtes Hinterteil zeigt, was jenen wiederum zu seiner verkniffenen, belustigten Reaktion veranlaßt. Auch ihre Verkrüppelung ist unverkennbar – ihr wurde gleich einer Marionette eine Maschine in den Rumpf eingebaut. Ihre verführerische Künstlichkeit läßt sie zu einer abgetakelten Nachfahrin der »Olympia«⁵⁶ von E. T. A. Hoffmann werden. Ihre kunstvoll aufgetürmte Frisur, ihre Straps, ihre gezierte Handbewegung, ihr zum Erstaunen mechanisch geöffneter Schmollmund, die

47 Carl Einstein, Rudolf Schlichter, in: Das Kunstblatt, H 4, April 1920, S. 106

48 Picassos Werke auf der Sonderbundaussstellung in Köln (1912): Frau mit Violine (1911), Mandolinenspieler (1911), Stilleben (1911), Blick auf Paris von Picassos Atelierfenster (1911)

49 TF, S. 258

50 vgl. Dada Berlin, a. a. O., Anm. 24, S. 117 ff.

51 Eine Rekonstruktion der Dada Messe mit ihren Werken, mit ausführlicher Analyse des Kataloges wird in Kürze publiziert.

52 Rudolf Schlichter, 20. Mai–15. Juni, Galerie Otto Burchard, Berlin 1920

53 Rudolf Schlichter, Tanz, Abb. in: Das Kunstwerk, H. 4, Berlin 1920

54 WF, S. 158

55 TF, S. 279

56 E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann, in: Künstliche Menschen, Hg. Klaus Völker, München 1971, S. 145 ff.

Knopfstiefel der anderen Tänzerin setzen sich zu einer Allegorie des Begehrens zusammen, die Schlichter einstmals in die lustbringenden »Abgründe« seiner Gefühle stürzte. Nun – ihren Mechanismus enthüllend – desillusioniert er sein begehrtes Objekt als mechanische Automate, die er mit Erfüllung verwechselte. Darüber wird er nicht wahnsinnig – wie Nathanael – nur aber sehr ernüchtert und sehr viel realistischer. Seine Verblendung versucht er zeitgemäß zu deuten: Wurde »Frau Welt« im Mittelalter hinter ihrer schönen Fassade von Würmern zerfressen dargestellt, so sieht Schlichter hinter der aufgetakelten Fassade der Kokotte die empfindungslose Lustmaschine als Trugbild. Die Hure Babylon wird als leblose Automate entmythisiert. Der repetitive Autismus des Mechanischen denunziert zynisch eine Erotik, die sich ihm verschrieben hat.

Der männliche Besucher, der der Kokotte gegenübersteht, scheint nach den Modejournalen der Zeit gekleidet zu sein. Nicht die steife, konservative Eleganz sondern jene »saloppe«, die den Einfluß der amerikanischen Mode zeigt, kennzeichnet ihn: »Die Hose schlotterte oben weit um den Schenkel und verjüngte sich nach unten, wo sie auf dem Schuh aufsaß. Die Farbe der Anzüge war gewöhnlich hell, gespritzt oder kariert.«⁵⁷ Die Jacke des Mannes, die er schon ablegte, war nach Schlichters Beschreibungen sackartig, ohne Taille und an den Schultern gepolstert, »wodurch selbst Schmalbrüstige eine Breitschultrigkeit vortäuschen konnten.« Seine Kopfbedeckung entsprach auch ganz dem amerikanischen Stil: »ein weicher, schmalrandiger runder Hut.«⁵⁸ Nach Schlichter trugen diese Kostüme zunächst zur Sportsleute, Künstler, Überseekaufleute und Studenten. Nach dem Krieg mag sich auch mancher Parvenu mit solch einer Kleidung geschmückt haben. Deutlich ist auch hier die Armprothese des Mannes zu erkennen. Gemeinsam mit der Dirne starrt er entgeistert auf einen männlichen Krüppeltorso links im Bild. Dieses Paar ist im Vergleich zur Lithographie, auf der eine Tänzerin an der Stelle auftritt, eine Verdichtung des Themas Krüppel, Mechanik, Montage. Während die Kokotte der Lithographie durch ihre frontale Stellung von der Tänzerin in der Mitte der Montage abzulenken schien, wird die Tänzerin auf der Montage wesentlich mehr hervorgehoben durch die Wendung des Paares, den räumlich engen Bezug zum sitzenden Krüppel, durch die

Drehung des Krüppeltorsos auf dem Tisch und das aus dem Bild an der Wand auf die Tänzerin gerichtete Porträt. Ihre Bewegungen sind mit denen von der Tänzerin auf der Lithographie fast identisch. Die Rechte in die Seite gestützt, die Linke im Rhythmus der »Ragtimestepptanzmelodie« (Grosz) erhoben, bewegt sie ihre mit Knopfstiefeln bekleideten Füße zum Tanz. Ihre Kleidung erhält im Unterschied zur leicht bekleideten Tänzerin auf der Lithographie eher etwas Harlekineskes. Ihre clowneske Kopfbedeckung, ihre kurze Tanzhose und taillierte Jacke, auf die Fotos von Variéténummern appliziert zu sein scheinen, dazu der auf sie gerichtete trichterförmige Grammophonapparat als kleine erotische Maschine geben der Enge des Raumes die Illusion von der Farbigkeit des Variétés. Im Zusammenhang der krüppelhaften »Modernität« der Anwesenden erhält auch der Schuhfetischismus in der Szene eine dadaistische Dimension. Die Ironie des modischen Dingfetischismus, den die Dadaisten vielschichtig in ihren Montagen inszenierten, steigert sich bei Schlichter zum obsessionellen Bann von Knopfstiefeln als Variante der objekthaften Verdinglichung zwischenmenschlicher Beziehungen. Im Fetisch der Straps, Korsetts, Knopfstiefel wird die Frau nur im Ding selbst sinnlich wahrgenommen und erlebbar. Deutlich wird, wie durch den Fetisch der Blick auf das Ganze zerstört wird, er sich in Teilen verfängt und sie für das Ganze hält. Die Frau wird in Angebote käuflicher Sinnlichkeit zerlegt.

Im Unterschied zur aggressiv-bedrohlichen Projektion des weiblichen Torsos auf der Lithographie, aus dessen Korsett sphinxartig Brüste quellen, im Unterschied zur Dämonisierung von Laster und Lust in der rechts auf der Lithographie tanzenden Kokotte tritt in der Montage die Desillusion dieser Projektionen ein. Das Bordell als spätrömantische Enklave des atavistischen Schauspiels von Instinkt, Begierde und Gewalt ist hier ausgeträumt. Allein nüchterner Geschäftssinn, Mechanisierung der Geschlechter, Berührungs- und Kommunikationslosigkeit der Automaten bestimmen das Bild. »Die tote Ordnung in allen Dingen«⁵⁹ – hier spiegelt sie sich auch im unordentlichsten Bereich der Gesellschaft wieder. Die Erstarrung hat sich bis in die letzten Winkel und Nischen der Gesellschaft durchgesetzt. Diese Bordellszene steht in der Tradition von Kokottendarstellungen, wie sie Manet in »Nana« (1877)⁶⁰

57 TF, S. 278

58 ebd.

59 W.F., S. 227

60 Vgl. Werner Hofmann, *Nana, Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1974

entwarf. Die Berliner Bordellbesucher sind die verstümmelten Nachfahren der kapitalistischen Hochstapler von Paris, die die Partnerschaft von »Fleisch und Gold« suchten – die Kokotten sind die mechanisierten, ausgehöhlten »Töchter« der Nana, zugerichtet vom Inflationsgenuß. Wenn schon Baudelaire in Paris ein großes Warenhaus erkannte, in dem selbst Gott prostituiert wurde, so sah Schlichter im Berlin der Nachkriegszeit den inflationären Ausverkauf des verdinglichten Objektes Mensch. Die Kokotte trat als aufgetakeltes Pendant zum »protzigen, klotzigen Nachkriegsverdiener« – wie Walter Mehring ihn ironisch nannte – auf. Sie wird hier als der Inbegriff vom größtmöglichen Genuß dargestellt, der aus dem schnell verdienten Geld herausgepreßt werden mußte. »Für was sich bewahren? – für morgen? Wer weiß, wie morgen der Dollar steht?«⁶¹ Die seit 1920 schleichende Inflation führte zum verschwenderisch-schalen Vergnügungsleben unter den Nachkriegsgewinnlern, zu großer Armut und Hungersnot bei der arbeitenden Bevölkerung. In der hier gezeigten Bordellszene wird Freizügigkeit und Zügellosigkeit als »Sinnenplumpheit« entlarvt. Die Kokotten stellen die »bepinselte Lust« dar, die »nicht freier wird, weil die Knie frei sind.«⁶² Auf das Nachkriegs-Vergnügungs-Berlin bezogen, stellte Goldschmidt fest:

»Das ist nicht Trunkenheit, nicht Wildheit, kein Drang Ketten zu sprengen, sondern Fauligkeit, Niedergang, Phosphoreszieren auf vergehendem Gebälk dieser Gesellschaft. Ich weiß wohl, alle Städte faulen so, aber nur wenige so plump, so anmaßend und sich so darbießend wie Berlin. Über furchtbarem Elend tanzen diese Halbmenschen, glucksen und girren vorbei an bettelnden Stümpfen und leben Talmilust auf Kredit...«⁶³

Der Ausblick auf großstädtische Bauten, möglicherweise auf amerikanische Hochhäuser in der Montage vergegenwärtigt nur noch mehr die aufgeputschte Künstlichkeit von Berlins Vergnügungs- und Kulturindustrie, die den amerikanischen Einfluß – so Schlichter – nur plump nachzuäffen vermochte. Mit dem Bezug zu Amerika könnte Schlichter auch ironisch auf den Einbruch der amerikanischen »Girls« und »Amazonen« in die Kultur des Abendlandes anspielen. Der Drill der »Tillergirls« in den Revuen der zwanziger Jahre kündigt sich schon hier in der mechanistischen Bewegung des Tanzes an. Auf der anderen Seite

könnte dieses Bild der Hochhäuser auch ein Ausblick aus dieser zur Tode erstarrten Welt des abendländischen Menschen in die »neue« Welt Amerikas sein.

Der Abschied von den Inhalten der abendländischen Kultur wird besonders deutlich in der ostentativen Umdeutung eines griechischen Torsos in einen Krüppeltorso, durch den links in der Montage den männlichen Krüppeln zynisch ein Denkmal gesetzt wird. Er erscheint als Pendant zur weiblichen Paraphrase einer Venus von Milo auf der Litographie, die schon die Roboter-Vamps von Richard Lindner vorwegnimmt. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Krüppel-Torso um eine Paraphrase vom Torso des Doryphoros (Abb. S. 38a), einer römischen Nachbildung des berühmten Speerträgers von Polyklet (440 v. Chr.). Schlichter hat diesen Torso im Alten Museum in Berlin sehen können. Nicht die eindrucksvolle Syntax polykletischer Formenlehre, der antike Wechsel von Stand- und Spielbein, die Wendung des Körpers interessierte Schlichter, sondern im Gegenteil beabsichtigte er mit der Assoziation Krüppel/griechischer Torso das bürgerliche Kulturverständnis zu demontieren. Nicht gegen die Antike, sondern gegen das bürgerliche Kulturverständnis von der Antike zog Schlichter zu Felde, gegen die Auffassung vom Kunstwerk als Gegenstand interesselosen Wohlgefallens. Indem er nur die Formfindung zitierte, den Inhalt jedoch umdeutete, vergegenwärtigte er die humanistische Fassade des Bürgertums, die das Ideal des heldischen Kriegers propagandistisch ausschlachtete und noch dazu den Krüppel so lange zum Helden verklärte, wie er der Kriegspropaganda nützlich war. Der Zynismus einer patriotischen Medizin trug das übrige dazu bei, die Krüppel und Verstümmelten nach dem Krieg wieder für das Zivilleben zu »stählen«. Hier in der Montage spielt der Zynismus der Prothesen auch auf den entmannten Heimkehrer an, den Ernst Toller im »Hinkemann« (1924) zum dramatisch anklagenden Zeitporträt erhob und über den Hans Magnus Hirschfeld in der »Sittengeschichte des Weltkrieges« ausführlich berichtet. Elf Millionen Krüppel – das war das entmenslichte Produkt des Krieges – neben »dreizehn Millionen Toten, 50 Millionen Soldaten, die marschierten, sechs Milliarden Geschossen und fünfzig Milliarden Kubikmeter Gas«⁶⁴ in vier Jahren. Das war das zynische Ergebnis, das aus der seit dem 19. Jahrhundert proklamierten sinnversprechenden Restaura-

61 Hans Fallada, in: Berlin, 99 Autoren, Stimmen einer Stadt, 100 Jahre an der Spree, Hg. Ruth Greuner, Berlin 1971, S. 165

62 Alfons Goldschmidt, Sinfonie der Großstadt, in: Berlin. a.a.O., Anm. 61, S. 229

63 ebd. S. 227

64 Erwin Piscator, Schriften, Das politische Theater, (1929), Berlin 1968, S. 9



tion der abendländischen Kultur im Geiste der Griechen resultierte. Indem Schlichter den Krüppel auf einen podestartigen Tisch erhob, stellte er die durch die Propaganda ins Virile übersteigerte Rolle des Kriegskulturhelden in Frage und machte die Vergewaltigung des männlichen Körpers als Verfügungsobjekt der Kriegsmaschinerie bewußt. In der männlichen Selbstkontrolle, Affektbeherrschung, dem Körpertraining, der Manneszucht, dem blinden Gehorsam erfuhr der Mann seine lebensstötende, gefühlserstarrende Mechanisierung, die in der Tat Kopflosigkeit verlangte. Die Dadaisten setzten sich mit diesem Thema ausführlich auseinander. Die Krüppelparade von Dix, der »pedantic automaton« von Grosz, der »mechanische Geist« von Hausmann sind nur einige Beispiele der zerstückelten und verstümmelten Zeugen der Montage. Hausmann sprach spöttisch von »Prothesenwirtschaft«. Denn die Prothesen vergegenwärtigen nur eine schon längst durchgesetzte entindividualisierte Mechanisierung des Menschen. Automatenhafte Verstümmelung war die reale Erfahrung der bürokratisierten und durchrationalisierten Verflechtung von Kapital, Wirtschaft und Politik, denn je mehr die bürgerliche Gesellschaft sich zu einem Funktionszusammenhang schloß, um so weniger erlaubte sie dem einzelnen individuelle Erfahrungen zu machen, die mitteilbar und wiederum in sinnvolle Praxis zu überführen waren.

Ebenfalls das Aquarell »DA-DA Dach-atelier« (Abb. 36) (1920) von Schlichter,

das ich an anderer Stelle ausführlich deute-
te⁶⁵, außerdem die Aquarelle »Zusammen-
kunft von Fetischisten und Flagellanten«
(1923) (Abb. 43) und »Tote Welt« (1926)
(Abb. 35) erheben Erstarrung und Verkrü-
pelung zum gesellschaftskritischen The-
ma. Der Einfluß der *pittura metafisica* von
De Chirico verstärkte den Eindruck einer
anästhesierten Welt. Auch in diesen Wer-
ken stoßen wir auf antike Paraphrasen.

Auf der Dada Messe fiel Schlichter vor al-
lem durch seine »verbesserten Bildwerke
der Antike« auf. Neben dem Torso des Po-
lyklet korrigierte er den »Apoll von Pom-
peji«, gab es die »Venus von Milo I« und die
»Venus von Milo II«, außerdem die »Jüng-
lingsfigur von Teneca« und »Ringer«. Eine
Zeitungsmeldung kann Aufschluß über die
Art der »Verbesserung« geben: »Schlich-
ter korrigiert die alten Kunstwerke, indem
er auf antike Statuen, teils banale, teils sen-
timentale moderne Köpfe setzt: gleichfalls
ein Hohn auf die Umgebung, in der heute
diese Kunstwerke weilen, auf die Augen,
die sie betrachten«. Und Herzfelde schrieb
zur Korrektur der »Venus von Milo« im Ka-
talog der Ersten Internationalen Dada
Messe:

»Hier zeigt sich am faßlichsten das
Verhältnis der Dadaisten zur Antike. Die
Bourgeois, welche dauernd lamentieren,
man wolle das Vergangene sinnlos ruinie-
ren oder zertrümmern, mögen hier stehen
bleiben und Abbitte tun. Hat je ein Mei-
er-Gräfe oder Lessing es verstanden, der
Antike derart alle Scheuklappen zu neh-
men, d. h. sie gegenwärtig zu machen wie
hier Schlichter, indem er ein Götzenbild,
das nur für Altertumsforscher verständlich
und beachtenswert war, mit einem für un-
ser Empfinden menschlichen Kopf versieht
und dadurch den ganzen Körper in den
Fassungsbereich unserer Sinne rückt. So
mag der Marktwert vernichtet werden, die
Plastik hat dadurch wieder Leben und ihren
ursprünglichen sinnlichen Reiz bekom-
men.«⁶⁶

Eine vergleichbare Montage hatte der Köl-
ner Dadaist Baargeld 1920 vorgenommen
mit »typische Vertikalverklitterung als Dar-
stellung des Dada Baargeld.« (Abb.). Der
Kölner Dadaist montierte sein Fotoporträt
mit einem Schirm »Ohne Mütze« auf ein
Foto des Torsos der Venus von Milo. Von
der stehenden Venus hatte er in der Taille
den Oberkörper abgeschnitten und die so
entstandene androgyne Büste auf einen
Tuch überhangenen Sockel gesetzt.

65 Vgl. Hanne Bergius, Dada Berlin 1917
bis 22, a.a.O. (Anm. 31)

66 Wieland Herzfelde, in: Kat. Erste Inter-
nationale Dada Messe, Berlin 1920

Die Verunglimpfung der Antike richtete sich also gegen ein Kulturverständnis, das »humanistische Attrappen benötigte«, um dem »rüden Treiben einer wirtschaftsbesseren Rofferschicht mit gelehrtem Brimborium die nötige Weihe« zu geben, »und zwar möglichst auf klassisch« – so Schlichters Kritik.⁶⁷

Durch die Montage wurde die verehrende Distanz aufgehoben und der Triumph der klassischen Vergangenheit zugunsten einer subjektiven gegenwärtigen impulsiven Veränderung zerstört. Auch Arp betonte, daß Dada Laokoon vom tausendjährigen Kampf mit der Schlange befreite. Und Hausmann triumphierte: »Vorbei mit der ‚Ästhetik‘, ich kenne keine Regeln mehr, weder des ‚Wahren‘ noch des ‚Schönen‘, ich verfolge eine neue Richtung, die die Ordnung meines Körpers mir vorschreibt. Verpflichtet einem großen Kampf, einem ungeheuren Aufruhr, befreie ich mich von allen alten Rückständen, ich entgifte mich, aber selbst auf die Entgiftung, auf diese Freiheit spucke ich! Ich will Alles, und folglich will ich Nichts!«⁶⁸

Die Wirkung dieser »verbesserten« Kunstwerke, die nicht die einzigen dieser Art auf der Dada Messe waren, war sowohl für die linke als auch für die rechte, konservative Presse blasphemisch. Sah die »Rote Fahne« darin eine »Frechheit«, so die konservative »Preußische Kreuzzeitung« den »Kulturbolschewismus« und verlangte bei der geistigen Bildstürmerei nach Kunstzensur. Doch noch weit größere Empörung als der Ikonoklasmos dieser die Antike demontierenden Bildwerke rief der »preußische Erzengel« hervor, den Schlichter mit Heartfield zusammen montierte. An der Decke der Dada Messe schwebte ein ausgestopfter feldgrauer Soldat mit Offiziersachselstücken und der Maske eines Schweinskopfes unter der Feldmütze, die Offizierskorkaden trug. Unter der Plastik war zu lesen: »Um dieses Kunstwerk zu begreifen, exerziere man täglich zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen und feldmarschmäßig auf dem Tempelhoferfeld« (Abb.).

Die Plastik hing in einem Raum der Dada Messe, der ausschließlich antimonarchistische und antimilitaristische Werke aufwies, um den Hurrahpatriotismus und den unbelehrbaren Militarismus zu attackieren. Sie vergegenwärtigten mit diesen Werken den kritiklosen Untertanengeist der Deutschen. Auch hier empörte sich linke wie rechte Presse gleichermaßen. Die »Rote Fahne«



schrieb, daß diese Plastik nur »einige Berechtigung in einem antimilitaristischen Panoptikum hätte« ... »Aber eine Sammlung von Perversitäten als Kultur – oder gar Kunstleistung auszustellen, ist schon kein Ulk mehr, sondern eine Frechheit.« Von der rechten Presse und vor allem von den »Hohen Militärs«, die aus der benachbarten Bendlerstraße kamen, wurde diese Plastik als anstoßerregend und beleidigend aufgefaßt. Nicht nur diese Plastik, auch die »elektromechanische Tatlinplastik« und die Mappe »Gott mit uns« von Grosz führten schließlich zu einem Prozeß. Die Anklage lautete auf Beleidigung der Reichswehr. Die Dadaisten, Grosz, Herzfelde, Schlichter – auch Burchard als Galerist – traten vor dem Gericht nicht als »Kulturhelden« auf, die hier in einem demonstrativen Prozeß Moral mit Moral beantworteten, sondern ironisch »bestritten sie die Absicht, eine Beleidigung der Reichswehr vorgehabt zu haben«. Schließlich wurden aufgrund noch einiger Gutachten, die versicherten, die Dadaisten hätten nur »Künstlerische Absichten« gehabt, Schlichter und Burchard die 500 M Strafe erlassen, Grosz erhielt 300 M Geldstrafe und Herzfelde 600 M; das Einziehen und Einstampfen der Platten wurde gefordert.

Noch zwei weitere Werke sind von Schlichter zu erwähnen, die er auf der Dada Messe ausstellte, über deren Inhalt jedoch nur spekuliert werden kann, da sie nicht erhalten sind. »Vom Handlungsgehilfen zum Heiland der Welt« heißt eine Arbeit und parodiert wahrscheinlich jenes »Markgeschrei emsiger Mystagogen«⁶⁹, die sich nach dem ersten Weltkrieg mehrten und als Privatpropheten das Heil der Welt verkündeten. Dahinter verbarg sich meist nur eine

Erste Internationale DADA-Messe in der Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, vom 15. Juli – 15. August 1920.

Von links nach rechts: Hausmann, Hanna Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Herzfelde, dessen Frau, Dr. Oz, George Grosz, John Heartfield.

67 TF, S. 191

68 Raoul Hausmann, Am Anfang ..., a.a.O. (Anm. 18), S. 16

69 TF, S. 291



den Kunsthandel aufheben konnte, so vermochte er mit dadaistischem Selbstbewußtsein wenigstens um seinen Marktwert zu kämpfen.

Nicht nur auf der Dada Messe lösten die Werke von Schlichter u. a. Protest aus, sondern auch auf der Ausstellung der Novembergruppe (1920), an der einige der Berliner Dadaisten sich beteiligten, kam es zu einem Zerwürfnis zwischen der Ausstellungsleitung der Großen Berliner Kunstausstellung, an der die NG sich beteiligte. Der Leiter Schlichtung wollte zwei »mißliebige« Bilder von Schlichter und Dix nicht ausstellen. Er drohte sogar mit dem Staatsanwalt. Da die Novembergruppe sich nicht mit Schlichter und Dix solidarisierte, stellten die Berliner Dadaisten das anfänglich radikale Engagement der Novembergruppe in Frage.

In ihrem »Offenen Brief an die NG«⁷⁰, den u. a. Hausmann, Dix, Schlichter, Höch, Grosz unterzeichneten, forderten sie »Protest gegen bürgerlichen Schlafwandel und gegen die Verewigung der Ausbeutung und der Spießerindividualität« mit einer »neuen Gegenständlichkeit, die aus dem Abscheu über die ausbeutende bürgerliche Gesellschaft geboren wird oder durch vorbereitende Versuche ungegenständlicher Optik, die ebenfalls in Anlehnung dieser Ästhetik (ästhetischer Formelkrämerei) und Gesellschaft eine Überwindung der Individualität zu Gunsten eines neuen Menschentypus sucht ...«.⁷¹ Das Manifest schließt mit einem Bekenntnis, das Schlichters politische Arbeit als Künstler wegweisend bestimmt: »Uns ist das Bekenntnis zur Revolution, zur neuen Gemeinschaft kein Lippenbekenntnis, und so wollen wir mit unserer erkannten Aufgabe Ernst machen: mit zu arbeiten am Aufbau der neuen menschlichen Gemeinschaft, der Gemeinschaft der Werktätigen!«⁷²

Schlichter (in der Mitte) auf der DADA-Messe 1920

George Grosz
A little escape
Kleiner Fluchtweg 1929/30
aus: Interregnum, New York 1936, Bl. 56

kleinbürgerliche Kompensation der Anonymität. Wahrscheinlich spielte Schlichter hier auf Oberdada Baader an.

In einem weiteren Werk »Der Tod der Anna Blume« bezog sich Schlichter auf Schwitters poetische Fiktion »Anna Blume« und gleichzeitig auf das »erotische Elend« – ihren Tod. Zu Schwitters unterhielt Schlichter nach der Dadazeit – nach dessen anfänglicher »Verdammung« als unpolitischer Anhänger des Sturm-Kreises – eine freundschaftliche Beziehung, wie sich aus einer Karte ersehen läßt, die er Schwitters 1922 schrieb. Auf ihr lehnte er es darüber hinaus ab, die Preispolitik der Galerie von Garvens zu billigen, die vorhatte, von ihm eine Ausstellung zu machen. Schlichter wollte kein Bild unter eintausendfünfhundert Mark verkaufen. Wenn er schon als Dadaist nicht

In den Abbildungen im »Gegner«, in der »Rosaroten Brille«, im »Knüppel«, kann Schlichters Politisierung zu einem Künstler verfolgt werden, der zunehmend die klassenkämpferischen Interessen der KPD vertritt. Herzfelde, Heartfield und Grosz waren seine Freunde in den zwanziger Jahren (Abb.).

1924 wurde Schlichter Schriftführer der kommunistischen Künstlervereinigung »Rote Gruppe« und neben Grosz, Dix, Baluscheck, Zille und Kollwitz ein vielvertretender Künstler in kommunistisch orientierten Kunstausstellungen.

70 Offener Brief an die NG, in: Helga Klie-
mann, Die Novembergruppe, Berlin
1969, S. 63

71 ebd., S. 64

72 Zwischenwelten, S. 25

Aufschlußreich mag die Sicht von Grosz, dem langjährigen Freund Schlichters, über dessen politisches Engagement am Ende der zwanziger Jahre sein. Grosz stellte Schlichter in »Kleiner Fluchtweg« (1929/30) (Abb.), mit Hammer und Sichel geschmückt, als Gefangenen seines Schuhfetischismus dar. Der »Kleine Fluchtweg« in die Festung des Ateliers schien Schlichter angesichts seines Fetisches – fernab von marxistischen Zielsetzungen – eine lustbetonte Identität von Kunst und Leben

zu ermöglichen. Grosz erkannte darin auch die Gefahr, daß sich Schlichters Kunst im Schuhfetischismus erschöpfen könnte. In der Beziehung zu seiner Frau Speedy sah Schlichter seine »schuhfetischistische« Selbstfindung. Zur Begegnung mit Speedy schrieb er in »Zwischenwelten«: »Die unverändert gebliebene Grundsubstanz seines Wesens durchbrach mit Vehemenz die harte Kruste marxistischer Dogmen, die künstliche Wand intellektualisierter Konstruktionen.«⁷³

73 Zwischenwelten, S. 25