Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 83 (2003)
Heft: 8-9

Rubrik: Dossier : wozu war Dada da?

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

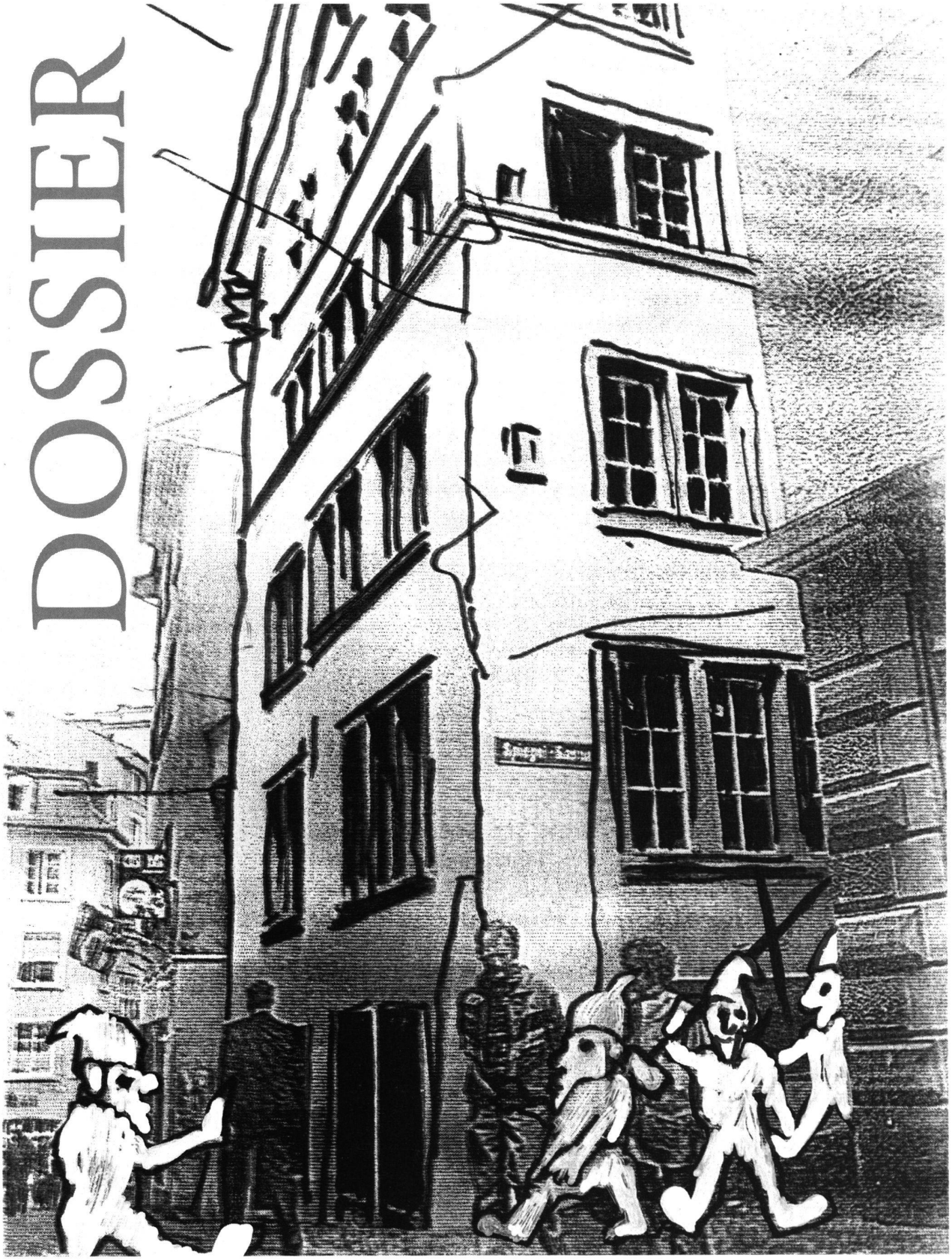
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DOSSIER



DOSSIER

Wozu war Dada da?

Schatten-Spalten

Rüdiger Görner, geboren 1957 in Rottweil am Neckar, lebt seit 1981 in London. Er ist Professor für Neuere Deutsche Literatur und Kulturgeschichte an der Aston University, Birmingham, sowie Direktor des Institute of Germanic Studies der University of London. Im September dieses Jahres erscheint im Patmos Verlag sein neues Buch «Londoner Fragmente».

Rüdiger Görner

Wie spaltet man Schatten, von Worten geworfene Schatten? Indem man die Sprache dazu bringt, nein, zwingt, Einspruch gegen sich selbst zu erheben, um sich, ihre Brüche und blossen Bestandteile anders wahrzunehmen, sie bestenfalls neu zu erfinden.

Tanz der Laute: Wer spricht, sollte dazu bereit sein, ihm aufzuspielen, dem Tanz der Vokale, dem *Contredanse* der Konsonanten.

Was war der Dadaisten liebste Frucht? *Schattenmorellen*, vermute ich, der schmackhaften Laute dieses Wortes wegen.

«Tanzt die Orange» (Rilke) – auf Dada: geta ztor ztor tanora – hätte von Oguh Llab sein können oder eben von Hugo Ball.

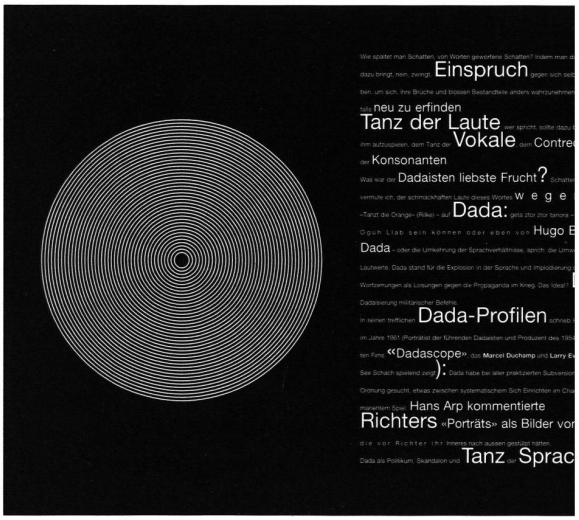
Dada – oder die Umkehrung der Sprachverhältnisse, sprich: die Umwertung aller Lautwerte. Dada stand für die Explosion in der Sprache und Implodierung des Sinns: Wortzerrungen als Losungen gegen die Propaganda im Krieg. Das Ideal? Die Dadaisierung militärischer Befehle.

In seinen trefflichen Dada-Profilen schrieb Hans Richter im Jahre 1961 (Porträtist der führenden Dadaisten und Produzent des 1954/57 gedrehten Films «Dadascope», das Marcel Duchamp und Larry Evans in einem See Schach spielend zeigt): Dada habe bei aller praktizierten Subversion eine neue Ordnung gesucht, etwas zwischen systematischem Sich-Einrichten im Chaos und permanentem Spiel.

Hans Arp kommentierte Richters «Porträts» als Bilder von Künstlern, die vor Richter ihr Inneres nach aussen gestülpt hätten.

Dada als Politikum, Skandalon und Tanz der Sprache mit dem Nichts. Hugo Ball schrieb, bevor er zum Heiligen von St. Abbondio im Tessin wurde: *«Wir müssen uns in die tiefste Alchimie des Wortes zurückziehen und selbst die Alchimie des Wortes verlassen, um so der Dichtung ihre heiligste Domäne zu bewahren.»*

Dada oder die Kunst der Gegen-Kunst: Das Anti als Kunstakt – Schwitters, Huelsenbeck, Herzfelde, Doesburg,

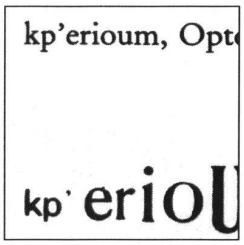


Grafik: Hanns Schmid

Malewitsch, Hardekopf, Man Ray, Varèse – sich auf diese Namen einen Reim zu machen, wäre Verrat an Dada.

Collage contra *pittura metafisica*. Verweigerung als Aktion. Ulk contra Urangst: Alles kann Gegenstand von *Performance* werden. Dada glaubte an den performativen Charakter des Nichts. Ihre Gegner? Menschen mit mechanischen Köpfen, die Kultur mit Funktionieren verwechseln. Hugo Ball hielt dagegen, was er *«Imaginationsgedichte»* nannte, Lautdarstellungen,

Diese und folgende Seiten: Ausschnitte aus Raoul Hausmann: «kp'erioUM Optophonetisches Gedicht»



die den Hörer zu Assoziationen (nicht Interpretationen!) verführen sollten – eine Entführung ins Archaisch-Animalische: *«schampa wulla wussa olobo»*.

Dada begann *«auf dem Grunde des Rheins»* mit den Lauten seiner Töchter: *«Weia! Waga! Wagalaweia! Wallala weiala weia!»* Kein Zufall, dass T.S. Eliot im «Waste Land» diesen krypto-dadaistischen Lautbestand der Moderne zuschlug.

Dada theatralisierte sich in dem Masse, wie es sich entpolitisierte. Die letzten Dada-Soiréen in Den Haag und Paris im Jahre 1923 setzten nur noch auf spasshaftes Spiel. Allein Schwitters versuchte, politisch zu bleiben, genauer: Das Politische weiter ins Spiel zu bringen. Seine Verfassung trug den Namen MERZ.

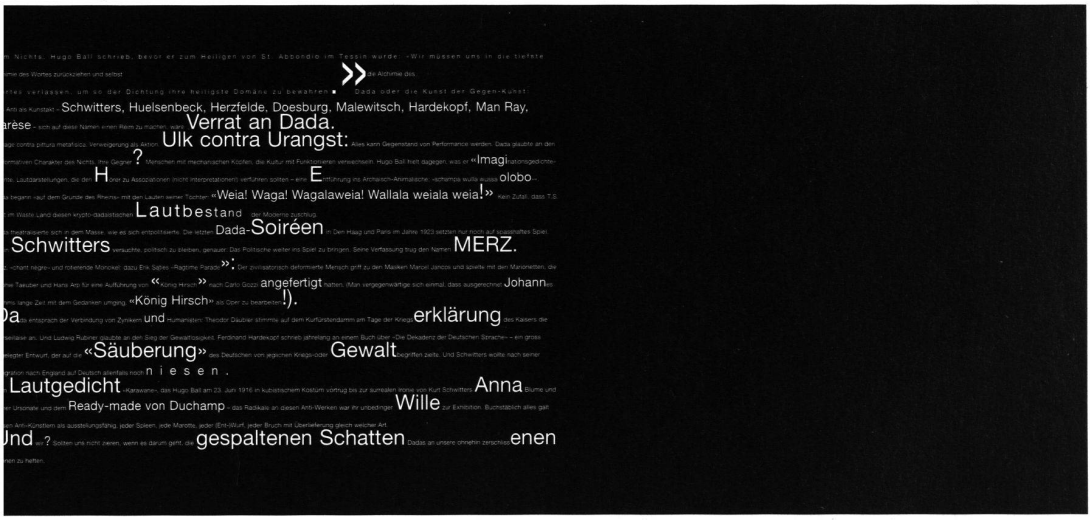
Jazz, *chant nègre* und rotierende Monokel: dazu Erik Saties «Ragtime Parade»: Der zivilisatorisch deformierte Mensch griff zu den Masken Marcel Jancos und spielte mit den Marionetten, die Sophie Taeuber und Hans Arp für eine Aufführung von «König Hirsch» nach Carlo Gozzi angefertigt hatten. (Man vergegenwärtige sich einmal, dass ausgerechnet Johannes Brahms lange Zeit mit dem Gedanken umging, «König Hirsch» als Oper zu bearbeiten!).

Dada entsprach der Verbindung von Zynikern und Humanisten: Theodor Däubler stimmte auf dem Kurfürstendamm am Tage der Kriegserklärung des Kaisers die Marseillaise an. Und Ludwig Rubiner glaubte an den Sieg der Gewaltlosigkeit. Ferdinand Hardekopf schrieb jahrelang an einem Buch über «Die Dekadenz der Deutschen Sprache» – ein gross angelegter Entwurf, der auf die «Säuberung» des Deutschen von jeglichen Kriegs- oder Gewaltbegriffen zielte. Und Schwitters wollte nach seiner Emigration nach England auf Deutsch allenfalls noch niesen.

Vom Lautgedicht «Karawane», das Hugo Ball am 23. Juni 1916 in kubistischem Kostüm vortrug bis zur surrealen Ironie von Kurt Schwitters' «Anna Blume» und seiner Ursonate und dem *Ready-made* von Duchamp – das Radikale an diesen Anti-Werken war ihr unbedingter Wille zur Exhibition.

Buchstäblich *alles* galt diesen Anti-Künstlern als ausstellungsfähig, jeder Spleen, jede Marotte, jeder (Ent-)Wurf, jeder Bruch mit Überlieferung, gleich welcher Art.

Und wir? Sollten uns nicht zieren, wenn es darum geht, die gespaltenen Schatten Dadas an unsere ohnehin zerschlissenen Fahnen zu heften. ■



Zürich 1916: Brennpunkt revolutionärer Elemente

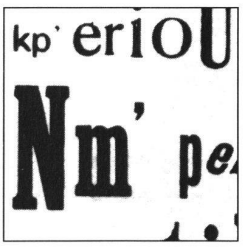
Dada als Kind des Exils

Der Dadaismus entstand als Subkultur der Emigranten und Aussenseiter im Umfeld von Cafés, Studentenkneipen, Variétés, Galerien, Prostituierten und avantgardistischen Zeitschriften. Das ordnungsliebende Zürich bot im Ersten Weltkrieg jene Nischen, in denen sich als Kontrapunkt das schöpferische Chaos entwickeln konnte.

Bernhard Ruetz

Bernhard Ruetz, geboren 1968, hat in Zürich, Basel und Freiburg im Breisgau Geschichte, Philosophie und Allgemeines Staatsrecht studiert. Er promovierte in Geschichte an der Universität Zürich. Seit 2001 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Liberalen Institut, Zürich. (ruetz@libinst.ch)

Das Café, so schrieb Thomas Mann, *«ist neutrales, vom Wechsel der Jahreszeiten unberührtes Gebiet»*, stellt gleichsam *«die entrückte und erhabene Sphäre des Literarischen dar, in der man nur vornehmerer Einfälle fähig ist»*. Ein solcher Ort der Lektüre, des Gesprächs und des literarischen Schaffens war das legendäre Grand Café Odeon im Herzen von Zürich. Seine Eröffnung im Jahr 1911 verdankte das Nobelcafé mit eigener Konditorei, Billardsaal, deutschem Bier und internationalen Zeitungen einem Glücksfall. Der Eigentümer vermochte das überschuldete Bauprojekt dank dem Gewinn des grossen Loses der «Spanischen Nationallotterie» noch kurz vor dem Abbruch zu retten. Erster Pächter des Odeons war ein Münchner Cafetier. Die zentrale Lage, das Interieur und das Angebot an Süssspeisen machten das Odeon binnen kurzer Zeit zu einem mondänen Kultur-, Literaten- und Künstlertreffpunkt von internationalem Ruf. In den Jahren bis 1918 erlebte das Odeon seine Blütezeit. Unter den illustren Gästen befanden sich Einstein, Furtwängler, Sauerbruch, von Werefkin, Lasker-Schüler, von Hofmannsthal, Maugham, Joyce, Moissi und der Schweizer General Wille. Daneben zeigte sich im Odeon die Führungsriege des europäischen Anarchismus, Pazifismus und Sozialismus, wie Kraus, Zweig, Frank, Alvarez del Vayo, von Laban und Mary Wigman, Klabund, eher selten Lenin und Trotzki – und vor allem auch die Dadaisten, die zwei Fenstertische in Beschlag nahmen.



Exil in Zürich

Die Dadaisten waren junge Studenten und Künstler, die durch den Krieg aus ihren Ländern vertrieben wurden. Aus Deutschland emigrierten Hugo Ball, Katholik und Mystiker, seine Freundin Emmy Hennings mit ihrer Tochter sowie Richard Huelsenbeck; aus Rumänien kamen Tristan Tzara, der eigentlich Samuel Rosenstock hiess, und Marcel Janco; aus Paris der Elsässer Hans Arp. Dem engeren Dada-Kreis gehörten mit Ausnahme von Sophie Taeuber und Friedrich Glauser keine Schweizer an. *«Die Schweizer Jugend ist zu bedächtig für ein Kabarett»* war die Auffassung Hugo Balls. Die Dadaisten bewegten sich in einer städtischen Subkultur der Cafés und Variétés, in einer Welt mit allerlei Nischen und kargem Auskommen für Aussenseiter und Emigranten. Man war, so Ball, *«arm, aber sehr bereichert»*. Hunger litten die Dadaisten nie, assen zuweilen gute Steaks, betranken sich mit spanischem Wein und feierten gebührend. Mit Einkünften aus Auftragsarbeiten, Schreiben, Variétéauftritten, Kneipen-Klavierspiel oder dem Porträtieren von «Schiebern» hielten sie sich über Wasser. Auch das Cabaret Voltaire und die Dada-Soiréen brachten etwas Geld ein. Daneben konnten sie auf einige Unterstützung zählen. Im Zürcher Armenarzt und Sozialisten Fritz Brupbacher fanden die Dadaisten ebenso einen Förderer, wie im Direktor der Pestalozzischule, dem Galeristen, Han Coray. Er stellte seine Galerie an bester Lage, im «Sprüngli-Haus», für Dada-Ausstellungen, Veranstaltungen und Feste zur Verfügung und kam gewöhnlich für die Zeche im Odeon auf. Der holländische Wirt der Weinstube «Meierei» überliess den Dadaisten den kleinen Saal für das Cabaret Voltaire in der Hoffnung, den Bierkonsum der vielen studentischen

Gäste zu steigern. Als ehemaliger Matrose fühlte er sich zu der dadaistischen Exotik auch ein wenig hingezogen und tat bei einigen überbordenden Anlässen selbst mit. Auch der Anarchist Julius Heuberger leistete den Dadaisten wichtige Dienste. In seiner kleinen Druckerei wurden die teils graphisch aufwendigen Dada-Publikationen gedruckt. Selbst die Presse und vornehmlich die «Neue Zürcher Zeitung» begegneten den Dadaisten mit einigem Wohlwollen. Lediglich der «Tages Anzeiger» bezeichnete den Dadaismus unumwunden als «Schindluder».

Antibürgerlicher Protest durch Ästhetizismus

Die Dadaisten formierten sich in Zürich mit dem tiefen Drang und Ehrgeiz eines kulturellen Protests gegen Militarismus, Nationalismus und Machbarkeitsglauben als Formen einer überkommenen bürgerlichen Kultur. *«Während in der Ferne der Donner der Geschütze grollte, sangen, malten, klebten, dichteten wir aus Leibeskräften»* beschrieb Hans Arp die Situation. Als Individualanarchisten hielten die Dada-Exponenten wenig von Pazifismus, Humanismus und einer Politisierung der Kunst, wozu auch die *«etwas ländliche Atmosphäre von Zürich, die gutmütigen Menschen und das verdauliche Essen»* beitrugen und soziale Fragen nie vordringlich werden liessen. *«Niemand von uns»*, so Richard Huelsenbeck, *«besass damals eine politische Aktivität»*. Solchen Ästhetizismus der Dadaisten verurteilte der «Clan der Ethiker», der mit Frank, Schickele, Rubiner und anderen ebenfalls im Odeon zugegen war, als politische Verantwortungslosigkeit. Auch Lenin lehnte den Dadaismus ab und unterhielt zu den auch deutlich jüngeren Protagonisten keine Kontakte. Immerhin berührten sich an der Spiegelgasse, dem Ort des Cabarets Voltaire und dem Zimmer Lenins, künstlerische und politische Revolution aufs Nächste.

Das Café Odeon, das geistige Hauptquartier der Dadaisten, war ein kleines Stück Schweiz, ein Hafen der Neutralität inmitten eines hochgerüsteten und kriegstrunkenen Europa. Ins Odeon begab sich ein international gemischtes Publikum auf der Durchreise, fanden sich Gleichdenkende zur künstlerischen und politischen Tat oder schlicht auch Süchtige auf der Suche nach etwas Morphium oder Kokain. Im Ersten Weltkrieg war die neutrale Schweiz und besonders die Stadt Zürich mit ihrer Asyltradition, wie es Huelsenbeck ausdrückte, *«Sammelpunkt aller Menschen, die der Krieg über die Grenzen ihrer Vaterländer geworfen hatte. Ein Brennpunkt kritischer Energien, ein Zentrum revolutionärer Temperamente»*.

Die Schweiz betrieb bis ins frühe 20. Jahrhundert eine relativ offene Einwanderungspolitik. Mit den umliegenden Staaten war eine fast vollständige Freizügigkeit, Handels- und Gewerbefreiheit über bilaterale Niederlassungsverträge vereinbart. Um 1914 lag der Anteil an Ausländern in der Schweiz bei rund 15 Prozent, in der Stadt Zürich bei über 34 Prozent, von denen zwei Drittel aus Deutschland stammten. Sie arbeiteten vorwiegend in den über 1000 Gasthöfen, Bierlokalen und Kaffeehäusern der Stadt oder im Kleingewerbe.

Als Individualanarchisten hielten die Dada-Exponenten wenig von Pazifismus, Humanismus und einer Politisierung der Kunst.

Insgesamt grosszügige Aufnahme

Wer in die Schweiz einreiste, benötigte keinen Pass und keine Papiere. Zur Wohnsitznahme waren Heimatschein und Leumundszeugnis ausreichend. Konnte man den Nachweis des Bestreitens des Lebensunterhalts und der polizeilichen Unauffälligkeit erbringen, stand einer Niederlassung mit Familiennachzug gewöhnlich nichts im Weg. Die Steuerung der Einwanderung, die überdies noch nicht zwischen politischem Asyl und Einwanderung zwecks Arbeit unterschied, erfolgte über Wegweisung bei Armut oder politischer Agitation, wobei die Praxis von Kanton zu Kanton verschieden war und die kantonalen Fremdenpolizeien insgesamt ein sehr menschliches Antlitz besassen. In Zürich wurden die Dadaisten zwar polizeilich observiert, konnten sich aber frei äussern und ihre Dada-Soiréen gar in bürgerlichen Zunfthäusern wie der «Waag» oder der «Meisen» abhalten. Ernsthafte Konsequenzen erfuhren sie trotz polizeilicher Andro-

lp'er
PERnomen

hung und kleineren Unannehmlichkeiten nicht. Selbst Lenin vermochte sich mit seinen Getreuen, als Kegelklub getarnt, im Restaurant Stüssihof im Zürcher Niederdorf zu treffen, wo es gar keine Kegelbahn gab. Die Gewährung von Aufnahme oder die Anordnung von Ausweisung von Ausländern blieben politische Entscheide und waren von juristisch-bürokratischen Vorschriften und Terminologien noch grösstenteils befreit. Wer in einem Kanton keine Aufnahme fand, konnte es im nächsten wieder versuchen. Der schweizerische Kantons- und Gemeindeföderalismus ermöglichte gesamthaft eine grosszügige Aufnahme von Emigranten und Flüchtlingen.

Das Café Odeon, das geistige Hauptquartier der Dadaisten, war ein kleines Stück Schweiz, ein Hafen der Neutralität inmitten eines hochgerüsteten und kriegstrunkenen Europa.

Weltstadt der Kriegsgegner und Schieber

Im Unterschied zu Basel, *«dem sittlichen Kehrbesen der Schweiz»*, oder zu Bern, *«ein trockenes Milieu mit all seinen Rationalisten»* (Ball), war Zürich nach 1914 ein Anziehungspunkt für *«internationale Revolutionäre, Reformatoren, Dichter, Maler, Neutöner, Philosophen, Politiker und Friedensapostel»* (Arp). Zürich galt als florierende und offene Stadt, in der sich welt- und kleinstädtisches, Tradition und Fortschritt glückhaft verbanden, in welcher die sozialen Gegensätze gemässigt ausfielen und sich Hochschulen, Kultur und Presse auf hohem Niveau befanden. Wer in der Zeit des Ersten Weltkriegs nach Zürich gelangte, der *«hatte sich aus dem Blutozean, wenn auch nur für kurze Zeit, gerettet. Hier war eine Urlaub-von-dem-Tode-Stimmung, eine Ausgelassenheit, die sich mit Melancholie verband»* (Huelsenbeck). Die Stadt war ein begehrter Zufluchtsort für Kriegsdienstverweigerer und Kriegsgegner, aber auch für Schieber und Spione aus ganz Europa. *«Im Café Odeon und im Café Terrasse verbargen sich hinter den weiten Falten der ‹Neuen Züricher Zeitung› Köpfe, mit denen man der Polizei kriegführender Länder ein schönes Geschenk gemacht hätte»* (Huelsenbeck). Schieber und Kriegsgewinnler waren in den besseren Hotels abgestiegen und tagsüber an der Bahnhofstrasse anzutreffen, die im Volksmund alsbald in «Balkanstrasse» umbenannt wurde. Die Literaten, Künstler und sonstigen Bohémiens tummelten sich im Niederdorf und am Limmatquai in den zahlreichen Kaffeehäusern, Gastwirtschaften, Bierhallen und Variétés. Solches Treiben am helllichten Tag machte Zürich in den Augen der Beteiligten zu einer kleinen Weltstadt, erschien den zumeist arbeitsamen Zürchern hingegen als eher anstössig.

Gegen Ende des Krieges war der Zürcher Dadaismus am Versiegen. Seine Exponenten reisten, wie viele Emigranten, weiter und hinterliessen auch im Odeon eine spürbare Lücke. Teuerung, Lebensmittelknappheit, eine Grippeepidemie, gewalttätige Demonstrationen und Streiks suchten die Stadt Zürich heim und nährten die Angst vor grösseren sozialen Unruhen und einer Revolution. Im Zuge des Ersten Weltkriegs veränderte sich auch die schweizerische Einwanderungspolitik markant. Der Begriff der «Überfremdung» wurde allmählich geläufig. Mit der Herausbildung der regelungsintensiven Industriegesellschaft, dem Ausbau des Wohlfahrtsstaats und verstärkter Rivalität zwischen den europäischen Nationalstaaten wurde die persönliche Freizügigkeit gesamteuropäisch sukzessive eingeschränkt. Als Konsequenz davon begann der Bund, mit Grenzschutz und der Zentralstelle für Fremdenpolizei, mit Gesetzen über Aufenthalt und Niederlassung der Ausländer, sowie der Gewährung von Asyl, die Zuwanderung zu zentralisieren und zu verrechtlichen.

Nach dem Verschwinden des Zürcher Dadaismus blieben seine Erzeugnisse und seine Wirkungsstätten, wie das Café Odeon oder das Cabaret Voltaire, zurück. Sie sind ein bleibendes Vermächtnis mit der Botschaft, dass geistige Freiräume und soziale Nischen, dass Spontaneität und Kreativität nicht planbar sind. Schöpferisches gedeiht da, wo Offenheit, Vielfalt und eine natürliche Skepsis gegen zentralisierte, sich rational gebärdende Macht vorherrschen. ■

Die Zitate finden sich in den folgenden Publikationen:

Hans Arp, Unsern täglichen Traum: Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954. Arche, 1995.
Hugo Ball, Briefe, 1911-1927. Benziger, 1957.
Hugo Ball, Die Flucht aus der Zeit. Limmat-Verlag, 1992.
Richard Huelsenbeck, Wozu DaDa?, Texte 1916-1936. Anabas Verlag, 1994.

Ein Fünftel und ein bisschen mehr

Wozu sind Dada Damen da?

Dada war eine Teamarbeit mit Zickzack-Taktik und ohne gemeinsame Strategie. Befreit oder lädiert haben die Dada Damen höchstens die bildnerische Poetik, nicht aber die Geschlechterrollen. Frauen haben damals viel Kunst geschaffen, aber wenig hinterlassen.

Ludmila Vachtova

War Dada der, die oder das? Dada war übernational und übereitel, ja, vielleicht sogar «bünzlig» und stur, trotz dem grossen Anarcho-Feuerwerk. Chronologisch gesehen, bedeutete die wahre Dada-Zeit für alle Beteiligten bloss ein kurzes, wenn auch heftiges Kapitel des künstlerischen Daseins –, ob Hans Arp oder Sophie Taeuber, keiner und keine starb als Dadaist. Aus allen Himmelsrichtungen stammend und durch Zeitnöte gedrängt, stürzten sich die damaligen Aufstandsanwärter kopfüber in das grausam glamouröse Abenteuer und tauchten dann an anderen Kunstufern wieder auf.

Auf einer Tafel der Ehrenpräsidenten, 1920 im Dada-Almanach publiziert, sind unter den 75 Namen auch 15 Frauen zu finden, ein Fünftel, eine pikante Minderheit. Das rare Dokument dadaistischer Hierarchie-Gläubigkeit bestätigt lediglich, was bereits die Zeitgenossen wussten: Dada-Gemeinden waren keine Feminate. Aktive weibliche Anwesenheit war weder verboten noch besonders gesucht. Man brauchte sie aber, mochte sie sogar und – neuer Mensch hin oder her – nützte sie patriarchalisch aus. Die Männer haben gekämpft, die Frauen Konflikte ausgetragen. Selbstverständlich fortschrittlich und emanzipiert, machten die Damen diszipliniert mit. Nur selten liessen sie ihre Lovers, Lebensgefährten, Ehegatten und Idole im Stich oder versuchten, die Richtigkeit eines Bonmots von Kurt Schwitters zu beweisen: *«...sie ist schon immer für ihn da, wenn sie ihn braucht»*. Die zweckmässige Sehnsucht gedieh in beiden Lagern.

Schnell etablierten sich in den Dada-Clubs weibliche Betätigungen oder Verhaltensmuster, die seltsamerweise den allgemeinen, bürgerlichen Wunschbildern entsprachen. Spezifisch dadaistisch waren sie also nicht, nur wirkte ihre Umsetzung provokativer und direkter als bei den konventionellen Alltags-Strukturen. Dada hat die Fotomontage, nicht die *ménage à trois* erfunden, doch in die Schlagzeilen gelangten die Dadaisten dank angeblich erotischen Skandalen, nicht ihrer Arbeitsweise wegen.

Paradiesvogel, Femme fatale oder Nonne...

Wie bei jedem Vergnügen – und das war Dada zweifellos – gab es Anheizerinnen, Täter, Komplizen, Mitläuferinnen und Opfer, die, wie es in der Kunst die Regel war, manchmal sich selbst überlebten. Abgesehen davon durfte eine Dada Dame verschiedene Rollen übernehmen: als dekorative Schönheit vom Paradiesvogel über die Femme fatale bis zur Nonne, die, je nach Bedarf, gesellschaftliche Brücken rein optisch schlagen und zwischen opponierenden Aggressionen vermitteln; als belastungsfähige Werktätige, für Hilfsarbeiten zuständig; als CEO in der Tarnung einer Sekretärin.

Je nach Aufgabe wechselte auch die Anrede. So schrieb Salomon Friedländer, alias Mynona, an Hannah Höch: *«...du bist zart wie ein Libellenflügel»*, während der gleichen Adressatin ihr Liebster und Besitzer Raoul Hausmann prosaisch mitteilte: *«...wenn ich wüsste, welche Blusengrösse oder Schuhgrösse Du genau hast, würde ich Dir gerne etwas mitbringen, aber so möchte ich es nicht riskieren. Am 7. bin ich wieder zu Hause...»*.

So unmissverständlich lautete die Geschäftssprache altneuer Sachlichkeit, Han-

Ludmila Vachtova wurde 1933 in Prag geboren und studierte dort Kunstgeschichte. Sie promovierte mit einer Arbeit über František Kupka. 1969 erhielt sie den Preis der tschechischen Kunstkritik. 1971 erhielt sie Publikationsverbot und wurde aller Ämter enthoben. Seit 1972 lebt sie in Zürich und schreibt als freie Autorin u.a. für die «Neue Zürcher Zeitung», den «Tages Anzeiger» und die «Weltwoche». 2002 erhielt sie den Preis der Revolver-Revue Prag.

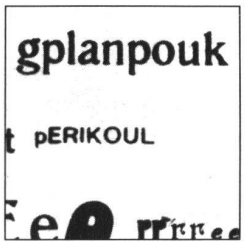
nah, warte und mach, private Gefühle sind unerwünscht.

...Mäzenin , Schutzengel und Dada-Mama

Die höchste Erfolgsquote als Selbstdarstellerinnen unter den Dadaisten war natürlich den Mäzeninnen beziehungsweise den Schutzengeln beschert. Bereits vor den verrückten Zwanzigern haben die entscheidenden, pragmatischen Köpfe der Kunstrevolten begriffen, dass sich die Töchter aus den besten Häusern die grössten Ausschweifungen straflos leisten konnten. Eine unauffällige, Millionen Dollars schwere Lou Arensberg war für «die Sache» wichtiger als die schön verträumte Morphinistin Emmy Hennings, eine Dadaistin der ersten Stunde, die übrigens auf der Ehrenliste der «Präsidenten» fehlt. Reichtum ist in jedem, auch im alternativen Kunstbetrieb herzlich willkommen und kann sogar Begabungsmängel ausgleichen. Ausserdem brauchten die Dadas das probate Netz von Schreibern, Sammlern und Galeristen, was nicht gratis geschah. Sie waren ausgezeichnete Publikumsbeschimpfer und ebenso gute Eigenwerber.

In die Schlagzeilen gelangten die Dadaisten dank angeblich erotischer Skandale, nicht ihrer Arbeitsweise wegen.

Die Selbständigkeit der Dada Damen beeindruckte und machte Angst: Waren die Kolleginnen gleichberechtigt - oder schon überlegen? Trotz *Libertinage* und freier Liebe wurde als die wichtigste und höchstgeschätzte weibliche Eigenschaft die Häuslichkeit wieder entdeckt. Sogar bei Sophie Taeuber, die bestimmt nicht unter einem Haushaltstrauma leiden musste, wird immer wieder betont, wie nett sie Tee kochte und servierte. Noch schlimmer erging es Hannah Höch. Bei keinem Text über die einzige Berliner Dadaistin, unter den «Präsidenten» ebenfalls nicht vorhanden, fehlt die Geschichte vom *«tüchtigen Mädchen»*, das für jede Dada-Sitzung *«belegte Brötchen zauberte»* und mit Bier und Kaffee auftischte. Die Dada-Mannschaft trug Monokel und amerikanisch geschnittene Kleider aus Tweed, die Dada-Mama trug das Geschirr, und die Verwirrung nahm kein Ende.



Die New Yorker Szene glich einer nicht organisierten Dauerparty. Jede Art von Exzentrizität garantierte den freien Eintritt, nirgends sonst waren so viele Schönheiten und so viel Verrücktes zu sehen. Man spielte Schach mit dem omnipräsenten Marcel Duchamp, unterhielt sich mit dem französisch schweigenden Francis Picabia, trank zu viel und lag zu fünft in Duchamps Bett.

Mit Scharlachmantel und Nachthemd

Beatrice Wood, immer gut aussehend, liess sich nicht unterkriegen und pendelte skandalös zwischen Liebhabern, Literatur und Kunst. Die einstige Futuristin Mina Loy, immer in beige und von der schwarz gekleideten Journalistin Djuna Barnes begleitet, behauptete stets, dass ein echter *Faux-pas* die Schlussfolgerung einer Begabung sein muss, über welche sie bestimmt verfügte. Die Baronin Elsa von Freytag-Loringhoven, als Tochter eines Maurermeisters in Swinemünde geboren, tingelte durch die Feste in einem Scharlachmantel, das Schamhaar glatt rasiert und mit Konservenbüchsen als BH. Sie amüsierten sich bestens, trotz des Kriegs, und konnten nicht ahnen, dass synchron über den Moskauer Arbat ein gewisser Kasimir Malewitsch mit einer Holzkelle in der Brusttasche promenierte und die echte Adelige Natalja Gontscharowa, die Wangen mit Blumen wild bemalt, am Zarenball in einem knallbunten Nachthemd tanzte. Rückblickend verblüfft die Gleichzeitigkeit des Ähnlichen, als ob es doch so etwas wie globale Sensibilität geben würde. Wie dem auch sei, Duchamp und Picabia nahmen die glamourösen Erinnerungen vom Hudson River nach Paris als Erbgut und Nachlass mit. Dank Gala Eluard und der gescheiten Gabrielle Buffet konnten sie dann postdadaistisch und galant weiter brillieren.

In Zürich hingegen, dem eigentlichen Geburtsort von Dada, überraschte nebst einer durch den Krieg bedingten Multinationalität die deutliche Präsenz der Tänzerinnen wie Mary Wigman, Suzanne Perrotet, Maja Chrusecz, Käthe Wulff und Marie Vanselow. Hugo Ball vergass nie, in seinen Tagebuch-Eintragungen übers Cabaret Voltaire *«die Laban-Damen»* zu erwähnen und schätzte überaus die Darbietungen

von Sophie Taeuber, die er begeistert verbal thematisierte: *«Sie ist voller Erfindung, Kaprize und Bizarrerie. Ein Tanz voller flirrender Sonne und Glas und von schneidender Schärfe. Jede Geste ist hundertmal gegliedert, scharf, hell, spitz, ihr Körper ist mädchenhaft klug.»*

Dada in Deutschland tanzte nicht und konzentrierte den Ehrgeiz auf die Politik. Feuer im Kopf, laut und superengagiert, wollten die jungen Reichen die Prolis über soziale Ungerechtigkeit aufklären und die Weltrevolution predigen – ein wahrhaft dadaistischer Witz. Hannah Höch, von ihrem Liebhaber Hausmann manchmal aus Eifersucht in eine Dachkammer gesperrt, machte ihre Arbeit, las Freud, nicht Marx, schwieg und stand völlig fremd im ganzen Tumult. Angelika Hoerle, Tochter eines Tischlers aus Köln, die ihre politischen Erfahrungen hatte, musste sich mit subtilen, kränklichen Zeichnungen wie ein deplaziertes Aschenbrödel vorkommen. Nach der Lektüre von all den Flugblättern und mit «Oberdada» oder «Dadasoph» signierten Texten werden plötzlich die immer betonten Sarkasmen und Ironien unglaubwürdig. Die Herren zogen in einen bereits verlorenen Klassenkampf. Sie meinten es todernst und liessen nicht einmal der Antikunst einen Spielraum. Dada Deutschland hat sich an der eigenen Wichtigkeit tödlich verschluckt.

Schlüsselfiguren, beinah spurenlos

Die Dada Frauen haben sich meistens gekannt, nie aber etwas zusammen unternommen. Gruppendenken war nicht ihre Sache und die sogenannte Frauensolidarität eher ein gut begründeter Graus, denn sie waren in einer noch härteren, da erotisch motivierten Rivalität als ihre Männer geübt. Sie machten viel Kunst, hinterliessen aber wenige Spuren. Sie waren neugierig, selten aber konzentriert. Was wissen wir über die französische Schriftstellerin Adon Lacroix, als dass sie die erste Frau von Man Ray war und ihrem Mann die Liebe zur Avantgarde einimpfte? Wie sah das Schaffen der Schwedin Greta Knutson aus, die den vielwissenden Schädel ihres schwierigen Partners Tristan Tzara so witzig porträtierte? Wer kennt die Arbeiten von Maria d'Arezzo, die Kontakte zu Dada Zürich pflegte? Waren die Bilder und Theaterkostüme von Mina Loy wirklich so gut wie die Fama? Warum blieb das wunderbare Porträt von Marcel Duchamp mit Weinglas, Vogel, Uhrfedern und Fischköder, welches die Baronin von Freytag-Loringhoven so leichtsinnig kreierte, bloss die einzige, einsam genialische Geste? Gehören die keramischen Beleuchtungskörper von Beatrice Wood zum Kunstgewerbe als bizarre Design-Prototypen? Warum hat Käthe Steinnitz als aktive Künstlerin aufgehört und sich nur als *«bildende Organisatorin»* betätigt?

Zum Glück hat keine feministische Kunsthistorikerin versucht, die potenziellen Dadaistinnen in einer Ausstellung zu präsentieren. Von der ganzen Dada Damen-Schar können nur zwei Künstlerinnen ein intensives, kontinuierliches Lebenswerk vorweisen: Sophie Taeuber und Hannah Höch. Bei den beiden ist die Dada-Erfahrung zwar initiativ, für das ganze Schaffen aber nicht massgebend. Die Schweizerin, 1943 mit 54 Jahren gestorben, hat sich nie zu ihrer Dada-Vergangenheit geäussert oder äussern wollen. Die Berlinerin, welche als alte Dame spät, aber doch noch alle möglichen Ehrungen erleben durfte, wollte begreiflicherweise vom Dadaismus nichts mehr hören. Sie war und blieb eine konspirative Täterin, eine Schlüsselfigur, von jeder Szene und Kunsthandelsverzwickung ausgegrenzt.

Der Aktionsradius von Sophie Taeuber und Hannah Höch endete nicht mit dem letzten Dada-Almanach und überstrahlte die Kinderkrankheiten einer kurzlebigen Kunst- und Lebensbewegung. Der zweisilbige Begriff katapultierte die zwei Frauen auf eine riskante, ungeschützte Laufbahn – den Rest der Langstrecke mussten sie selbst schaffen. Sie taten es mit Anmut. Libellenflügel sind eben zäh. ■

Reichtum ist auch im alternativen Kunstbetrieb herzlich willkommen und kann sogar Begabungsmängel ausgleichen.

Literatur:
Zehn Porträts von Dada-Damen enthält der von Britta Jürgs 1999 im Aviva Verlag herausgegebene Sammelband «Etwas Wasser in der Seife».

Die Kanonisierung des Dada

Wie die Dadaisten ihren eigenen Mythos schufen

Sie hörten es bald nicht mehr gerne, doch in den Anfangsjahren verstanden sich die Dadaisten auch als Teil der Avantgarde. Die spätere Stilisierung zur radikalen Gegen-Alles-Bewegung wurde unter anderem dadurch gefördert, dass Richard Huelsenbeck sich 1964 nicht scheute, einen historischen Text zu fälschen.

Hubert F. van den Berg

Dr. Hubert F. van den Berg, geb. 1963, studierte Germanistik und Fennistik in Leiden und Amsterdam. Er lehrte und forschte u.a. an den Universitäten von Osnabrück und Groningen. Zu seinen Publikationen gehört «Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin», Universitätsverlag C. Winter, 1999. Zur Zeit bereitet er gemeinsam mit Walter Fähnders im Metzler Verlag ein Lexikon zu den Avantgarden des 20. Jahrhunderts vor.

Dada, so heisst es oft, war die radikalste Formation in der historischen Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts oder vielleicht sogar die radikalste Kunstbewegung des ganzen vorigen Jahrhunderts, wenn nicht der gesamten Zeitrechnung überhaupt. Denn Dada habe nicht nur mit der damals vorherrschenden Kunst gebrochen, sondern sich gegen jede Konvention und Tradition in der Kunst aufgelehnt. Und mehr: Der dadaistische Bildersturm hätte sich nicht nur gegen bestimmte Kunstpraktiken gerichtet, sondern die Kunst als solche aufs Korn genommen. Und nicht nur die Kunst. Dada sei vielmehr Negation und Destruktion jeder Form von Ordnung und Regelgebung gewesen, ob in Kunst oder Literatur, ob in Politik, Moral oder Sprache. Der Dadaist sei nihilistischer Anarchist *pur sang* gewesen, da er die Welt aus den Angeln gehoben und das Chaos willkommen geheissen habe.

Einiges scheint für dieses gegenwärtige Bild des Dada als Inbegriff des Un- und Antikonventionellen, als Antikunstbewegung oder schlicht als Antibewegung zu sprechen. Spricht Tzara in seinem «Manifeste Dada 1918» nicht davon, dass Dada eine *«entreprise de destruction»* war? Machen nicht Lautgedichte wie Balls «Gadji beri bimba» oder – vielleicht noch stärker – Hausmanns «fmsbwtözäu» der Literatur den endgültigen Garaus? Beinhalten sie nicht zumindest die radikale Verneinung und Auflösung der Grammatik und Semantik, kurzum eine restlose Zerstörung der Sprache als Kommunikationsmittel? Und ist Marcel Duchamps berühmt-berüchtigtes *Ready-made* «Springbrunnen», das Urinoir , das er 1917 unter dem Pseudonym Richard Mutt bei einer Independents-Ausstellung ohne Jury in New York einreichte, und das dann trotzdem (oder selbstverständlich!?) von den Organisatoren als geschmackloser Witz und Angriff auf die Kunst abgelehnt wurde, nicht das Antikunstwerk par excellence? Möglich.

Verklärung nach dem Zweiten Weltkrieg

Wer jedoch genauer hinsieht, wird noch etwas anderes feststellen: Es gehört heutzutage zum guten Ton, Dada als Antikunstbewegung zu etikettieren. Verfolgt man freilich diese Auffassung durch die Zeit zurück, dann wird deutlich, dass eben dieses Dada-Verständnis nicht so sehr aus dem historischen dadaistischen Projekt der zehner und zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts stammt, sondern vielmehr aus der Zeit seiner Wiederaufbereitung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Dada wurde, nachdem sich die historische Bewegung gegen Mitte der Zwanzigerjahre aufgelöst hatte, weitgehend von anderen avantgardistischen Ismen, namentlich vom Surrealismus und Konstruktivismus, verdrängt. Aber auch die Avantgarde insgesamt landete in den dreissiger und vierziger Jahren, in der Zeit des Stalinismus und Faschismus, als *«entartete Kunst»* auf dem Müllhaufen der Kunstgeschichte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden sowohl die Avantgarde als auch Dada wiederentdeckt, vor dem Hintergrund neuer Avantgardebewegungen wie *Abstract Expressionism*, *Cobra*, *Fluxus*, *Pop Art* und so fort, die sich nach 1945 manifestierten. Es ist auch in dieser Zeit, dass ehemalige Dadaisten anfingen, ihre eigenen dadaistischen Jugendsünden in

Diese und folgende Seiten: Ausschnitte aus Hugo Ball: «Karawane»

autobiographischen, historischen Rückblicken zu thematisieren und die vergessene Dada-Bewegung wieder ins Rampenlicht zu rücken.

In diesem Zusammenhang erschienen 1964 zwei Bücher, die – nicht zuletzt nach den vielen Neuauflagen, die sie erfuhren – das Nachleben Dadas im späten 20. Jahrhundert, jedenfalls im deutschen Sprachraum, wesentlich prägten. Die eine Publikation war Hans Richters einflussreiche Monographie «Dada – Kunst und Antikunst», die bereits im Titel die Parole der Antikunst ausgab und den *«Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts»* insbesondere im Antikunstcharakter Dadas situierte. Ausserdem erschien in der Reihe RORORO-Enzyklopädie Richard Huelsenbecks «Dada. Eine literarische Dokumentation», eine Anthologie literarischer und programmatischer Texte, die, erstmals wieder aus allerlei schwer erreichbaren Quellen zusammengestellt, eine Übersicht über die dadaistische Literatur und Programmschriften bot.

Prominent am Anfang dieser Anthologie stehen zwei kurze Texte Huelsenbecks, «Erklärung, vorgetragen im Cabaret Voltaire, im Frühjahr 1916» sowie «Dadarede, gehalten in der Galerie Neumann, Berlin, Kurfürstendamm, am 18. Februar 1918», die – folgt man den Quellenangaben im Anhang – auf *«Schreibmaschinenmanuskripten»* basierten und *«mit Genehmigung des Autors»* aufgenommen worden waren. Es handelt sich um Texte, die wegen ihrer Kürze und pointierten Darstellung von Dada als Anti-Alles-Bewegung nach 1964 in verschiedene andere Anthologien übernommen wurden und in historischen Darstellungen zur Dada-Bewegung gerne zitiert werden.

Dada war nichts und wollte nichts?

Seine Dada-Rede eröffnet Huelsenbeck folgendermassen: *«Meine Damen und Herren, ich muß Sie heute enttäuschen, ich hoffe, daß Sie es mir nicht allzu übel nehmen. (...) Ich habe mich entschlossen, diese Vorlesung dem Dadaismus zu widmen. Der Dadaismus ist etwas, was Sie nicht kennen, aber Sie brauchen ihn auch gar nicht zu kennen. Dadaismus war weder eine Kunstrichtung noch eine Richtung in der Poesie; noch hatte er etwas mit der Kultur zu tun.»* Statt der globalen Darstellung der Strömung folgt nun konsequenterweise das lapidare Resümee: *«(...) wenn Sie mich fragen, was Dada ist, würde ich sagen, es war nichts, es wollte nichts (...)».*

Obwohl man aus der verwendeten Vergangenheitsform bereits hätte Verdacht schöpfen können, gibt es noch einen anderen Grund, die Authentizität dieser Rede als einer 1918 gehaltenen Rede in Frage zu stellen: Es gibt dieselbe nochmals in einer anderen, älteren Fassung, im Präsens und teils im Futur, die 1920 in dem (damals ebenfalls) von Huelsenbeck redigierten «Dada-Almanach» erschien, einem Buch, das erst 1980 als *Reprint* wieder zur Verfügung stand und bis dahin eine kaum greifbare Rarität war. In diesem Almanach findet sich der Text unter dem Titel: «Erste Dadarede in Deutschland, gehalten von R. Huelsenbeck im Februar 1918 (Saal der Neuen Sezession. I.B. Neumann)». Zwar ist der Titel nicht gänzlich derselbe, und in beiden Fällen ist die Datierung falsch – die Rede wurde nachweislich am 22. Januar 1918 am Kurfürstendamm in der Galerie I.B. Neumann, auch «Berliner Sezession» genannt, gehalten –, dennoch betrifft sie denselben Vortrag, allerdings mit einem fast diametral entgegengesetzten Inhalt.

Es gehört heutzutage zum guten Ton, Dada als Antikunstbewegung zu etikettieren.

Eine Rede – zwei Versionen

So fängt die 1920er Fassung mit folgenden Worten an: *«Meine Damen und Herren! Der heutige Abend ist als Sympathiekundgebung für den Dadaismus gedacht, eine neue internationale ‹Kunstrichtung›, die vor zwei Jahren in Zürich gegründet wurde.»* Es folgt eine ausführliche Darstellung der Aktivitäten, Zielsetzungen und der Entwicklung der neuen Kunstrichtung, teils in Abgrenzung von anderen avantgardistischen Tendenzen wie dem Futurismus und dem Kubismus. Abgeschlossen wird mit einer Zusammenfassung: *«Was ist nun der Dadaismus, für den ich heute abend*

hier eintreten will? Er will die Fronde der großen internationalen Kunstbewegungen sein. Er ist die Überleitung zu der neuen Freude an den realen Dingen.» In den letzten Sätzen kündigt Huelsenbeck die Lektüre einiger seiner «Phantastischen Gebete» an, die angeblich *«das Kolorit dieser Bewegung»* zeigen sollten.

Zwar gibt es von der Erklärung, von der Huelsenbeck 1964 behauptet, sie 1916 im Cabaret Voltaire vorgetragen zu haben, keine direkte ältere Vorlage, die auch irgendwie «Erklärung» heisst (und ebensowenig irgendeine Bestätigung aus zweiter Hand, dass er sie vorgetragen hat), allerdings weist die Erklärung eine wohl kaum überraschende Diskrepanz mit einer von Huelsenbeck verfassten Pressemitteilung aus der Anfangszeit des Zürcher Dadaismus (also vom Frühjahr 1916) im Nachlass von Tzara auf, deren Authentizität verbürgt ist und die wiederum genau das Gegenteil von dem enthält, was in der von Huelsenbeck in «Dada. Eine literarische Dokumentation» abgedruckten Erklärung als Quintessenz des Dadaismus verkündet wird.

Dada stand in der feindlichen Kritik von Links bis Rechts als Antikunst zu Buch.

So heisst es in der Erklärung von 1964: *«Dada wurde in einem Lexikon gefunden, es bedeutet nichts. Dies ist das bedeutende Nichts, an dem nichts etwas bedeutet. Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts zu Ende bringen. Wir stehen hier ohne Absicht, wir haben nicht mal die Absicht, Sie zu unterhalten oder zu amüsieren.»*

Dagegen spricht Huelsenbeck in der Pressemitteilung von einer *«neuen und großen Kunst»*, die *«ganz innerlichen und geistigen Elementen ihr Leben verdankt»* sowie von der *«Verwandtschaft mit allerneuesten Kunstrichtungen»* und der *«Größe der geistigen Werte»*, die Picasso, Braque, Kandinsky, Marinetti hervorgebracht hätten.

Diese letzte Vorstellung entspricht vollends dem (frühen) dadaistischen Selbstverständnis, wie es auch auf der Bauchbinde der Anthologie «Cabaret Voltaire» (1916) abgedruckt ist: «Expressionisme, Cubisme, Futurisme». Das Heft enthielt Bilder und Texte von Van Hoddis, Picasso, Apollinaire, Kandinksy and Marinetti.

Ein Selbstverständnis als Synthese avantgardistischer Ismen, dem man auch in Huelsenbecks Dada-Rede begegnet, wenn Huelsenbeck Dada darin als Fronde der (damaligen) grossen internationalen Kunstbewegungen präsentiert, ebenso wie in einer Bemerkung Tzaras in einem Brief an Picabia aus dem Jahre 1919, in dem Tzara schreibt, er möchte die Zeitschrift «Dada» zu einer Plattform ausbauen, *«où toutes les nouvelles tendances soient représentées (naturellement d'après un critérium dont la composition est secrète)».*

Abrechnung mit der Avantgarde

Huelsenbecks Fälschungen (oder wenn man so will: Neubearbeitungen) in «Dada. Eine literarische Dokumentation» sollen nicht als Beweis dafür genommen werden, dass die Auffassung von Dada als destruktiver Antikunstbewegung nur eine spätere Erfindung war, denn das war sie bestimmt nicht. Insbesondere am Ende der historischen Dada-Bewegung, zu einem Zeitpunkt, als Dada bereits vom Konstruktivismus und Surrealismus abgelöst wurde, beschränkte sich das Dada-Programm – die «neue Kunst» war mittlerweile anderswo untergebracht – tatsächlich mehr und mehr auf die Abrechnung sowohl mit dem damaligen kulturellen *Establishment* wie auch mit der avantgardistischen Konkurrenz.

Ausserdem stand Dada in der feindlichen Kritik von Links bis Rechts als Antikunst zu Buch. So hiess es 1919 in der Zürcher sozialdemokratischen Zeitung «Volksrecht» anlässlich einer Ausstellung der Dada-nahen Künstlergruppe «Neues Leben», dass die Künstler sich schamlos erdreisten würden, *«mit ihren tollen Hanswurstiaden den Beschauer bewußt zu beschwindeln».* Das «Volksrecht» forderte daher: *«Legt eure Maske ab und streicht in Gottes Namen Gartenzäune an, wenn ihr doch malen wollt, doch haltet die Finger von der wahren Kunst, denn sie ist ehr-*

lich.» Standard war auch die Diffamierung Dadas von rechter Seite als *«Kulturbolschewismus»* und *«entartete Kunst»*.

Negative Bewertungen, die Walter Benjamin 1936 in seinem berühmten Essay «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» positiv umdeutet, wenn er die Zerstörung des *«auratischen Kunstwerks»*, verbunden mit einer bewussten Vernachlässigung der *«merkantilen Verwertbarkeit»* der Kunst, als grosse Verdienste des Dadaismus würdigt, der sich *«durch eine grundsätzliche Entwürdigung ihres Materials»* ausgezeichnet hätte – etwa im *«Wortsalat»* der Dichtung, der *«obszöne Wendungen und allen nur vorstellbaren Abfall der Sprache»* enthalte, oder auch indem das Kunstwerk aus *«einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde (...) bei den Dadaisten zu einem Geschoss»* würde.

Was blieb, war Destruktion

Dass Dada nicht nur Zerstörung, sondern auch eine «neue Kunst» sein wollte, lässt sich – wie bereits angedeutet – aus einer Fülle programmatischer Äusserungen aus der Zeit der historischen Dada-Bewegung ableiten. Insofern Dada dabei – gerade in Zürich – eine Synthese der damaligen Avantgarde sein wollte und – wie der Kunsthistoriker Werner Haftmann im Nachwort zu Richters Monographie auch betont – sich nicht zuletzt dadurch auszeichnet, dass es keinen spezifischen Stil hatte und vor allem zusammenbrachte, was es anderswo auch (und manchmal besser) gab, wird auch deutlich, weshalb Huelsenbeck seine alten Dada-Texte ins Gegenteil verkehrte, verkehren musste: «Neue Kunst» oder – wie es nach dem Zweiten Weltkrieg mehr und mehr hiess – avantgardistische Kunst wurde schon von anderen gemacht, *art nouveau* war als *trade mark* bereits vergeben.

Abgesehen davon, dass Huelsenbeck, Jahrgang 1892, auch etwas älter geworden war und sich weit von seinen wilden Jahren als «dadaistischer Revolutionär» entfernt hatte – er war mittlerweile ein in amerikanischem Sinn «liberaler» etablierter Psychoanalytiker im Rentenalter in New York, der seinen Identitätswechsel sogar mit dem neuen Namen Dr. Charles R. Hulbeck betonte – ging es diesem Huelsenbeck/Hulbeck 1964 auch darum, die Rente mit der Vermarktung der Dunkelstelle in seinem *Curriculum vitae* zu einer Zeit aufzubessern, als neues Interesse an der alten Avantgarde aufkam (und wer gibt ihm unrecht?).

Da es im Grunde genommen keine spezifisch, keine exklusiv dadaistische Kunst gab, musste sich die Besonderheit Dadas in anderer Weise zeigen, wobei die Betonung des destruktiven Charakters sich als Ei des Columbus herausstellte – mit der paradoxen Konsequenz, dass der Ruf Dadas als Agentur für Antikunst in den letzten Dekaden wesentlich zur Kanonisierung und Musealisierung Dadas beigetragen hat, durch welche Dada-Gedichte mittlerweile in jeder grösseren Schulanthologie enthalten sind und Duchamps Pinkelbecken als Ikone der modernen Kunst aufgefasst wird. ■

Dass Dada nicht nur Zerstörung, sondern auch eine «neue Kunst» sein wollte, lässt sich aus einer Fülle programmatischer Äusserungen aus der Zeit der historischen Dada-Bewegung ableiten.

Nicht für «ästhetische Augen»

Duchamps Intentionen hinter dem «Grossen Glas»

Mit dem «Grossen Glas» wollte Duchamp ein Kunstwerk schaffen, das sich der vereinnahmenden Interpretation verweigert und auch nicht bloss «dem Auge gefällt». Stattdessen soll der Betrachter zu einer skeptischen Reflexion seines ästhetischen Bedüfnisses angeregt werden.

Andrea Esser

Andrea Esser, geboren 1963, promovierte in München im Fach Philosophie mit dem Thema «Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen» (Fink Verlag, 1997). Ihre Habilitationsschrift «Eine Ethik für Endliche. Kants Tugendlehre in der Gegenwart» erscheint Ende dieses Jahres im Frommann-Holzboog Verlag.

Duchamp hat sich selbst als *«Maler von Ideen»* bezeichnet und unser sinnliches Rezeptionsbedürfnis mit einer grossen Zahl banaler Alltagsgegenstände, den sogenannten *Ready Mades* brüskiert. Seine Kunst gilt daher als dadaistische Verweigerung ästhetischer Darstellung. Den Betrachter des «Grossen Glases» aber verwöhnt Duchamp mit einer Fülle sinnträchtigen Materials und scheint ihm damit wieder traditionelle Formen der Kunstrezeption anzubieten.

Zwar sprechen die Figuren auf dem Glas nicht aus sich heraus, wohl aber regen sie die Suche nach einem möglichen Sinn an. Die präzise Machart der Formen schliesst Intentionslosigkeit aus und suggeriert, dass dem Ganzen ein Zweck zugrunde liegt, der, würde man ihn nur kennen, alles erklärt. Die Darstellungsweise der Formen spielt mit unserem natürlichen Sinnbedürfnis und «verführt» den Betrachter geradezu, nach der verborgenen Bedeutung zu suchen. Entsprechend liegt es nahe, die Elemente des Glases zu identifizieren, sie mit Hilfe der Texte aus Duchamps sogenannter «Grünen Schachtel» zu bestimmen und die Formen auf dem Glas wie Bebilderungen einer Geschichte zu verstehen.

So drängt es sich geradezu auf, den Text der «Grünen Schachtel» als ein Manuskript heranzuziehen, wie Octavio Paz meint, oder ihn als eine Gebrauchsanleitung für die Maschinerie des «Grossen Glases» zu benutzen, wie es Jean Suquet getan hat. Doch was auf dem «Grossen Glas» unmittelbar zu identifizieren und was in der «Grünen Schachtel» buchstäblich zu lesen ist, erweist sich am Ende nur als «Leimrute». Diese hat Duchamp in zweifacher Form – visuell und intellektuell – ausgelegt, um das Werk vor unserem vereinnahmenden Sinnbedürfnis zu schützen.

Das «Grosse Glas» ist nämlich, wie Duchamp in vielen Briefen und Interviews betont, weder *«gemacht worden, um mit ästhetischen Augen betrachtet zu werden»*, noch um zu einer kohärenten Interpretation anzuregen. Duchamp arbeitet nicht nur gegen die Funktionalisierung der Kunst zur blossen Gefälligkeit, sondern auch gegen ihre Vereinnahmung von Seiten der verstehenden Interpretation. Diese trachtet allzu oft danach, alle Darstellung *«auf präzise und exakte Art»* in Sprache zu übersetzen, um die Welt, das Leben und die Kunst urteilend in den Griff zu bekommen. Das Sinnbedürfnis, beklagt Duchamp, sorgt auch im Umgang mit Kunstwerken dafür, dass *«alles immer eine Bedeutung bekommt»*.

Solche inadäquaten Formen, sich mit Kunst zu beschäftigen, gilt es prinzipiell zu vermeiden und so wendet sich das «Grosse Glas» auch entschieden gegen eine Form der Kunst, die bloss *«dem Auge gefällt»*. Der Text der «Grünen Schachtel» soll dafür sorgen, dass *«beide Elemente: Glas für die Augen, Text für das Ohr und das Verständnis ... sich ergänzen und sich vor allem»*, wie Duchamp sagt, *«gegenseitig hindern, eine ästhetisch plastische Form zu bilden»*. Das Glas soll eine *«Vermählung von geistigen und visuellen Reaktionen»* hervorrufen, soll beides ansprechen: Auge und *«graue Substanz»* – soll beides sein: Darstellung und Idee.

Dazu aber genügt es nicht, eine Anschauung zu intellektualisieren, ihr etwa einen Kommentar beizustellen und den

oben formulierten Anspruch der *«Vermählung»* in Form einer Arbeitsteilung zwischen Darstellung und Sinn einzulösen. Duchamp verfolgt im Gegensatz dazu das Vorhaben einer *«graphischen Sprache»* – einer Verbindung, die ein *«Primzeichen»* hervorbringen soll, und deren Glücken erst ein Kunstwerk ist.

Nimmt man diese Äusserungen ernst, so lässt sich kaum behaupten, es ginge Duchamp um die Abschaffung der Kunst oder auch nur darum, an die Stelle eines Werkes ausschliesslich Ideen oder Rätsel zu setzen. Dieses Vorhaben fordert vielmehr für die Kunst einen Ort jenseits der Domänen, die Lust oder Logik für sich beanspruchen, fordert eine «Lücke» der Unverfügbarkeit, der Freiheit von logischen und natürlichen Gesetzen, von Sinn, von Geschmack und von Zeitgeist. Kurz: Einen Ort der *«Indifferenzfreiheit»*, wie es in der «Grünen Schachtel» heisst.

Doch die *«Unentschiedenheit»* von der in diesem Zusammenhang die Rede ist, geht nicht in der Negation auf. Sie soll vielmehr, so Duchamp, *«dem Geist eine Richtung geben»*, soll produktiv genutzt werden in Hinblick auf etwas, das er mit dem Begriff einer *«höheren Ästhetik»* betitelt hat. Denn dass jede plane Verweigerung von Sinn unweigerlich in diesen zurückführt, da ja jede Sinnstörung, jeder Unsinn sich des Sinns bedienen muss, war Duchamp in aller Klarheit bewusst.

Wenn Duchamp sich für den Anti-Sinn interessiert und ihn der Sphäre des Sinnhaften mühsam abringt, dann um eines *«poetischen Effektes»* willen. In dieser Funktion steht auch die Ironie, die als *«Bejahungsironie»*, von der negierenden Ironie und vom Spott unterschieden ist, und die *«ohne jegliche Destruktivität das Lachen im guten Sinne»* als *«Humor von einer gewissen Qualität»* in die Welt bringen soll. Sie realisiert sich in der Welt des Glases als *«Präzision»*, als Entwurf, der *«in derselben geordneten Weise»* konzipiert ist, wie die gewöhnliche Welt - nur dass in ihm eine *«neue Kausalität»* wirkt, welche die Gesetzlichkeiten der sogenannten realen Welt ein wenig *«ausdehnt»*. Dank dieser Präzision wird dann die Kunst *«zu einer Art Zeichen»*, wie es Duchamp vorsichtig formuliert, zu einem Zeichen, das nicht in dienender Funktion blosses Medium möglicher Bedeutungen ist, sondern in dem die Intellektualität in einer Darstellung, nicht in einem Begriff präsentiert wird.

Die scheinbaren Gesetzlichkeiten, denen das Geschehen in der «Grünen Schachtel» folgt, und die offensichtliche Zweckmässigkeit der Formen auf dem Glas werden dem Betrachter permanent als Projektionen seines eigenen Bedürfnisses gespiegelt. Die identifizierende, erklärende Absicht führt ihn in einen unendlichen Verweisungszusammenhang, der trotz aller Zwecke, die in der «Grünen Schachtel» angeboten werden, immer nur eine *«Zweckmässigkeit ohne Zweck»* erscheinen lässt. Dieser Rückbezug konfrontiert den Betrachter mit der Frage, was er eigentlich zu entdecken suchte und weshalb die Suche gescheitert ist. Mit diesen Überlegungen ist er aber bereits eingestiegen und hat das Wechselspiel zwischen Sinnfixierung und Auflösung produktiv genutzt, hat aus ihm Ermutigung gezogen, weiter zu suchen und andere Zugangsformen zu wählen.

Die Verbalisierungen der «Grünen Schachtel» sind daher insofern «poetisch» zu nennen, als sie in eine produktive Haltung zwingen, statt einen rezeptiven Nachvollzug zu erlauben. Das «Grosse Glas» führt auf das Wesen der ästhetischen Reflexion und die darin liegende Herausforderung, das Zeichen selbst zu thematisieren, es weder im ästhetischen Genuss zu konsumieren, noch intellektuell zu integrieren. Nur Zeichen dieser Art konstituieren nach Duchamp jene *«höhere»*, selbstbezügliche Ästhetik, die zu einer skeptischen Reflexion über den Begriff der Kunst, auf die künstlerische Produktion und überdie ästhetische Rezeption selbst anregt. Dieser höheren Ästhetik folgt das Glas, immun gegenüber der bürgerlichen Unterscheidung von hoher und niederer Kunst und kämpferisch gegen den konservativen Spruch, wonach etwas entweder schön sei oder keine Kunst. ■

Duchamp fordert für die Kunst einen Ort jenseits der Domänen, die Lust oder Logik für sich beanspruchen.

DAdam und DADame

«Dada est difficile à déflorer. La vierge est étroite.»

Kunst allein ist selten skandalös. Zum lustvoll wahrgenommenen Skandalon wird sie oft erst dann, wenn der Lebenswandel der Künstler selbst skandalöse Züge trägt. Die Dadaisten meisterten diese Herausforderung mit Leichtigkeit und Leidenschaft.

Juri Steiner

Juri Steiner, geboren 1969, ist promovierter Kunsthistoriker. Er arbeitete als freier Kunstkritiker u.a. für die NZZ und war Kurator am Kunsthaus Zürich. Von 2000 bis 2003 war er als Chef Arteplage verantwortlich für Form, Inhalt und Betrieb der Arteplage mobile du Jura im Rahmen der Expo.02.

Dada verfügte über eine ausgeprägt sportliche Kraftader. Eine der berühmt gewordenen Forderungen des Berliner Fotomonteurs John Heartfield lautet: *«Jedermann sein eigner Fussball!»* (Berlin 1919). Und die Dadaisten kickten sich in der Tat durchs Leben. Der in Lausanne geborene Arthur Cravan boxte in Barcelona gegen den ersten schwarzen Schwergewichtsweltmeister Jack Johnson, Walter Serner widmete sich dem Pistolenschiessen *à blanc*, die Deutschen Max Ernst und Johannes Theodor Baargeld frönten dem Alpinismus, Francis Picabia war passionierter Rennautofahrer, die meisten tanzten zu Labans Rhythmen, und natürlich gehörte – gewissermassen als «Letzte Lockerung» – zum unerlässlichen Fitnessprogramm aller Dadaisten und Dadaistinnen zwischen Zürich und Zagreb ein aktives Sexualleben.

Dadas revolutionäre Ausflüge ins Reich von *Amour fou* und Sexualität werden beispielhaft vorgeführt von Raoul Hausmann, der zusammen mit Hannah Höch die kunsthistorisch bedeutsame Erfindung der dadaistischen Fotocollage machte. Hausmanns Manifeste sind trotz kommunistisch klingender Rhetorik hauptsächlich Stellungnahmen zur Revolution des sexuellen und ökonomischen Verhaltens des Einzelnen. Und für seine eigene Existenz scheint ihm diese Revolution auch wirklich gelungen zu sein. Er heiratete einmal, heiratete zweimal und lebte noch als Greis eine *Ménage-à-trois* mit einer reichen und einer jungen Frau.

Marcel Duchamp als Erfinder der Junggesellenmaschine, der die Frauenherzen reihum in Ekstase und Verzweiflung versetzte – *«Marcel, Marcel, I love you like Hell»* schrieb ihm die Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven in New York –, war der Chef-Analytiker aller erotischen Sphären und realisierte mit seinem «Grossen Glas», das mit vollem Titel «Die Braut von ihren Junggesellen entblösst, sogar» heisst, so etwas wie den zehnfach verschlüsselten «Hite-Report» zum Sexualleben der Avantgarde.

Entgleitende Triebe

Mitunter aber ging die exzentrische Trieborientierung der Dadas selbst dem *«Dompteur des acrobates»* Tristan Tzara zu weit. Aus gemeinsamen, mit Mitstreitern aus Deutschland, Amerika und Paris verbrachten Ferientagen im Tirol schrieb der Strohwitwer entnervt an seine daheimgebliebene Freundin Maya: *«Wenn die Damen und Herren uns wohl die Ehre geben würden, einmal mit dem V... aufzuhören!»* Dadas Aktionsradius ging in der Tat von V bis A und wieder zurück, beinhaltete und vermengte Leben und Kunst und deren Negationen vom Suizid (Raimond Roussel, Jacques Vaché) bis zum Autodafé. Und trotz aller gezielten Provokationen wie Walter Mehrings satirische Kampfschrift «Coitus im Dreimäderlhaus» sowie der schwarzen und aus bürgerlicher Sicht unsittlichen Existenziale, welche die Dadaisten unvoreingenommen in ihr Leben integrierten, waren sie selbst stolz auf die Unbefleckbarkeit des *«Esprit dada»*. Der Pariser Dadaist Georges Ribemont-Dessaignes steckte die Grenzen der synkretischen Beziehungsspiele ab, die Dada eingehen konnte, ohne die Unschuld zu verschenken: *«Il est intéressant de noter à quels partis appartiennent les sourires*

d'alliance offerts à Dada. Politique et mariage. Dada a une grosse dot à manger. Mais Dada est difficile à déflorer: la vierge est étroite.» (Georges Ribemont-Dessaignes in: Dadaphone, Paris 1920).

Bei allen dadaistischen Aktionen war der Happening-Charakter von zentraler Bedeutung. *Ad hoc* wurde ein groteskes, unerwartetes Ereignis zelebriert, worauf die interaktive, spontan sich entfaltende Sensation folgte. Die Künstlerkneipe Voltaire in Zürich mit ihren sentimentalen und expressionistischen Kabarett-Soireen fand erst durch Richard Huelsenbecks Eintreffen Mitte Februar 1916 zur aggressiven Spannkraft und Kampfeslust des eigentlichen Hochdadaismus: Huelsenbeck fuchtelte wie ein erregter Dompteur permanent mit seinem Oxfordstöckchen und *«plädiert dafür, dass man den Rhythmus verstärkt (den Negerrhythmus). Er möchte am liebsten die ganze Literatur in Grund und Boden trommeln»* (Hugo Ball). Hass und Verzweiflung angesichts des Wahnsinns der Zeit führten zu einem immer rigoroseren Auftreten: tolldreiste Gebärden, hämmernde pseudoafrikanische Musik, zersäbelte Sprache, wilde Kostüme, Bilder und Collagen sollten bürgerliche Zwänge zerstören und die Kreativität befreien. In dieser Spannung entglitt das erotische Leitmotiv der Dadaisten mitunter in die dunkeln Niederungen der sexuellen Obsessionen des *«Kurfürsten-Dammdadaismus des gerne-einmal-Lustmörders George Grosz. Zylinderdada Zerfrauenhack Edelschweif Gross gerne einmal Zylinderlüftet antibourgeoisément pour les autres»* (Bulletin D, Köln 1919).

Striptease statt Lecture

Das in den Zehner- und Zwanzigerjahren noch nicht avantgardistisch abgebrühte Publikum fühlte sich durch die in Gedanken und Taten zur Schau gestellte Freizügigkeit der Dadaisten provoziert und wurde seinerseits aktiv. Es reagierte und revoltierte gegen die dadaistischen Vorstellungen, gegen das Allotria, das von der kleinen Bühne des Cabaret Voltaire auf sie niederprasselte, gegen den schockierenden Exhibitionismus eines Arthur Cravan, der sich in einem New Yorker Vortragssaal nackt auszog, anstatt die angekündigte «Lecture» über den Boxsport zu halten. Den Protestwert der Initialgesten dadaistischer Veranstaltungen haben alle nachkommenden neoavantgardistischen Versuche nicht mehr erreicht. Das Skandalon, der schockähnliche Effekt, den die Dadaisten mit solch unkonventionellem Körpereinsatz provozierten, war revolutionär. Die Neuheit, die Überraschung, die *Surprise* wurde als Effekt kalkuliert eingesetzt und ersetzte jede Dramaturgie. Walter Benjamin schreibt in «Das Kunstwerk in Zeiten seiner technischen Reproduzierbarkeit»: *«In der Tat gewährleisteten dadaistische Kundgebungen eine recht vehemente Ablenkung, indem sie das Kunstwerk zum Mittelpunkt eines Skandalons machten.»* Und was ausser dem nackten Körper und der sexuellen Offenheit war als Skandalon wirksamer und direkter verfügbar?

Die dadaistischen Spielsaisons wurden jeweils mit einem Kraftakt eingeläutet: Es galt, den muskulösen Slogan des Pariser Pamphlets «Dada soulève tout» vom 12. Januar 1921 unter Beweis zu stellen, und der Futurismus schien der geeignete Sparringpartner. Kubismus, Unanismus, Neoklassizismus, Paroxysmus, Ultraismus, Kreationismus, Ostrazismus waren entweder Fliegengewichte oder längst wieder aus dem Boxgeschäft ausgestiegen. *«Citoyens, on vous présente aujourd'hui sous une forme pornographique un esprit vulgaire et baroque qui n'est pas l'idiotie pure réclamée par Dada – mais le dogmatisme et l'imbécillité prétentieuse.»* Dieser Satz war der rechte Haken, der die *«Futuristenclaque»* mitsamt ihren Taktilisten-Anhängern niederstrecken sollte. Und nachdem Tzara, Breton und Aragon mit viel Geheul eine Futuristenversammlung aufgerieben hatten, stand der Ausrufung einer *«Grande saison dada»* nichts mehr im Wege und die Bewegung erreichte ihren Zenith. Die Tatkraft und Unverfrorenheit kam von den Parvenus Tzara, Huelsenbeck, Grosz, Breton, Aragon. Sie haben dem *Mouvement* die aggressive Dynamik gegeben, mit der

Hass und Verzweiflung angesichts des Wahnsinns der Zeit führten zu einem immer rigoroseren Auftreten: tolldreiste Gebärden, hämmernde pseudoafrikanische Musik, zersäbelte Sprache, wilde Kostüme, Bilder und Collagen.

Dada unerschrocken jede sentimentale Rückbezogenheit und Verbindlichkeit kappte. Menningrot prangt auf dem Titelblatt der Zeitschrift «Dada 3» (Dezember 1918) von unten links nach oben rechts der provokante Satz: *«Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi. (Descartes).»* Die Maxime stammt von Tzara, die Descartes-Zuschreibung ist reiner Bluff.

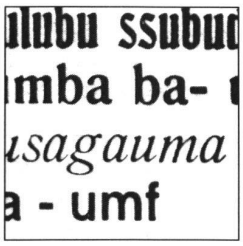
Das Skandalon, der schockähnliche Effekt, den die Dadaisten mit ihrem unkonventionellen Körpereinsatz provozierten, war revolutionär.

Naturkind Dada

Jugend und überschäumende Kraft war eine Maxime Dadas. Die Energie bezog man aus den mecanodadaistischen Maschinenphantasien Francis Picabias und dem Surmâle-Grössenwahn eines Alfred Jarry. Die Schwärmerei für die Maschinenomnipotenz geriet etwas in den Hintergrund, als 1921 Max Ernst, Hans Arp und Tristan Tzara begannen, dem ultramodernen Habitat der Grossstadt den Rücken zu kehren, um ein neues Dada-Marschlied zu intonieren: *«Nous voulons retourner à la nature, notre grand-mère»* (in: «Dada au Grand air», Tirol 1921). Hier zeichnete sich nach der Vergötterung des ultramodernen Grossstadt-Molochs eine Versöhnung mit der Natur als dem Seelenspiegel der frühromantischen Spaziergänger ab. Der Dadaist als *Homo novus* erkannte sich wieder als Naturwesen. Er reaktivierte das Denkmodell der Strukturanalogie von Mikro- und Makrokosmos und fühlte sich eingebettet in einen umfassenden Zusammenhang, den er phänomenologisch zu ergründen suchte. Im traumhaften und halluzinativen Dispositiv mikroskopischer Tiefblicke auf Pflanzen, Amöben und wirbellose Lebewesen zeigte sich eine fruchtbare Alternative zum Rationalismus einer verdinglichten Vernunft.

Mehr noch als der Physis der Natur galt das Interesse der ihr zugrunde liegenden Kraft: Entstehen, Vergehen, Wiedergeburt. Inspiriert betrachtete Arp die Reiche des Mineralischen, des Vegetabilen, des Animalischen und Anthropomorphen und visualisierte das Entstehen einer phantastischen Welt. Geistesgeschichtliche Vorhut dieser fast schon surrealen Genesis war die zu Ende des 19. Jahrhunderts aufkommende Lebensphilosophie. Nietzsche und später Henri Bergson bezichtigten Darwins Evolutionsbiologie, lediglich platte Projektion einer bürgerlich utilitaristischen Moral zu sein. *«Elan vital»* lautete das Gegenstichwort. Die Lebenskraft, so Bergson, regeneriere die Schöpfung. Sie umfasse anorganische und organische Natur, Intuition und Verstand des Menschen. Erst im kreativen Überfluss schöpfe sich das Leben aus, wenn es sich auslebe und verschwende. Hinter dieser Vorstellung steckt Nietzsches kunstbesessenes Weltbild: Gestaltenfülle, Erfindungsreichtum, ein Ozean an Möglichkeiten, so unabsehbar und abenteuerlich, dass es kein Jenseits mehr braucht. Bergson beschäftigte die Dadaisten seit den Tagen des Cabaret Voltaire. Seine Idee der *«intuition créatrice»* steht für Hans Arps frühe anarchische Dada-Texte.

Die Kunsthistorikerin Carola Giedion-Welcker erkannte schon in den Dreissigerjahren die Relevanz dieser Naturvisionen und beschrieb sie als *«Sichtbarmachung eines Unsichtbaren, die Suche nach einer optischen Sprache, welche die geistigen Sphären, jenseits der Welt der Erscheinungen zu erfassen vermag»*. Aus Künstlern wurden auf diese Weise, wenn nicht gleich Kabbalisten, so doch dilettierende Existenzphilosophen mit einem Heideggerschen Feld-Wald-und-Wiesenfaible, das am Wanderstab Nietzsches, Diltheys und Bergsons durch Freudsche Traumlandschaften promenierte. Nachdem die Alpinisten Max Ernst und Johannes Theodor Baargeld die Tiroler Berge erklommen hatten, gelang es ihnen nach diesem sozialdarwinistischen Fitnesstest – wie einst Nietzsche auf den Spazierwegen ob Sils-Maria –, sich aus den menschlichen Niederungen emporzuschwingen, um aus der Adlerperspektive der Bergwelt das Analagon eines von Gott befreiten Bewusstseins zu finden. Und was lag näher, als diese Befreiung mit so vielen Orgasmen wie möglich zu feiern? ■



Dada-Base

Das internationale Dada Archiv der Universität von Iowa

Es sind nicht etwa die Historiker, die sich heutzutage vor allem für die Dada-Dokumente interessieren, sondern die experimentellen Künstler. Doch das auf säurehaltigem Papier gedruckte Dada-Erbe zerfällt. Die Universität von Iowa hat daher ein digitales, ständig wachsendes Archiv angelegt.

Rudolf Künzli

Es scheint ein Widerspruch zu sein, Dada archivieren zu wollen. Denn Dada war die Avantgarde-Bewegung, welche gerade die bürgerliche Kunst mitsamt ihren Museen und allzu frommen Ewigkeitsansprüchen radikal in Frage stellte. Tristan Tzara wollte höchstens Kunst als Ausdruck der anarchischen Lebensprozesse erkennen. Wie kann man da auf die Idee kommen, diese lebendige Anarchie auf Eis zu legen und sie archivarisch erstarren zu lassen?

Vielleicht gibt es wenigstens zwei Gründe für die Notwendigkeit einer Dokumentation der Dada-Bewegung. Dada hat die Künstler nach 1945 gewaltig angesprochen. Wenn wir an *Lettrisme*, *Fluxus*, *Pop-* und *Op-Art*, *Conceptual Art*, *Minimalismus* und *Performance Art* denken, so können wir die Bedeutung von Dada für die Kunst des 20. Jahrhunderts kaum überbewerten. Dada scheint auch heute noch Künstler anzuregen, während der Kubismus und andere Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts bereits als mehr oder weniger abgeschlossene Stationen der Moderne dastehen. Noch viel mehr als Kunst- und Literaturhistoriker sind es Künstler, die sich heute noch für die Dada-Dokumente interessieren. Und es sind vor allem die experimentellen Musiker, Dichter, Stückeschreiber und Filmemacher, welche die Spuren dieser Bewegung aufsuchen, Spuren, die Greil Marcus in seinem Buch «Lipstick Traces» von Dada bis Punk Rock aufzeigte.

Der zweite Grund besteht darin, dass Veröffentlichungen dieser Bewegung in der Form von Zeitschriften, Programmen, Flugblättern und Büchern auf säurehaltiges Papier während und unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg gedruckt wurden, so dass sie heute buchstäblich zerfallen. Eine Dokumentation dieser Bewegung bewahrt diese Texte in einem andern Medium für die heutigen Künstler auf.

Trotz des grossen Interesses für Dada gab es kein Museum oder keine Bibliothek, welche diese Bewegung dokumentarisch erfasste. Fluxus-Leute mussten Raoul Hausmann in Limoges besuchen oder Eintritt in Tzaras riesige Dada-Sammlung erbitten, um seltene Dada-Dokumente zu sehen. Ironischerweise hatte nämlich Tzara, der sich gegen jegliche museale Form auflehnte, selber jedes Flugblatt und jede Veröffentlichung bis zum Visitenkärtchen sorgfältig aufbewahrt. Er engagierte sogar zur Dada-Zeit drei Zeitungsausschnittdienste, die ihm jede veröffentlichte Notiz über Dada zuschickten, die er dann sorgfältig und chronologisch in seinen Ordnern aufbewahrte.

Urlaub mit der Mikrofilmmaschine

Um die vielen Dada-Dokumente leichter zugänglich zu machen, beschlossen vor allem Künstler, die am internationalen Dada-Symposium im Jahre 1978 an der Universität von Iowa teilgenommen hatten, eine Dokumentationsstelle einzurichten. Sie wählten dazu die Universität von Iowa, weil sich an dieser Staatsuniversität mit 30 000 Studenten viele Künstler, Musiker, Tänzer, Filmemacher und Schriftsteller für Dada interessierten und vom Rektorat, Dekanat und der Universitätsbibliothek die Unterstützung für eine solche Dokumentation erhielten.

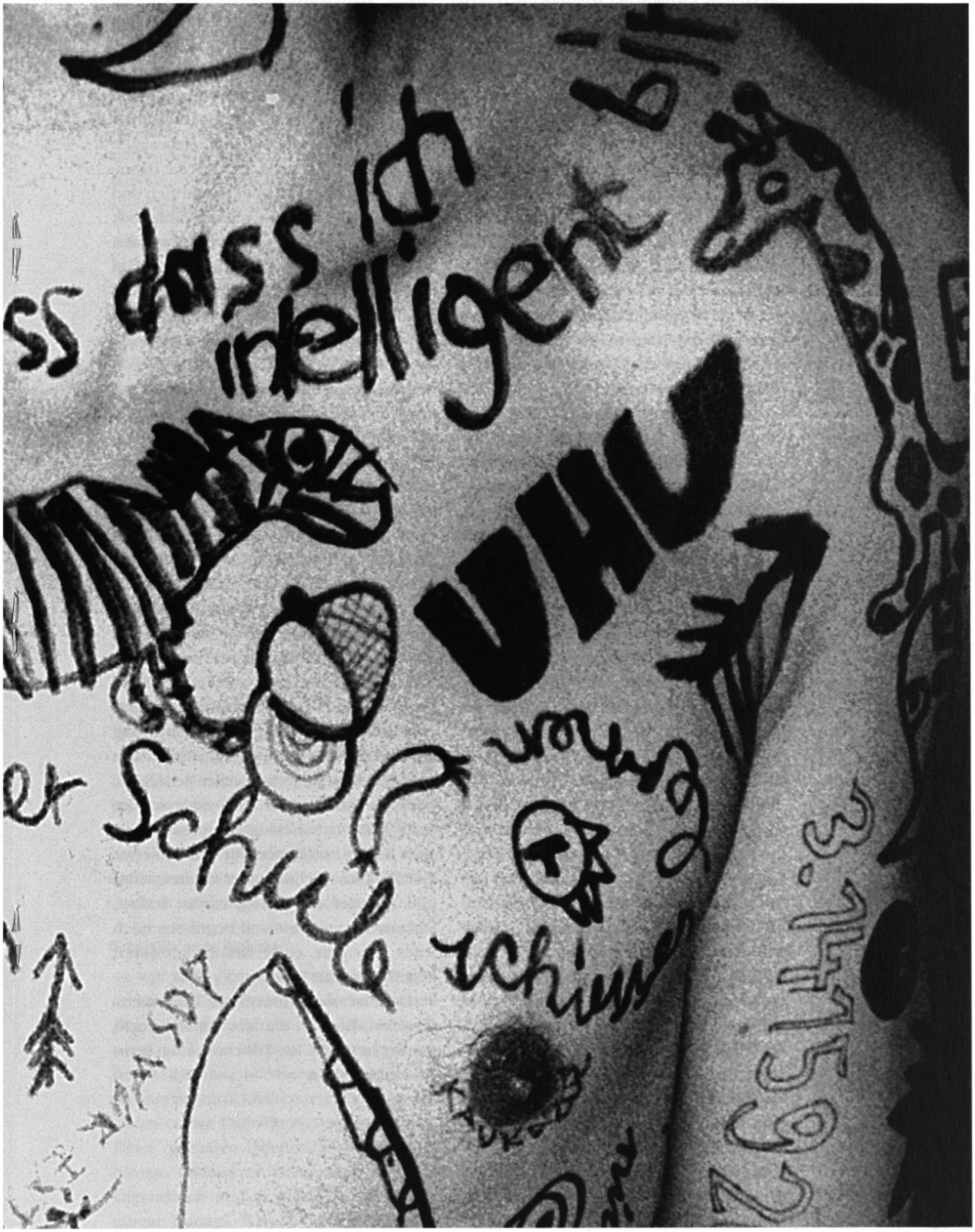
Die hohen Preise, das geringe käufliche Angebot an Publikationen und der oft zer-

Rudolf Künzli, Professor für Anglistik und Vergleichende Literatur an der Universität von Iowa, ist Direktor des internationalen Dada Archivs. Zu seinen Publikationen gehören die Bücher: «Dada Spectrum, The Dialectics of Revolt» (University of Iowa, 1979), «New York Dada» (Wilson Locker & Owens, 1986), «Marcel Duchamp, Artist of the Century» (MIT Press, 1991) sowie «Dada and Surrealist Film» (MIT Press, 1996). Ausserdem ist er Herausgeber der Zeitschrift «Dada/Surrealism».

Das Dada-Archiv in Iowa findet sich im Internet unter www.lib.uiowa.edu/dada. Hier können alle Dokumente eingesehen werden, die bisher schon digitalisiert worden sind.

Diese und folgende Seiten: Ausschnitte aus Man Ray: «Ohne Titel»

ich
zahlen
nach


ss dass ich
intelligent bin
UHU
er Schule
Schule

brechliche Zustand der Dokumente regten uns bald an, die Dada-Bewegung durch Mikrofilme zu erfassen. Mit der Unterstützung des amerikanischen Nationalfonds und der Jerome Foundation, einer privaten Stiftung in Minneapolis, reiste ich während sechs Jahren in meinen Ferien mit meiner tragbaren Mikrofilmmaschine, die mir manchmal wie eine mechanische Braut vorkam, von Sammlung zu Sammlung. Ich filmte Briefe, Zeichnungen, Collagen, Entwürfe, seltene Ausstellungskataloge und Dada-Veröffentlichungen auf Küchentischen von ehemaligen Freundinnen und Freunden, von Töchtern und Söhnen der Dadaisten. Ich klopfte bei privaten Sammlern wie Hans Bolliger in Zürich an, der unser Projekt immer grosszügig unterstützte. Im Jahre 1982 filmte ich mit Regierungserlaubnis sogar Dada-Dokumente im damaligen Ostberlin.

Dada scheint auch heute noch Künstler anzuregen, während der Kubismus und andere Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts bereits als mehr oder weniger abgeschlossene Stationen der Moderne dastehen.

Als ich erfuhr, dass das Getty Institute in Los Angeles eine Dada-Sammlung mit Manuskripten vom «Oberdada» Johannes Baader erstand, flog ich hin und filmte. Die öffentlichen Sammlungen wie das Museum of Modern Art in New York, das Deutsche Literaturarchiv in Marbach, die Berlinische Galerie und die Akademie der Künste in Berlin erkannten die Notwendigkeit, die zerfallenden Dada-Publikationen durch Mikrofilme aufzubewahren. Viele private Sammler begrüssten unsere Bemühungen, da sie hofften, in Zukunft die zahlreichen Anfragen an das Archiv in Iowa weiterleiten zu können. Insgesamt filmte ich über dreissig öffentliche und private Sammlungen. Timothy Shipe, der Kurator des Archivs, analysierte die bis zu eintausend Aufnahmen, die jede von mir gefilmte Mikrofilmrolle enthielt, erstellte ein Inventar für jede gefilmte Sammlung und Karteikärtchen für jedes gefilmte Dokument.

Von der Karteikarte ins Internet

1980 beschloss die Bibliothek der Universität von Iowa alle Neuerscheinungen über Dada anzuschaffen, seien es Ausstellungskataloge, Bücher, neue Ausgaben oder Aufsätze. Wie der ältere Bestand der Bibliothek wurden auch diese neuen Veröffentlichungen analysiert und auf einem Karteikärtchen festgehalten. Im Jahre 2000 entschieden wir schliesslich, die 50 000 Karteikarten des Dada-Archivs in abrufbare Daten des Internets zu verwandeln. Inzwischen kann der gesamte Bestand des Archivs über die Webadresse www.lib.uiowa.edu/dada eingesehen werden. Hier finden sich auch die digitalisierten Seiten von Dada-Zeitschriften und Dada-Publikationen, welche die Bibliothek im Original besitzt. In einem Jahr werden dann auch die separaten Inventare von jeder gefilmten Sammlung via Internet erhältlich sein.

Natürlich lebt eine solche Dokumentarstelle nur durch die Mithilfe von allen dadaistisch gesinnten Köpfen, die uns auf Sammlungen, Veröffentlichungen und Veranstaltungen aufmerksam machen. Die rege Benutzung unserer Website und Hunderte von E-mails zeigen uns, dass die Welt glücklicherweise wieder einen gesunden und kräftigen Appetit auf Dada entfaltet hat. Vor einigen Monaten sprach ich mit einem chinesischen Theatermann, der in Peking das bedeutendste Avantgardetheater leitet und gerade seinen ersten Film «Der Hühnerdichter» («The Chicken Poet») in China zeigte. Er interessierte sich nur für Dada und wollte im nächsten Jahr Dada auf seiner Bühne in Peking vorführen. Ich traf ihn in Iowa City, da er ein Mitglied des internationalen Schriftstellerprogramms unserer Universität ist, das jedes Jahr über dreissig Schriftsteller aus allen fünf Kontinenten für ein Semester einlädt. Diese Schriftsteller, Filmemacher und Künstler aus China, Afrika, Indien, Südamerika und Finnland begrüssen mich jedes Jahr mit einer immer grösseren Begeisterung für Dada.

Dada ist noch immer, wie Tzara meinte, *«eine Mikrobe»*. Sie lebt zur Zeit recht munter in Iowa City, Zürich, Peking, Russland und Chile. ■

Dadas Haus am Zürcher Heimplatz

Schutz vor Verfall und Simplifizierung

Wie kann Museumsbesuchern die Komplexität der dadaistischen Bewegung nahe gebracht werden? Wenn man sich nicht damit begnügen will, nur das historische Dada-Chaos nachzustellen, dann müssen Wege wie die des Kunsthauses Zürich gewählt werden.

Tobia Bezzola

In den vergangenen Jahrzehnten hat das Kunsthaus Zürich die weltweit grösste und wichtigste Sammlung von Werken und Dokumenten zum Zürcher Dadaismus aufgebaut. Auch die Bestände zu den internationalen Filiationen der Bewegung sind sehr bedeutend. Die Sammlungen werden kontinuierlich erweitert, in jüngster Zeit etwa durch Erwerbungen wichtiger Werke aus den Nachlässen von André Breton und von Hans Bolliger. Sie umfassen nicht nur das unter entsprechendem Sigel inventarisierte eigentliche Dada-Archiv (zur Zeit ca. 500 Nummern): Dadaistisches findet sich auch in allen anderen Sammlungen des Hauses, von der Bibliothek über die Graphische Sammlung, die Fotosammlung bis hin zur allgemeinen Sammlung der Gemälde und Skulpturen. Der internationalen Fachwelt ist diese Tatsache wohlbekannt, und die Sammlungen werden intensiv genutzt. Keine Ausstellung zum Thema, sei es in New York, in Paris oder in Pirmasens, kommt ohne Leihgaben aus Zürich aus; keine wissenschaftliche Arbeit zum Dadaismus kann auf die Konsultation des Archivs am Heimplatz verzichten.

Erhalt als erste Aufgabe

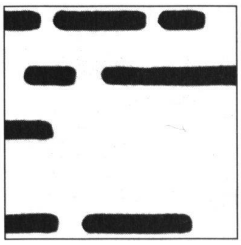
So wie auch Zentralbibliothek und Staatsarchiv ihre kostbaren Handschriften und Dokumente zur Zürcher Geschichte nicht permanent in offenen Vitrinen präsentieren können, ist auch das Kunsthaus zu einem zurückhaltenden Umgang mit vielen seiner Dada-Preziosen gezwungen. Denn primären Niederschlag fand der hiesige Dadaismus bekanntlich nicht in Ölgemälden und Skulpturen, sondern in einem bunten Wirbel von bedrucktem und beschriebenem Papier, in Manuskripten, Briefen, Almanachen, Katalogen, Plakaten, Broschüren, Pamphleten, Einladungskarten, Büchern, Zeitschriften und Flugblättern. Allein schon die ästhetischen Maximen der Dadaisten verboten dabei die Verwendung kostbarer (und mithin dauerhafter) Materialien; die prekäre Finanzlage der Künstler, Autoren und Verleger sowie die kriegsbedingte Knappheit taten das Übrige. Die Folge: Es gibt heute wohl kaum ein wichtiges Originaldokument des Zürcher Dadaismus, dessen Erhaltungszustand nach professionellen konservatorischen Kriterien nicht heikel ist: Dada zerbröselt einem buchstäblich zwischen den Fingern.

Die Aufgabe des Museums muss daher primär darin bestehen, seine Bestände für künftige Generationen zu bewahren. Dies bedeutet professionelle Lagerung in licht- und säurefreiem Milieu bei konstanter Luftfeuchtigkeit und konstanter Lufttemperatur. Freilich muss deshalb niemand, der sich mit Dada Zürich beschäftigen möchte, auf den Zugang zu den Originalen verzichten. Es genügt, telefonisch einen Termin zu vereinbaren, um die (übrigens zu einem grossen Teil *online* nachgewiesenen) Bestände ohne weitere bürokratische Umstände in der Bibliothek des Kunsthauses einsehen und studieren zu können.

Etwas anders stellt sich die Sachlage bezüglich der eigentlichen Kunstwerke, der Gemälde, Skulpturen und Assemblagen dar. Auch deren Erhaltungszustand ist in der Regel problematisch, da die Dadaisten etwa mit billigen Industriefarben auf zufällig gewählten Bildträgern arbeiteten oder

Tobia Bezzola, geboren 1961, studierte Philosophie und Kunstgeschichte und promovierte mit einer Arbeit über die Philosophie des Deutschen Idealismus. Seit 1995 ist er Kurator am Kunsthaus Zürich. Zu seinen jüngsten Publikationen gehören «Alberto Giacometti» (Zürich/New York 2001), «Sade/Surreal» (Zürich/Stuttgart 2001) «Wallflowers» (Zürich 2002), «Ferdinand Hodler. Landschaften», (Paris/Zürich 2003) und «with through because towards despite Harald Szeemann» (Zürich/Wien/New York 2003).

Dadaistisches fand vereinzelt schon vor dem zweiten Weltkrieg Eingang in die Sammlung des Kunsthauses. Die Sammlung umfasst heute etwa fünfzig Gemälde und Skulpturen, weit über hundert Arbeiten auf Papier, Collagen und Fotografien, über hundert Manuskripte sowie Hunderte von Plakaten, Programmen, Zeitschriften, Einladungskarten etc. Die Bestände sind dokumentiert in zwei Publikationen des Kunsthauses: «Dada in Zürich» (1985) und «Dada global» (1994). Neben den grossen Übersichtsausstellungen 1966, 1980 und 1994 hat das Kunsthaus Ausstellungen zu einzelnen Künstlern der Bewegung wie u. a. Hans Richter, Francis Picabia, Hans Arp, Hugo Ball, Man Ray, Christian Schad oder Erwin Blumenfeld organisiert.



allerlei Plunder wie Zahnstocher, Hundeleinen, Stoffresten aufs (nach-)lässigste verleimten. Die Ausleihe dieser Werke an Ausstellungen stellt daher Ansprüche an die Infrastruktur der jeweiligen veranstaltenden Institutionen. Wenn sie erfolgen kann, dann erfordert dies vom Kunsthaus etlichen Aufwand, da die Werke sorgsam verpackt und zudem auf ihrer ganzen Reise und bei der Installation am Ausstellungsort von Restauratoren begleitet und betreut werden müssen.

Dada zerbröselt einem buchstäblich zwischen den Fingern.

Wo sind nun die Dadaisten?

Gelegentlich wird das Bedauern geäussert, der Dadaismus im Kunsthaus profiliere sich zu diskret. Das überrascht, denn die Besucher bekommen auf ihrem Gang durch die Säle des Museums jederzeit die dort seit Jahr und Tag permanent gehängten dadaistischen Hauptwerke von Arp, Ernst, Janco, Richter, Sophie Taeuber, Schad, Picabia usw. zu Gesicht. Das wird man so interpretieren dürfen, dass das Museum seinen Besuchern den Dadaismus wohl zeigt, diese ihn jedoch nicht ohne weiteres also solchen erkennen, da es sich beim Dadaismus nicht um einen Stil handelt: Denn während es vergleichsweise leicht fällt, in einem Impressionistensaal oder in einem Kubistensaal eine formale Kohärenz der gezeigten Gemälde auszumachen, verweigerte sich der Dadaismus einer in einem verbindlichen Stilwillen begründeten phänomenalen Einheitlichkeit.

Dies beginnt schon beim Namen, den sich die Bewegung programmatisch im Vorbegrifflichen wählt: *«Nur kein festes Programm! Nichts langweiliger als das.»*[1] Dada ist folglich, kunsthistorisch betrachtet, nicht so sehr Anti-Kunst als vielmehr Meta-Kunst; die Bewegung als Ganzes bildet sozusagen eines ihrer liebsten Mittel, die Collage, ab. Ausgeschlossen war im Grunde nur eines: dass irgend etwas ausgeschlossen wurde; kommt dazu, dass die bildenden Künste nur eine Nebenrolle spielten.[2] So präsentiert sich der Dadaismus dem Kunsthistoriker als ein polykontexturales Konglomerat, das sich zwanglos fauvistische, kubistische, expressionistische und futuristische Kunstwerke anverwandelte, um sich nach einigen munteren Jahren nicht minder zwanglos in der geometrischen Abstraktion zum einen («konkrete Kunst»), dem veristischen und abstrakten Surrealismus zum andern zu verlieren. Anders gesagt: Der Dadaismus versucht nicht, auf klassisch avantgardistische Weise aus der Analyse der sozialen oder naturalen Realität ein konsistentes ästhetisches Programm zu formulieren, sondern er instrumentalisiert viel eher die zahllosen verfügbaren avantgardistischen Tendenzen und macht sich beliebig viele «Kunst-ismen» flugs zu eigen, nicht anders als die heterogensten der damals aktuellen Strömungen in der Literatur, in der Musik, im Tanz usf.: *«The pattern that connects is a meta-pattern».*[3]

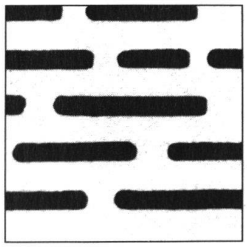
In der Konsequenz liesse sich daher historisch nichts dagegen einwenden, würde ein Museum seinen «Dadaistensaal» mit Gemälden von Klee, Picasso, Modigliani, Augusto Giacometti und Kandinsky bestücken, waren sie doch alle an wichtigen Dadaistenausstellungen vertreten. Und ebenso lassen sich die permanent den Werken der wichtigsten Künstler im Umkreis von Dada Zürich und des internationalen Dadaismus gewidmeten Sammlungsräume des Kunsthauses Zürich nicht ohne weiteres als Dada-Säle identifizieren. Abhilfe könnte man hier wohl nur schaffen, würde man (wie das Ausstellungen bisweilen versuchen) Zuflucht bei einem dadaistischen *period room* suchen, um dort das typische installative Chaos einer historischen Dada-Ausstellung oder eines Dadaistenlokals mit dem wilden Mix von Spruchbändern, Plakaten, Artefakten, Gemälden und Collagen nachzuempfinden oder zu faksimilieren. Da das Museum indes gerade den Vorteil bietet, einen differenzierten Blick auf die Kunst des Dadaismus und ihre Geschichte bieten zu können, wird man die Schwierigkeiten, Dada sichtbar zu machen, in Kauf nehmen, um der kunsthistorischen Komplexität des Moments *«wo ein Scherz geschichtliche Bedeutung annahm»*[4] ihr Recht zu lassen.■

[1] *Hugo Ball, Flametti oder Vom Dandyismus der Armen. 1918, zitiert nach der Ausgabe Frankfurt/Main 1975, S. 24.*

[2] *Vgl. dazu William Rubin, Dada and Surrealist Art. New York 1968, S. 14ff.*

[3] *Gregory Bateson, Mind and Nature, zitiert nach der Ausgabe Cresskill. N.J. 2001, S. 10.*

[4] *E.K., Prager Tagblatt, 3.10.1920, zitiert nach Brigitte Pichon, Karl Riha (Hg.), Dada Zurich: A Clown's Game from Nothing. New York 1996, S. 258.*



«tuffm im zimbrabim»

Dadas lärmendes Gesamtkunstwerk

Das Cabaret Voltaire war auch ein Literaturlabor; hier begannen die Dadaisten mit ihren Texten zu experimentieren. Die Lautgedichte entstanden, Syntax und Semantik lösten sich auf und wurden durch das Zusammenspiel von Klang, Rhythmus, Krach und visueller Darbietung ersetzt.

Thilo Bock

Der literarische Dadaismus ist ein akustisches Phänomen. Während ein traditioneller Literaturvortrag durch Unruhe im Saal behindert bis unmöglich gemacht wird, nutzten die Dadaisten Geräusche aus dem Publikum und schufen ein lärmendes Gesamtkunstwerk. Entscheidend bei der Entstehung Dadas ist der Ort. Der Tradition des literarischen Kabaretts folgend, war das Cabaret Voltaire von Hugo Ball und Emmy Hennings zwar als *«[e]ine lebendige Zeitschrift gewissermassen»* (so Ball in einem Brief an Käthe Brodnitz vom 29. Dezember 1915) gegründet worden, aber der grössere Teil des Publikums wollte keine ästhetisch anspruchsvollen Vorträge. Das Cabaret Voltaire war schliesslich kein erhabenes Kulturinstitut, sondern das Hinterzimmer einer Bierwirtschaft.

Der permanente Zwang zur Rezitation konfrontierte die späteren Dadaisten mit dem Klang ihrer Worte, was schon bald zu Sprachexperimenten führte. Wenn Literatur gesprochen und inszeniert dargestellt wird, erhält sie eine Mehrdimensionalität, die sie in gedruckter Form niemals erreichen würde. Durch die akustische und die optische Dimension erweitert, entstehen neue Perzeptionsmöglichkeiten. Der reine Wortlaut verliert an Bedeutung zugunsten rhythmischer, stimmlicher und mimischer Akzentuierung.

Provokation als poetisches Prinzip

Das Cabaret Voltaire diente den späteren Dadaisten als literarisches Laboratorium. Zwischen Februar und Juli 1916 entstanden hier ihre wesentlichen Textformen, noch bevor die Gruppe unter dem Signet «Dada» agierte. Als man dann am 14. Juli erstmals an einem anderen Ort, dem Zunfthaus zur «Waag» auftrat, war die Konsolidierung des Dadaismus abgeschlossen.

Zunächst erweiterte Richard Huelsenbeck das performatorische Spektrum des Kabaretts, indem er seine «Negergedichte» mit einer Trommel begleitete. Er scheint als erster seinen dadaistischen Ton gefunden zu haben und führte die Provokation des Publikums als poetisches Prinzip ein. In seine Verse mischte er pseudo-primitive Bruitismen, also stimmlich zu erzeugende Geräuschpartikel, und montiert unterschiedliche Bildbereiche mit Passagen, in denen jede Syntax fehlt: *«oder oder birribum birribum saust der Ochs im Kreis herum oder Bohraufträge für leichte Wurfminen-Rohlinge 7,6 cm Chauceur Beteiligung Soda calc. 98/100 % Vorstehund damo birridamo holla di funga qualla di mango damai da dai umbala damo»* («Ebene»).

Durch Wiederholungen, Wortdehnungen und metrische Wechsel entstehen komplexe rhythmische Strukturen, refrainartige Zeilen machen die Texte zu amelodischen Musikstücken. Die wie ein Kehrreim immer wiederkehrende Phrase *«es schliesset der Pfarrer den Ho-osenlatz rataplan rataplan»* dürfte Huelsenbeck mit voller Lautstärke herausgebrüllt haben. Es ist gut vorstellbar, dass ihn das Publikum dabei grölend unterstützt hat.

Huelsenbecks Gedichte sind wohl die Initialzündung für Dadas *Bruitismus*. Ohne dass er sich ernsthaft mit den Dichtungen fremder Völker beschäftigt hätte, stehen seine «Negergedichte» in der avantgardistischen Tradition des «Primitivismus», so wie sich die Protodadaisten ohnehin an

Thilo Bock, 1973 in Berlin geboren, hat an der TU Berlin Neuere Deutsche Philologie, Vergleichende Literaturwissenschaften und Alte Geschichte studiert und über Hugo Ball und die literarische Bühne promoviert. 1997 erschien sein Kurzprosaband «Vogel sucht Fallschirm» (verlag am park, 1997). Er ist Mitveranstalter der «Schreibwerkstatt Berlin» und Redaktionsleiter des Jugendmagazins «ätzettera». Jeden Montag tritt er bei der Lesebühne «Erfolgsschriftsteller im Schacht» auf.

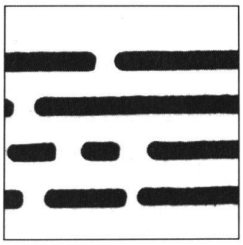
poetischen Innovationen ihrer Zeit orientiert haben. Der entscheidende Impuls für die sprachlichen Lärmexperimente kam vom Futurismus. F.T. Marinetti forderte bereits 1913 dazu auf, durch die *«mutige Einführung von klangmalerischen Akkorden (...) auch die kakophonischsten Töne und Geräusche des modernen Lebens wiederzugeben»* («Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte»).

Das Cabaret Voltaire war kein erhabenes Kulturinstitut, sondern das Hinterzimmer einer Bierwirtschaft.

Babylonisches Unverstehen

Der Begriff der *«lyrischen Simultaneität»* stammt ebenfalls von Marinetti, aber Henri-Martin, genannt Barzun, und Fernand Divoire waren 1911/12 die ersten, die in Paris verschiedene Gedichte gleichzeitig vorgetragen haben. Diese Simultaneität steht in Opposition zum klassischen Erzählen; die Gleichzeitigkeit mehrerer voneinander unabhängiger Ereignisse wird in einer Form wiedergegeben, die Logik und Syntax vollständig vernachlässigt. Es kommt zu einem *«Stream of Consciousness»,* bei dem mehrere Ströme parallel geschaltet sind. Die konsequenteste Umsetzung der Simul-taneität boten jedoch als erste Tzara, Janco und Huelsenbeck im Cabaret Voltaire mit ihrem Simultangedicht «L'amiral cherche une maison à louer», dessen Hauptausdrucksmittel der Krach ist.

Die drei Akteure werden versucht haben, sich gegenseitig zu übertönen, lärmender Höhepunkt war das *«intermède rythmique»*. Laut Wortpartitur erscheint es ohne Rücksicht auf Satzzusammenhänge einfach in der Mitte des Textes. Janco blies in eine Pfeife, Tzara bediente eine Rassel und grölte wiederholt: *«rouge bleu rouge bleu»*, während Huelsenbeck auf seine Kesselpauke einhämmernd rief: *«hibi Yabomm hibi Yabomm»*. Dabei steigerten sie sich zu einem Fortissimo. Anzunehmen, dass auch hier der kakophonische Krach das Publikum zu lautstärkeren Reaktionen animiert hat.



In der gleichzeitigen Mehrsprachigkeit manifestierte sich zwar die Internationalität des Kabaretts, die sich allerdings gleichzeitig in eine babylonische Unverständlichkeit auflöste. Die Sprache mutiert zu einer rein akustischen Dimension. Doch schon die einzelnen Stimmen dieses sprachlichen Flickenteppichs transportieren nur einen fragmentarischen Inhalt.

Huelsenbecks erster Satz lautet: *«Ahoi ahoi Des Admirals gwirktes Beinkleid schnell zerfällt»*. Janco sang dazu: *«Where the honny suckle wine twines itself (arround)»*. Und Tzara sprach: *«Boum boum boum Il déshabilla sa chair quand les grenouilles humides»*. Huelsenbeck und Tzara integrierten in ihre Stimmen Versatzstücke eigener Gedichte, während Janco Passagen populärer Schlager des US-amerikanischen Duos Arthur Collins und Byron Harlan sang. Dabei handelt es sich unter anderem um die nahezu wörtliche Übernahme des Songs «I Love the Ladies» von 1914.

«zcke zcke ptsch pich ptsch»

Eine Weiterentwicklung dieser Form stellt Balls «Krippenspiel» dar. Die auf dem Manuskript notierte Titelvariante «Simultan Krippenspiel» deutet darauf hin. Hier orientierte sich Ball an einer volkstümlichen Form, verfremdete sie jedoch stark. Der schon von Balls Idol Wassily Kandinsky propagierte Hang zur Volkskunst vermischt sich hier mit weiteren «primitivistischen» Strömungen, deren Überlagerung zur Abstraktion führte, weil die einzelnen Elemente nicht mehr als ursprünglich wahrgenommen werden konnten. Im «Krippenspiel» nimmt Ball der Sprache ihren Informationswert und imitiert gleichzeitig eine ursprüngliche Artikulationsform *(«rabata, rabata, bim bam»)*, die er mit seinen Lautgedichten dann radikalisiert hat, weil er dort auf die Verständnisstütze eines bekannten Stoffes verzichtete. Ball wollte die Sprache reinigen, indem er sie zunächst von ihrer Bedeutung befreite, gleichzeitig aber ein Privatvokabular aufstellte, ohne Gebrauchswert und in erster Linie klanglich motiviert.

Indem Ball sein «Krippenspiel» als *«Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend»*, bezeichnet, verweist er klar auf den futuristischen Charakter. Vor allem mit dem Instrumentarium orientierte er

sich dementsprechend. Jetzt hantierte man mit einem ganzen Lärmarsenal aus den Randbereichen der Tonerzeugung, darunter Kupfergeräte, Nebelhörner, Glöckchen, eine Peitsche, Hammer und Nägel und sogar Stroh. Doch mehr noch als Huelsenbeck und Tzara setzte Ball auf stimmliche Geräusche. So liess er selbst den Stern sich artikulieren: *«zcke zcke ptsch pich ptsch.»*

Der Schwerpunkt der Darbietung lag im Akustischen. Man führte quasi ein Hörspiel auf und verzichtete auf die bei einer Aufführung an sich primäre Ebene. Die Orchestermitglieder sassen *«mit dem Rücken gegen das Publikum»*, und die Akteure agierten hinter einem Vorhang. Da ein *«Lichtapparat»* benutzt wurde, ist es möglich, dass es sich um eine Art Schattenspiel handelte.

Gott bleibt auch zu Ostern am Kreuz

Auf einem einzelnen Blatt ist zu jeder Szene ein Sprechtext aufgeführt, der teilweise wörtlich das Lukasevangelium zitiert. Da dieser getippte Text an einigen Stellen Akteuren Rollen zuweist, scheint er nach der ersten Probe geschrieben worden zu sein, an einigen Stellen weicht er von dem anderen Text ab. Möglicherweise ist dieser Sprechtext von den Mitwirkenden angeregt worden, um der Abstraktion der Dialoge ein inhaltliches Fundament zu geben. Dies würde bedeuten, dass Ball bereits mit dem «concert bruitiste» eine rein verschreckende, weil nicht mehr rational verständliche Wirkung intendiert hätte, wie er sie schliesslich mit den Lautgedichten vollzogen hat.

Am Schluss des «Krippenspiels» wird die Kreuzigung Christi dargestellt. Es findet also, wie im traditionellen Weihnachtsspiel ein Ausblick in die Zukunft statt, um die Geburt Christi in den heilsgeschichtlichen Kontext zu setzen, doch Ball stellt nicht den entrückten Sohn Gottes dar, sondern den verspotteten und leidenden Menschen Jesus, beklagt von den Königen, den Tieren und seiner Mutter, die aber – so der begleitende Text – *«wusste, dass er am dritten Tage wieder auferstehen werde, verklärt»*. Das «Krippenspiel» bleibt trotz der abstrakten Sprache verständlich. Auch wenn Ball abstrahiert, gelingt ihm eine einigermassen realistische Darstellung. Das Heilige wird profaniert und gleichzeitig aufs Wesentliche reduziert.

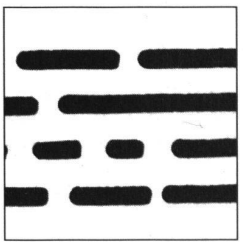
Obwohl der begleitende Text die ohnehin im Bewusstsein des Rezipienten mitschwingende Auferstehung ankündigt, wird der Moment der Erlösung unterschlagen. Damit bezieht sich Ball auf seine kriegerische Gegenwart: Inmitten des Weltkrieges ver-weigert er Jesus Christus eine Apotheose. In der «Flucht aus der Zeit» findet man die Bestätigung unter dem Datum des 21. Mai 1917, also fast genau ein Jahr nach der Uraufführung des «Krippenspiels». Ball nennt die Kriegszeit einen *«universale[n] Karfreitag»* und hält es für möglich, *«dass*

tt auch zu Ostern am Kreuze gestorben bleibt». So erhält das Stück eine politische Aussage, die offensichtlich vom Publikum des Cabaret Voltaire auch verstanden worden ist, bemerkt Ball doch am 3. Juni 1916, direkt nach der Aufführung: *«Niemand wagte zu lachen. In einem Kabarett und gerade in diesem hätte man das kaum erwartet.»*

«Negermusik» und koptische Heilige

Den religiös anmutenden Charakter verstärkte er noch bei dem ersten Vortrag seiner Lautgedichte im kubistischen «Bischofskostüm». Umstellt von drei Notenständern mit seinem *«mit Rotstift gemalte[n] Manuskript»* rezitierte Ball *«bald am einen, bald am andern Notenständer»* seine Texte: *«gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori»*. Wie er in «Die Flucht aus der Zeit» unter dem Datum des 24. Juni 1916 betont, habe er versucht, *«nicht nur ernst zu bleiben, sondern mir auch den Ernst zu erzwingen»*. Sehr schnell will er bemerkt haben, dass *«meine Ausdrucksmittel, wenn ich ernst bleiben wollte (und das wollte ich um jeden Preis), dem Pomp meiner Inszenierung nicht würden gewachsen sein»*. Schliesslich wandte er sich *«wieder zur mittleren Staffelei, fleissig mit den Flügeln schlagend. Die schweren*

Hugo Ball hat versucht, Kandinskys Theorie der abstrakten Malerei auf die Literatur zu übertragen, also den Text von der gegenständlichen Darstellung zu lösen.



Vokalreihen und der schleppende Rhythmus der Elefanten hatten mir eben noch eine letzte Steigerung erlaubt. Wie sollte ich's aber zu Ende führen?» «Seine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb», habe nun *«die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation»* angenommen, also *«jenen Stil des Messgesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt»: «tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai bumbalo tuffm i zim»*. Schliesslich *«erlosch, wie ich es bestellt hatte, das elektrische Licht, und ich wurde vom Podium herab schweissbedeckt als ein magischer Bischof in die Versenkung getragen»*.

Die Authentizität von Balls Schilderung ist umstritten, da «Die Flucht aus der Zeit» ein stilisierter, exemplarisch gemeinter Lebenslauf ist, mit dem er zeigen wollte, wie *«Negermusik und koptische Heilige (...) zusammen-, oder eben nicht zusammengehen»* (17. August 1921). Doch trotz einer möglichen nachträglichen religiösen Akzentuierung des hier Zitierten, ist die religiös-mystische Tendenz der Lautgedichte textimmanent.

In ihnen hat Ball zudem versucht, Kandinskys Theorie der abstrakten Malerei auf die Literatur zu übertragen, also den Text von der gegenständlichen Darstellung zu lösen. So wie die abstrakte Malerei ihre abbildende Funktion verliert, büsst die abstrakte Sprache ihre benennende Bestimmung ein. Und so wie die Bilder tragen auch die meisten der Gedichte konkrete, assoziationssteuernde Titel wie «Karawane» und «Totenklage». Lediglich das hier zitierte «Gadji beri bimba» bleibt vollkommen unverständlich und kommt dem glossolalischen Zug seiner Schilderung am nächsten.

Drucken zwecklos

Das Lautgedicht – eigentlich durch seine zwingende Mündlichkeit auf den Vortrag ausgerichtet – fällt aus dem interaktiven Rahmen des Kabaretts. Das – aus der Sicht Balls – unpassende Gelächter des Publikums ist fast schon vorprogrammiert, zumal es dem Rezitator offenbar selbst schwer fiel, ernst zu bleiben. Doch die eigentliche Provokation der Lautgedichte Balls ist nicht der vordergründige «Unsinn», sondern die Literaturverweigerung. In der Folgezeit verzichtete Ball konsequenterweise auf ästhetische Manifestationen, zugunsten einer konkreten politischen Artikulation, mit der er jedoch auch gescheitert ist.

An der Entwicklung der performativ stattfindenden dadaistischen Literaturformen erkennt man die Tendenz zur Auflösung des Inhaltes. Im «poème simultan» machen die sich überlagernden Inhalte das Verständnis unmöglich; das «Concert bruitiste» hat zwar einen verständlichen Handlungsablauf, sein dialogischer Schwerpunkt liegt aber auf den Geräuschen; und im Lautgedicht werden Inhalte auf Grundthemen reduziert und dem allgemeinen Verständnis entzogen. Worte werden zu klanglich-musikalischen Impulsen degradiert. Mit dem zunehmenden Verzicht auf Logik findet ein allmähliches Verschwinden der Semantik statt.

Die Dadaisten haben eine neue theatralische Form geschaffen, indem sie kabarettistische, futuristische und expressionistische Elemente gebündelt haben. Ihre Aufführungen waren improvisiert, sie haben verschiedenste Arten des künstlerischen Ausdrucks kombiniert, und mehrere Künstler haben miteinander kooperiert. Sie haben mit ihren Produkten Emotionen hervorgerufen, und im Extremfall bei der Rezitation einen ekstatischen Zustand erreicht. Dada funktionierte allerdings nur, solange sich das Publikum schockieren liess. Das sich auf der Bühne Abspielende durfte nicht vorhersehbar und auch nicht akzeptierbar werden. Nur so konnte sich die subversive Kraft dieser Bewegung entfalten. Ursprünglich vor allem als Medium zur Textransportation gegründet, eben als *«lebendige Zeitschrift»*, entwickelte die dadaistische Bühne ein Eigenleben. Hier entstanden Literaturformen, die gedruckt nicht funktionieren. ■

Ta-daaa!
Wer mehr zum Thema lesen und hören will, dem sei das Buch «Fümms bö wö taa zää Uu. Stimmen und Klänge der Lautpoesie», herausgegeben von Christian Scholz und Urs Engeler (Urs Engeler Verlag, 2002) empfohlen. Die Anthologie – eine CD gehört dazu – versammelt alles, was Klang und Namen hat, von zeitgenössischen Lautpoeten bis zu ihren jahrtausendealten Vorläufern mit ihren Zungebrechern, Geheimsprachen, Zaubersprüchen, Glossolalien, Simultangedichten oder Sprachlauten in der Musik. Die Herausgeber sind 2003 mit dem Deutschen Hörbuchpreis für die «Beste Innovation» ausgezeichnet worden.

Zitierte Literatur:

Hugo Ball. Flucht aus der Zeit. 1927, Hrsg. v. Bernhard Echte. Zürich 1992.

Hugo Ball. An Käthe Brodnitz, Briefe und Kurzmitteilungen aus den «Dada»-Jahren. Zusammengestellt und kommentiert von Richard W. Sheppard. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Jg.16, Stuttgart 1972, S.37-70.

Alle anderen Zitate sind in dem Reclamband «Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente» enthalten, der 1992 von Karl Riha und Waltraud Wende-Hohenberger herausgegebenen wurde.

Form. 11 EDP dfi/A4-h

Lohnausweis für die Steuererklärung
Certificat de salaire pour la déclaration d'impôt
Certificato di salario per la dichiarazione d'imposta

Exemplar für – Exemplaire pour – Esemplare per:

☐ Kantonale Steuerbehörde / Autorité fiscale cantonale / Autorità fiscale cantonale

☒ Arbeitnehmer / Employé / Dipendente

Abteilung – Département – Dipartimento	Arbeitsort – Lieu de travail – Luogo di lavoro
Zürich	Zürich

AHV-Nr. – No AVS: 964.79.805.110

Beschäftigungsdauer – Durée de l'engagement – Durata dell'impiego	
vom – du – dal	bis – au – al
20.05.02	31.12.02

Name, Vorname, Beruf, Adresse – Nom, prénom, profession, adresse – Cognome, nome, pr

Wolfensberger Nastasja
Augenoptiker/in
Bucheggstrasse 162
8057 Zürich

Erläuterungen – siehe Rückseite
Explications – voir au verso
Spiegazioni – vedi a tergo

Nirgends Rappen angeben – N'indiquer les centimes nulle part – Non indicare i centesimi in nessun luogo

1. Lohn – Salaire – Salario

A Jahr / Année / Anno	B Bruttolohn total / Salaire brut total / Salario lordo totale	C AHV/IV/EO/ALV / AVS/AI/APG/AC / AVS/AI/IPG/AD (Beiträge 1) – Cotisations 1) – Contributi 1))	D Berufl. Vorsorge 2) / Prévoyance prof. 2) / Previdenza prof. 2)	E Nettolohn I / Salaire net I / Salario netto I	F Prämien NBUV 3) / Primes AANP 3) / Premi AINP 3)	G Nettolohn II / Salaire net II / Salario netto II
2002	17822	1167	49	16606	199	16407

2. Im vorstehenden Bruttolohn sind u.a. inbegriffen – Le salaire brut indiqué ci-dessus comprend entre autres – Il salario lordo di cui sopra comprende fra l'altro

a Kinderzulagen / Allocations pour enfants / Assegni per figli	b Wegvergütungen / Indemnités de transport / Indennità di trasporto	c Taggelder aus Vers. 5) / Indemn. journal. d'assur. 5) / Indenn. giorn. d'assicur. 5)	d Trinkgelder / Pourboires / Mance		e Naturalleistungen / Prestations en nature / Prestazioni in natura	
			6)		7)	

2. Fortsetzung – Suite – Continuazione

h Leistungen Arbeitslosenvers. / Prestations de l'ass.-chôm. / Prest. dell'ass. disoccupaz.	i
Quellensteuer	

3. Versicherungsbeiträge 1) – Cotisations d'assurances 1) – Contributi assicurativi 1)

k Krankheit, Unfall und Lohnausfall / Maladie, accident, perte de salaire / Malattie, infortuni, perdita di salario	l	m Berufl. Vorsorge: Einkauf / Prévoyance prof.: Rachat / Previdenza prof.: Riscatto
28	X	

4. Spesenvergütungen – Indemnités pour frais – Rifusioni di spese

Nicht im Bruttolohn enthalten – Non comprises dans le salaire brut – Non comprese nel salario lordo

In den Feldern p bis s sind betragsmässig anzugeben: Für leitendes und Aussendienstpersonal sämtliche Spesenvergütungen, für das übrige Personal alle Pauschalvergütungen.
Dans les cases p à s on indiquera en francs: pour les cadres et le personnel du service externe toutes les indemnités, pour l'autre personnel toutes les indemnités forfaitaires.
Nelle caselle p a s si devono indicare in franchi: per il personale dirigente e del servizio esterno tutte le indennità, per l'altro personale tutte le indennità globali.

o Keine / Aucune / Nessuna	p Repräsentation / Représentation / Rappresentanza	q Autospesen / Frais d'auto / Spese d'auto	r Reisespesen / Frais de voyage / Spese di viaggio	Reisetage / Jours de voyage / Giorni di viaggio	s Andere Spesen / Autres frais / Altre spese	Art / Genre / Genere	t Geschäftsauto / Auto de l'entreprise / Auto della ditta
X							☐

☐ v Nicht pauschale Vergütungen (sondern z.B. pro Mahlzeit festgelegte) an anderes als leitendes oder Aussendienstpersonal: Keine oder in der Höhe der tatsächlichen Auslagen
Indemnités non forfaitaires (mais par ex. fixées par repas) au personnel ne faisant pas partie des cadres ou du service externe: aucune ou correspondant aux frais effectifs
Indennità non globali (ma p.es. stabilite per pasto) al personale diverso da quello dirigente o nel servizio esterno: nessuna o corrispondente ai costi effetivi

5. Besondere Leistungen – Prestations spéciales – Prestazioni speciali

☐ w Unentgeltliche Beförderung zwischen Wohn- und Arbeitsort
Transport gratuit entre le domicile et le lieu de travail
Trasporto gratuito dal domicilio al luogo di lavoro

☐ Möglichkeit der Kantinenverpflegung
Possibilité de prendre les repas à la cantine
Possibilità di prendere i pasti alla mensa

☐ Beitrag an die Kosten der Mahlzeiten am Arbeitsort
Contribution aux frais des repas pris au lieu de travail
Contributo alle spese per pasti presi al luogo di lavoro

☐ z Einräumung von Beteiligungs- oder Forderungsrechten
Octroi de droits de participation ou de créance
Concessione di diritti di partecipazione o di credito

Ort und Datum – Lieu et date – Luog

Basel, 22.

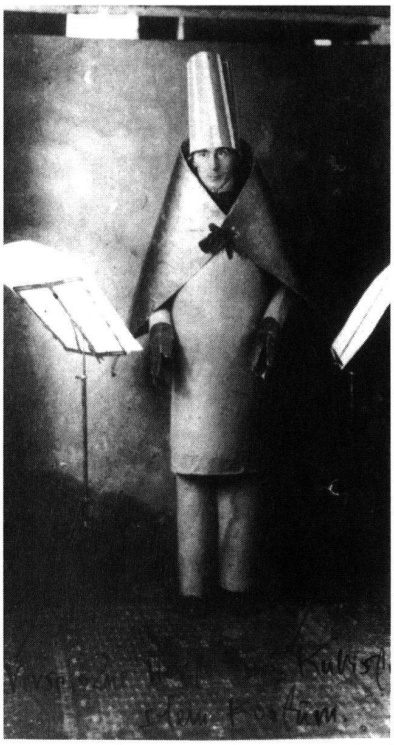
Die Richtigkeit und Vollständigkeit b
Certifié exact et complet – Certificat

Fielmann AG
Steinenvorstadt 62

3003 Bern 03.2001 8 000 000 52071/1

«Gadji beri bimba»

Hugo Ball, zitiert aus seinem Tagebucheintrag vom 23. Juni 1916, abgedruckt in «DADA total», Reclam, 1994, S. 27 f. Das im Tagebuch nicht vollständig aufgeschriebene Lautgedicht wurde ergänzt nach derselben Quelle, S. 56.



Hugo Ball, 1886 -1927 bei einer Lesung am 23. 6. 1916 im Cabaret Voltaire, Zürich.

23. VI.

(...) «Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, ‹Verse ohne Worte› oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird. Die ersten dieser Verse habe ich heute abend vorgelesen. Ich hatte mir dazu ein eigenes Kostüm konstruiert. Meine Beine standen in einem Säulenrund aus blauglänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so dass ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. Darüber trug ich einen riesigen, aus Pappe geschnittenen Mantelkragen, der innen mit Scharlach und aussen mit Gold beklebt, am Halse derart zusammengehalten war, dass ich ihn durch Heben und Senken der Ellbogen flügelartig bewegen konnte. Dazu einen zylinderartigen, hohen, weiss und blau gestreiften Schamanenhut.

Ich hatte an allen drei Seiten des Podiums gegen das Publikum Notenständer errichtet und stellte darauf mein mit Rotstift gemaltes Manuskript, bald am einen, bald am andern Notenständer zelebrierend. Da Tzara von meinen Vorbereitungen wusste, gab es eine richtige kleine Premiere. Alle waren neugierig. Also liess ich mich, da ich als Säule nicht gehen konnte, in der Verfinsterung auf das Podest tragen und begann langsam und feierlich:

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala glandri
galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu
sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla wowolimai
bin beri ban
o katalominai rhinozerossola hopsamen
laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala zimzim zanzibar
zimzalla zam
elifantolim brussala bulomen brussala bulomen
tromtata
velo da bang band affalo purzamai affalo purzamai
lengado tor
gadjama bimbalo glandridi glassala zingtata
pimpalo ögrögöööö
viola laxato viola zimbrabim viola uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai bumbalo negramai
bumbalo tuffm i zim
gadjama bimbala oo beri gadjama gaga di gadjama
affalo pinx
gaga di bumbalo bumbalo gadjamen
gaga di bling blong
gaga blung

(...) Ich weiss nicht, was mir diese Musik eingab. Aber ich begann, meine Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstile zu singen und versuchte es, nicht nur ernst zu bleiben, sondern mir auch den Ernst zu erzwingen. Einen Moment lang schien mir, als tauche in meiner kubistischen Maske ein bleiches, verstörtes Jungensgesicht auf, jenes halb erschrockene, halb neugierige Gesicht eines zehnjährigen Knaben, der in den Totenmessen und Hochämtern seiner Heimatspfarrei zitternd und gierig am Munde der Priester hängt. Da erlosch, wie ich es bestellt hatte, das elektrische Licht, und ich wurde vom Podium herab schweissbedeckt als ein magischer Bischof in die Versenkung getragen.» ■

Professionelle Provokateure

Ein Interview mit Nick Hayek und Juri Steiner

Das renovationsbedürftige Haus an der Spiegelgasse 1 in Zürich, die Geburtsstätte des Dada 1916, soll noch dieses Jahr zu einem Kulturzentrum umgebaut werden. Nick Hayek, CEO der Swatch Group, ist Hauptsponsor des Projekts; der Kunsthistoriker Juri Steiner arbeitet als Mitglied des «Komitees pro Dada-Haus» an der künstlerischen Konzeption.

Suzann-Viola Renninger

Herr Hayek, an der Spiegelgasse 1 in Zürich soll der Dadaismus wieder auferstehen, dort wo sich 1916 die Kriegsverweigerer aus Deutschland, Frankreich und Rumänien trafen und auf der Bühne des «Cabaret Voltaire» ihre Aktionen mit «Dada» ankündigten. Lange kümmerte sich niemand um die Geburtsstätte des Dada. Nun soll sie umgebaut werden und als Dada-Haus zu einem neuen Kulturzentrum werden. Sie haben sich von Anfang an für das Projekt engagiert und es grosszügig unterstützt. Die Bauarbeiten sollen bald beginnen. Was motiviert Sie, einen solchen Ort der Reminiszenz zu unterstützen, der doch ganz gegen den Geist des Dada ist, der Anti-Kunstbewegung schlechthin, die niemals eine Institution werden wollte?

N. Hayek: Ich würde mir nicht anmassen zu wissen, was die Dada-Leute wollten oder nicht. Wir wollen mit dem Dada-Haus nicht ein Denkmal schaffen, wo die Leute sagen «Oh, wunderbar, hier ist ein Dada-Museum!». Nein. Der Sinn der Dada-Bewegung ist heute noch genauso modern und aktuell wie damals. Das Dada-Haus soll als eine Stätte wiederbelebt werden, wo man im Geist dieser Provokation weiter leben kann.

Wie wollen Sie neuen Schwung hineinbekommen? Wie wollen Sie erreichen, dass die Wiederbelebung den Staub der bald 90 Jahre abschütteln kann, die seit der Gründung vergangen sind?

N. H. Schauen Sie, wir sind keine Bank. Uns geht es nicht um Sicherheit und nicht darum, ob das Dada-Haus einen Wert hat für die Stadt oder die Institutionen. Wir denken nicht: «Das ist aber riskant. Wer weiss, ob es gelingt, den Dada-Geist wiederzubeleben, wer weiss, ob daran jemand interessiert ist.» Dada hat existiert und Vieles beeinflusst – darum hat es seinen Platz. Das genügt. Wie das funktionieren wird, das ist unberechenbar. Da wird es immer Puristen geben – ich nehme an, Sie stellen Ihre Fragen als Provokation – die sagen: «Oh, mein Gott, Dada hat nie so etwas gewollt!». Dann wird's die anderen geben, die sagen werden: «Oh, wir sind enttäuscht, das ist ja ein Museum!». Warten wir es doch ab, experimentieren wir und schauen, was passiert! Daran zu erinnern, dass die Stadt Zürich ein Hort war, wo Dada existieren und sich ausdrücken konnte, das finde ich wichtig.

Schön, dann gebe ich die Frage an Herrn Steiner weiter, der für die Umsetzung der Idee mitverantwortlich ist. Herr Steiner, wie wollen Sie garantieren ...

N. H. ... eben nicht garantieren ...

... wie wollen Sie also erreichen, dass das Dada-Haus nicht zu einer weiteren Stätte der Dada-Andacht wird, sondern dass etwas Neues entsteht?

J. Steiner: Dokumentieren, Transformieren und Experimentieren, das ist unsere guideline. Daran werden wir uns halten. Dada war eine Kulturrevolution, wobei man nicht unterschätzen darf, was das gesellschaftlich für das gesamte 20. Jahrhundert bedeutet hat. Es spricht für Dada, dass es heute möglich ist, dass sich ein Konzernchef mit so einem Projekt auseinandersetzt, es ernst nimmt. Das ist an der Basis dadaistisch, das stellt eine Revolution dar. Man ist nicht mehr gefangen in einer Rolle, sondern wandelbar schizophren, paradox. So sehen wir die Zusammenarbeit mit Herrn Hayek auch als etwas Dadaistisches an.

Doch auch Herr Hayek wird als Sponsor nicht ohne ein konkretes Konzept und ein Programm für das nächste Jahr auskommen. Und damit komme ich wieder auf meine eingangs gestellte Frage zurück.

N. H. Kultur, die in einem Museum versteckt wird, ist in einem Ghetto. Das ist falsch, nur ausserhalb des Ghettos bedeutet Kultur Bewegung. Und was ist schlecht daran, mit dem Dada-Haus daran zu erinnern, dass sich etwas bewegt? Das Establishment verteidigt immer nur seine Position. Denn es ist angekommen, Bewegung bedeutet daher Gefahr fürs Establishment. Die progressiven Teile der Gesellschaft hingegen können nur existieren, wenn es Bewegung gibt. Dada in Zürich hilft zu sehen, dass Dinge unkonventionell gemacht werden können und dass es möglich ist, gegen Regeln zu verstossen, ohne dass man ein Bösewicht ist. Kennen Sie die Worte «Alibi» und «Bequemlichkeit»? Damit beginnt das Alphabet.

Nachher kommt das C für «Chaos»?

N. H. Nein, Dada kommt. Dada kommt und wirft genau das über den Haufen. Dada gibt nie ein Alibi und Dada ist gegen jede Bequemlichkeit. Es ist etwas, was die Gewohnheit durcheinander bringt, aus der die Bequemlichkeit folgt. Ich glaube, die Diskussion, ob ein Dada-Haus im Sinn der Dadaisten ist, ist Alibi und Bequemlichkeit. Dada zu vergessen ist wunderbar und viel bequemer, als zu versuchen, es ins Bewusstsein zu bringen. Wir sollten gegen dieses AB kämpfen; wir sollten das Alphabet mit D beginnen lassen: Dada. Nicht mit A und B, mit Alibi und Bequemlichkeit.

Gegen Alibi, gegen Bequemlichkeit: das sind negative Definitionen, mit denen Sie Ihr Engagement für Dada umschreiben. Können Sie es auch positiv ausdrücken?

N. H. Sie kommen her, und anstatt neugierig, offen und ohne Vorurteile zu sein, fragen Sie: «Warum ein Dada-Haus?». Wir müssen eine Begründung liefern. Wissen Sie, wir sagen Ihnen: weil wir Lust haben dazu und weil wir uns damit identifizieren können.

Damit haben Sie ja meine Frage schon beantwortet.

N. H. Aber es ist keine intellektuell nachvollziehbare Antwort, denn Sie werden jetzt bestimmt sagen: «Da muss doch mehr dahinter sein.» Und das ist genau gegen die Idee des Dada-Hauses. Statt neugierig zu sein, argumentieren Sie mit Alibi und Bequemlichkeit und sagen, es ist gegen die Natur von Dada, das Dada-Haus zu erhalten. Ich bin nicht bereit, diese These zu erhärten.

Legen wir meine Eingangsthese ad acta und gehen zum offenen Gespräch über.

N. H. Was bedeutet Dada für Sie?

Ich kann ein interessantes Heft machen.

N. H. Endlich! Sie wollen Dada instrumentalisieren.

Dazu stehe ich: ich will eine höhere Auflage haben und mehr Aufmerksamkeit.

N. H. Glauben Sie nicht, dass Sie mit Dada alle die Leute vor den Kopf stossen, die sagen, Dada wollte nie in einem etablierten Heft abgedruckt sein? Das ist ja eine Vergewaltigung von Dada!

Dada liebt die Widersprüche: die etablierten Schweizer Monatshefte und Dada, das passt doch dann zusammen.

N. H. Ah, gut, Sie können, ich sehe, ja selber die Antworten in diesem Interview schreiben.

Kommen wir zurück auf den Umbau und die Ausarbeitung des Programmkonzepts. Werden Sie das auch dadaistisch aufziehen?

J. S. In der Organisation sind wir zeitgemäss, da werden wir uns keine chaotischen Freiheiten erlauben. Das Chaosprinzip wurde auch bei den Dadaisten nie völlig als Credo gelebt; im Cabaret Voltaire etwa wurden die Monatsabrechnungen auf den Rappen genau gemacht. Es geht uns darum, das Vertrauen zu bekommen, dass diese Investition sich lohnt, dass ein Betrieb gemacht wird, der nicht am Publikum vorbei geht und der kulturpolitisch etwas in der Stadt bewegt.

N. H. Umbau und Programm werden professionell gemacht. Die Dada-Leute waren ja auch professionelle Provokateure. Für mich ist auch noch etwas anderes wichtig. Für mich war Dada ein Teil meiner Jugend. Damals wussten wir noch, was Dada ist. Heute kennt Dada kaum noch jemand. Im Dada-Haus in der Spiegelgasse können die vielen «normalen» Leute, die dort durchgehen, die Dadaisten kennenlernen. Aber eben nicht im Museum, sondern mitten in einer Stadt, wo es brodelt, wo es lebendig ist, und dazu noch in einem Viertel, in dem alles durchmischt ist, wo es Szeneleute gibt, Touristen und die vom Rotlichtmilieu.

J. S. Dada ist kein Kunststil, der historisch werden kann. Dada war eine Revolution es modernen Bewusstseins, die stärker und nachhaltiger war als die psychoanalytische Revolution oder der Kommunismus, weil Dada nichts Dogmatisches hat, sondern individualanarchistisch funktioniert. Deswegen stand zu Beginn die Zerstörung, die dazu diente, sich zu befreien und selber zu finden. Da alles zum Chaos hinneigt, muss man eine Organisation haben, die funktioniert und das Chaos abwendet. Das ist die eine, operative Seite des Dada-Hauses. Die andere Seite ist das programmatische Befreiungsmotiv für die Unabhängigkeit und die Selbstfindung.

Das setzt voraus, dass der Besucher, der zu sich finden will, etwas hat, wovon er sich befreien kann. Wollen Sie mit dem Dada-Haus die Zwänge aufzeigen und es als einen Ort der organisierten Befreiung aufziehen?

N. H. Chaos ist immer das Schönste, weil es Kreativität zulässt. Organisation ist leider etwas Notwendiges, aber Sie brauchen immer die am wenigsten nötige Organisation, sonst verlieren Sie die Kreativität. Das gilt auch für das Dada-Haus. Dass wir an einem Konzept arbeiten, das Substanz hat, das ist klar. Wir sind keine Bande von Amateuren. Aber wir sind auch nicht ein Trägerschaftskomitee eines Opernhauses, das darüber diskutiert, wie der neue Opernhausflügel auszusehen hat. Wir wollen die Organisation so klein, spontan, ehrlich und kontrovers wie möglich halten. Für mich geht es auch um Erfahrung. Erfahrung heisst, die Spuren nicht zu vergessen, die gelegt worden sind. Das ist etwas anderes, als in den Spuren zu gehen. Wenn wir über Dada reden, wecken wir die Erinnerung. Durch das Dada-Haus soll die Erfahrung rüberkommen. In einem Museum, in einem Keller, blockieren Sie das

Gedächtnis und die Möglichkeit, Erfahrungen weiterzugeben.

Können Sie etwas konkreter werden und mir sagen, wie das Konzept, sehen wir von so allgemeinen Qualitäten wie Professionalität mal ab, aussehen wird? Ich frage mich noch immer, wie es Ihnen gelingen wird, einen Ort für Spontaneität und Selbstfindung zur schaffen, ohne dass alles in beliebiges Allerlei ausartet. Wie werden Sie die Leute zu Ungehorsam, zu Kreativität, zu Spontaneität inspirieren?

N. H. Sie unterstellen immer das Scheitern. Wenn wir jetzt schon über das Scheitern diskutieren würden, dann kämen wir dahin, wo wir sagen würden: «Das wird zu gross, das lassen wir lieber!». Dass es Stimmen gibt, die am Gelingen zweifeln und von der Gefahr des Scheiterns reden, ist nicht unser Problem. Ohne unsere Initiative gäbe es in der Spiegelgasse eine Apotheke oder eine Galerie, und das Projekt wäre schon vor sechs Monaten gestorben. Also, wir sind in Bewegung. Jetzt wundert's mich, was Ihre Erwartung ist!

Dass Sie Ihre Erwartung umsetzen können. Deswegen wollte ich ja gerne Konkretes darüber hören. Aber Sie sagen immer nur: «Ich bleibe offen, ich bleibe kreativ». Sicher, jeder von uns will Kreativität, Dissidenz, will etwas anderes, will Dagegen-sein, möchte sich nochmals ausleben, spontan sein und so fort ... da sind wir ja alle einer Meinung. Dennoch, braucht ein Dada-Haus nicht auch Pläne, die mehr Detail wagen?

N. H. Nein, Sie reden wie der Wirtschaftsredaktor im Wirtschaftsteil einer grossen Schweizer Tageszeitung. Sie wollen Konkretes. Fragen Sie sich selber, ob Sie neugierig sind oder ob Sie Konkretes haben wollen. Es tut mir leid, wenn ich Ihren Bedarf an Konkretem nicht befriedigen kann.

Mir scheint, als ob Sie mit dem Dada-Haus eine Art Dissidenzmaschinerie fürs Establishment bauen wollen. Ein Alibi für seine unausgelebte Sehnsucht nach dem Anderen.

N. H. Klären wir erst mal den Begriff «Establishment». Establishment hat nichts mit Reichtum zu tun. Es hat etwas mit der Akzeptanz der Normen zu tun, nicht damit, ob man ein guter Geschäftsmann ist oder nicht. Es gibt Leute aus dem Establishment, die aus schlechtem Gewissen, aus Alibifunktion oder aus Langeweile Kultur unterstützen – oder auch einfach aus Lust und weil es ihnen gefällt. Aber ich würde unterscheiden zwischen aktiver und passiver Unterstützung. Wenn Sie nicht einfach nur Bilder aufhängen, sondern wenn Sie mit den Künstlern zusammenarbeiten, sich mit dem Entstehungsprozess identifizieren und mit Geld dafür einsetzen, dann hat das nichts mit Alibi zu tun. Dann geht es um Engagement, um den Spass, die Lust und die Neugierde. Für mich ist Dada lebendig, es ist ein Beispiel, das über die Kunst hinausgeht; es betrifft die Gesellschaft und die Wirtschaft mehr als je; denn dort würde in jedem Bereich mehr Dadaismus wahnsinnig gut tun. Es ist so verkrustet, was passiert. Ich sehe wirklich eine Notwendigkeit, dass wir der Gesellschaft den Mut zur Spontaneität zurückgeben und auch das Recht, zu scheitern und Dinge zu produzieren oder zu machen, die vielleicht sinnlos erscheinen oder sind, die aber Spass machen.

J. S. Bei den Dadaisten gehörte ja von Anfang das Lampenfieber dazu, die Passage durch die Blamage. Du beginnst Dich vor einem Publikum auf der Bühne zu produzieren und dann beginnt Dich dieses Publikum zu hassen und buht Dich aus, weil Du Dinge machst, die es nicht versteht. Diese «rite de passage» ist eigentlich das, was mit dem Dada-Haus schon jetzt im Projektstadium wieder da ist. Einsetzen heisst auch, sich der öffentlichen Meinung aussetzen. Das geht nur über das persönliche Engagement. Und daher finde ich das Mäzenatentum, das von Herrn Hayek kommt, so spannend.

Die Dadaisten hatten ein Publikum, solange sie Tabus brachen. Welche Tabus können heutzutage noch gebrochen werden, um nach diesem Akt der Selbstbefreiung sich neu zu finden? Um sich auf der Bühne nackt auszuziehen, mit grossem Tatam und Trara ein Gedicht zu rezitieren oder mit Materialien aus dem Papierkorb eine Collage zu basteln, müssen keine Tabus gebrochen werden, dazu ist kein Dada-Haus mehr nötig.

J. S. Es sind à priori immer die gleichen: es sind die persönlichen Tabus. Man muss sich permanent befreien, denn man ist permanent Situationen ausgeliefert, die sich einem ungewollt entgegenstellen, die schrecklich sind, die böse sind, man muss Steuern zahlen und all diese Dinge. Das bleibt immer gleich, das sind die Konstanten. Die Initialgesten der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts zeigen noch heute Methoden auf, wie man sich davon befreien kann.

N. H. Ich bin nicht der Meinung von Herrn Steiner. Tabus haben sich verändert. Viele Tabus, ob richtig oder falsch, existieren nicht mehr. Ich denke, es gibt tatsächlich wieder neue Tabus, die wir aufbauen und es ist ein Problem, mit welcher Selbstverständlichkeit wir über gewisse Tabus hinweggehen. Machen wir jetzt Schluss. Wir haben viel gelacht. Es war erfrischend. ■

Nachtrag der Redaktion: Eine Konzeptskizze für Organisation, Betrieb, Programm und Umbau des Dada-Hauses wurde Anfang 2003 im Namen des «Komitees pro Dada-Haus» erarbeitet. Im Anschluss wurde im Auftrag der Stadt Zürich und der Swatch Group das detaillierte Vorprojekt unter der Leitung von Thomas Kramer, Kulturredaktor in Zürich, realisiert. Auf dieser Basis soll das Dada-Haus 2004 seinen Betrieb aufnehmen. Der Ball liegt zur Zeit beim Zürcher Gemeinderat, der Anfang September 2003 darüber befindet, ob die Stadt die Mietkosten für die Lokalität an der Spiegelgasse während der kommenden fünf Jahre übernimmt oder nicht.