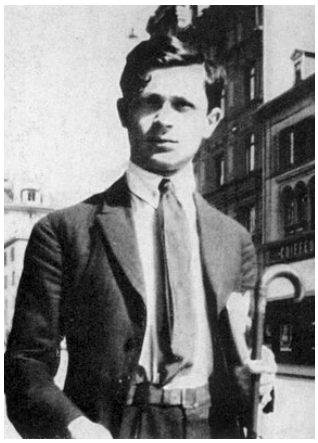
DADA 1916
DER AUSBRUCH DES ABSURDEN IM PROTEST GEGEN KRIEG UND KUNST

Über Dada zu schreiben ist eigentlich unmöglich. Denn was ist Dada? Ein Steckenpferd, eine Philosophie, ein Appell – oder doch eine Kunstrichtung? Alles, nur das nicht! Dada einer sprachlich-logischen Definition zu unterziehen, würde dessen Essenz zerstören. Denn genau darum ging es den Protagonisten innerhalb des Dada-Movements: Das Ziel war die Zerschlagung der Sprache.

Ich könnte demzufolge diesen kurzen Essay in dadaistischer Manier ɟnɪɟɔkɹɐʌlɐgɐiqs darlegen, könnte Worte erfinden oder mitten im Satz abbrechen. Das würde ohne jeden Zweifel die Irrwitzigkeit der dadaistischen Ausdrucksmittel aufzeigen, meine Absicht aber nicht sonderlich unterstützen. Denn was im Folgenden aufgezeigt werden soll, ist die Radikalität, mit welcher die Dada Bewegung in Zürich auf den Ersten Weltkrieg antwortete, wie sie sich in ihrem Taumel überschlug, um dann – auf ihrem Höhepunkt angelangt – Zeugen ihres eigenen jahrzehntelangen Sterbens zu werden.

Hans (Jean) Arp mit dem Nabel-Monokel, 1928.

Sophie Taeuber-Arp mit Dada-Kopf, 1920.



Tristan Tzara vor dem Café Odeon in Zürich, um 1917.

Marcel Janco, um 1915.

Emmy Hennings und Hugo Ball, um 1915/16.

Richard Huelsenbeck, Berlin um 1917.

Eine absurde Reaktion auf einen absurden Krieg

Doch beginnen wir am Anfang: Februar 1916 – der Weltkrieg hat sich zu einer humanitären Katastrophe von ungekannter Dimension entwickelt. Die Kriegstreiber erarbeiten zunehmend absurdere Strategien, um den Feind zu schwächen. Der deutsche Generalstabschef Falkenhayn entwirft in Berlin seine Blutpumpentheorie, um gegen die Franzosen in der symbolträchtigen Schlacht um Verdun zu siegen. Im Osten trommelt General Brussilow die geschwächte russische Armee für eine nächste Offensive zusammen, welche im September 1916 mit katastrophalen Verlusten auf beiden Seiten zu Ende gehen wird.[1] Grossbritannien einigt sich mit Frankreich auf eine bessere Zusammenarbeit, um den deutschen Feind zu vernichten – noch nicht ahnend, dass diese strategische Schulterschluss 800.000 der eigenen Soldaten in der Schlacht an der Somme das Leben kosten wird.[2]

Angesichts dieses noch nie dagewesenen Gemetzels, in dem in grossen Materialschlachten Millionen Menschenleben geopfert, verstümmelt, ja regelrecht abgeschlachtet werden, formiert sich in Zürich eine kleine Gruppe von Kriegsgegnern. Die Rede ist vom Elsässer Hans Arp, dessen Schweizer Frau Sophie Taeuber-Arp, den Rumänen Tristan Tzara und Marcel Janco, den Deutschen Hugo Ball und Richard Huelsenbeck und der Schweizerin Emmy Hennings. Einige von ihnen dienten für kurze Zeit an der Front, von der aus sie desillusioniert ins Schweizer Exil flüchteten. So sitzen sich diese Kreativen, deren Heimatstaaten sich im restlichen Europa feindlich gesinnt sind, im Zürcher Café Odeon an einem Tisch gegenüber, angeekelt von den «Schlächtereien des Weltkriegs»[3] – wie es Arp formulierte. Sie sehen die Schuld für diesen absurden Krieg bei der bildungsbürgerlichen Elite, welche nicht gewillt scheint, in einer angemessenen Form auf das Gemetzel zu reagieren, geschweige denn, dieses zu stoppen. Auch die moderne Kunst versperrt sich einer Reflexion. So schlussfolgerte 1916 eine deutsche Zeitschrift für Literatur und Kunst: «Dieser Krieg [lässt] sich nicht im Bilde schildern. Kein Maler kann uns den Gesamteindruck von den Dingen geben, die sich bei Nacht und Nebel, unter

Aus der Zeitschrift «Der Dada No.2», 1918.

Flugblatt, um 1916.

der Erde und über den Wolken abspielen.»[4] Aus diesem Grund flüchteten sich die Massenmedien in konventionelle Motive um den Hurrapatriotismus so lang wie möglich aufrecht zu erhalten. Und auch Feldpostkarten – so der Historiker Jörn Leonhard – kristallisierten sich als manipulativ wirksame Kriegspropaganda heraus. Die Postkarten zeigten vorwiegend Sujets vom «friedlich scheinenden Soldatenalltag, der oft wie ein Ausflug wirkte»[5]. In dieser Massenkultur des Krieges sucht man den Durchbruch zu einer kulturellen Moderne vorerst vergebens.

Anfänglich noch fasziniert von der Dynamik des Futurismus, waren die dadaistischen Querdenker in Zürich bald desillusioniert über dessen kriegslüsternen Patriotismus und dessen Festhalten am Geniekult des Künstlers. Sie spürten, dass auch die Flucht in die Philosophie die falsche Richtung wäre. Ihre Reaktion auf diesen fürchterlichen Krieg konnte nur radikal sein; ebenso wie ihre Reaktion auf den Konservatismus, in dem sie die abendländische Kultur untergehen sahen. Die jungen Künstler erlebten mit, wie man im Namen der Humanität Massenmorde veranstaltete und im Namen der Zivilisation die Sprache missbrauchte.[6] Die Sprache wurde also zur Lüge und diese Lüge musste entlarvt werden. Sie wollten im Protest gegen den Krieg eben diesen mit dessen eigenen Mittel schlagen: Das Wort wurde zur Waffe, die Grammatik im Schützengraben verbuddelt und die Syntax zerschlagen.

Zürich: Dadas erste Keimzelle

Dada war geboren; nicht als Kunstrichtung oder als denkerisches oder ästhetisches Programm. Dada war die Revolte des Lebendigen gegen die erstarrte Kunst, des Irrationalen gegen das Kalkül der Realpolitiker. Sie war eine Poesie der Sinnlosigkeit; die Zelebrierung des Absurden.[7] Und wo konnte man diese Zelebrierung besser ausleben, als auf der Bühne? An jenem runden Tisch im Café Odeon schlug nicht nur die Geburtsstunde von Dada – dessen Namen Tristan Tzara der Legende nach auf eine Serviette rotzte – sondern auch die des Cabarets Voltaire. Am 5. Februar 1916 in der Spiegelgasse 1

luden Hugo Ball, Richard Huelsenbeck und Konsorten zum ersten politischen Kabarett. Geworben dafür wurde mit Flugblättern und Inseraten in eigenartiger Manier aus unlogisch zusammenhängenden Sätzen, Wort-Bild-Collagen und sinnlosen Wortkombinationen – eben ganz im Sinne von Dada, das einer anderen Legende zufolge lautmalerisch aus der Kleinkindersprache entnommen wurde (oder war es doch, wie Marcel Janco behauptete, der Name eines Haarwaschmittels?).

So entstand die erste wirklich radikale Avantgarde-Bewegung, deren heftige Explosion nur wenige Monate aus dem Cabaret Voltaire hallte und in den kühlen Frühjahrsnächten des Jahres 1916 das Ja zur Aufklärung unwillkürlich zum grossen Nein gegen die abendländische Kultur und schliesslich auch gegen sich selbst kehrte.[8]

«Dada ist auf alles anwendbar, und dennoch ist es nichts, es ist der Punkt, wo das JA und das NEIN und alle Gegenteile zusammentreffen – nicht feierlich in den Schlössern der menschlichen Philosophen, sondern ganz schlicht an den Strassenecken wie Hunde und Heuschrecken.»[9] Tristan Tzara, 1922.

Kunstmarketing namens Dada

Denn das Unzähmbare, Wilde lag vor allem im Beginn und kulminierte im Sommer 1916 zum Gipfel der Absurdität. In diesem Anfang war das Ende schon enthalten – alles was später als Dadaismus in die Geschichte eingehen wird, bleibt trotz aller Faszination nur fahler Nachgeschmack.

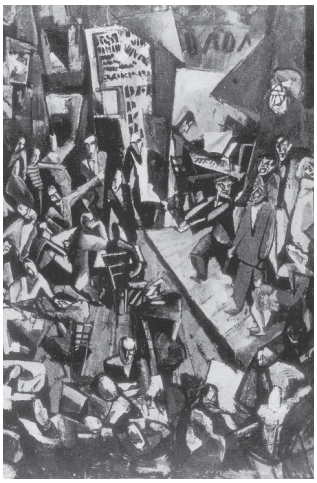
Gewiss wird es in den kunstgeschichtlichen Übersichtswerken anders dargestellt; wird das Œuvre der ersten Monate gleichgesetzt mit jenem der späteren Dada-Satelliten in New York, Berlin oder Paris. So liest man in Dumonts «Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert» von der (anti-)literarischen Geburt Dadas auf Zürcher Boden, um dann sofort auf andere Orte gewachsener Dada-Aktivitäten hingewiesen zu werden.[10] Und ja, es mag sein, dass der künstlerische Output – vor allem in der bildenden Kunst – mit der Erfindung des Ready-mades durch Marcel Duchamp, oder dem Entdecken der Collage- bzw. Fotomontagetechnik durch Hannah Höch und John Heartfield in der Nachkriegs-Dada-Zelle Berlin vielfältiger war. Doch: Der dekonstruierende Geist von Dada, die provokative Grundhaltung, der Zauber eines schöpferisch-kreativen Nihilismus – all das wurde geboren und beerdigt in Zürich. Der Vulkan Dada brach im Cabaret Voltaire aus. Aus dessen Lava-Erde entsprang das, was Stefan Zweifel etwas verächtlich «Kunstmarketing namens Dada»[11] nennt. Er meint damit die Festigung der eigenen Identität durch Manifeste späterer Dada-Bewegungen nach 1916. Die zunehmende politische Radikalität im Berliner Dada, die sich von der kindlichen Ursprünglichkeit der Zürcher Dadaisten deutlich abhob. Oder auch die Flucht in den Surrealismus, als sich Tristan Tzara nach der Auflösung der Gruppe in Zürich André Breton und dessen Auseinandersetzung mit dem Traum anschloss. Dada wurde nach dem Sommer 1916 zu einem satirisch-künstlerischen Programm. Die eigenen Akteure wandelten es zu dem, was es nie sein wollte: Eine Kunstrichtung. Durch das Anhängen des –ismus an das Wort Dada wurde Dada in den 1920er-Jahren schliesslich bewusst für tot erklärt. Raoul Hausmann, ein Berliner Dada, resümierte 1972 enttäuscht: «DADA war tot, ohne Ruhm nach Staatsbegräbnis. Einfach tot. Die Dadaisten fanden sich im Privatleben wieder.»[12]

Ein Abend im Cabaret Voltaire

Doch gehen wir nochmals zurück zum Anfang: Zürich, Frühjahr 1916. Was geschah an jenen Abenden im Cabaret Voltaire? Mit Sicherheit weiss das niemand. Doch wage ich den Versuch, mit Hilfe von Aussagen der Literaturwissenschaftler Elisabeth Lenk, Robert Kopp, Michael Lenz und Stefan Zweifel einen Abend im Cabaret Voltaire zu rekonstruieren.[13] Man stelle sich folgende Szene vor:

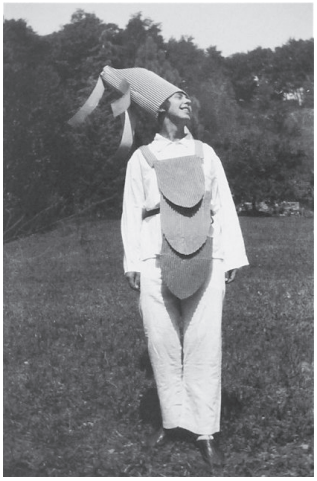
Schummriges Licht, eine dunkle Bühne, das Publikum in (noch) freudiger Erwartung. «Ich werde trrrrrrrrommeln, dass die Trrrrrrrrommelfeuer ein Trrrrrreck dagegen sind.»[14] Mit infernalem Trommelwirbel begrüssen Hugo Ball und Trommelmeister Richard Huelsenbeck das Publikum. Der Krach ist ohrenbetäubend. Auf spitzen Zehen kommt

Cabaret Voltaire, Spiegelasse 1, um 1916.



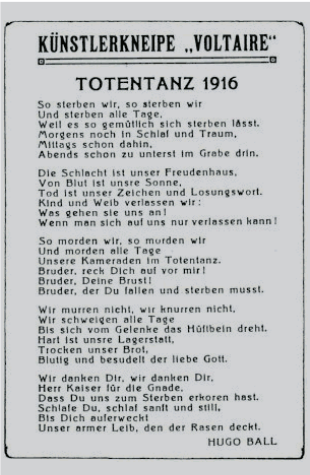
Cabaret Voltaire dargestellt von Marcel Janco, 1916.

Emmy Hennings mit ihren Dada-Puppen, 1917.



Sophie Taeuber-Arp im dadaistischen Kostüm, 1925.

Hugo Ball im kubistischen Priesterkostüm, 1916.



KÜNSTLERKNEIPE „VOLTAIRE"

TOTENTANZ 1916

So sterben wir, so sterben wir
Und sterben alle Tage,
Weil es so gemütlich sich sterben lässt.
Morgens noch in Schlaf und Traum,
Mittags schon dahin,
Abends schon zu unterst im Grabe drin.

Die Schlacht ist unser Freudenhaus,
Von Blut ist unsre Sonne,
Tod ist unser Zeichen und Losungswort.
Kind und Weib verlassen wir:
Was gehen sie uns an!
Wenn man sich auf uns nur verlassen kann!

So morden wir, so morden wir
Und morden alle Tage
Unsere Kameraden im Totentanz.
Bruder, reck Dich auf vor mir!
Bruder, Deine Brust!
Bruder, der Du fallen und sterben musst.

Wir murren nicht, wir knurren nicht,
Wir schweigen alle Tage
Bis sich vom Gelenke das Hüftbein dreht.
Hart ist unsre Lagerstatt,
Trocken unser Brot,
Blutig und besudelt der liebe Gott.

Wir danken Dir, wir danken Dir,
Herr Kaiser für die Gnade,
Dass Du uns zum Sterben erkoren hast.
Schlafe Du, schlaf sanft und still,
Bis Dich auferweckt
Unser armer Leib, den der Rasen deckt.

HUGO BALL

Totentanz, Hugo Ball, 1916.

Emmy Hennings hereingetrippelt und singt nach der bekannten Melodie nicht «So leben wir, so leben wird», sondern «So modern wir, so modern wir».

An den Wänden hängen kubistische Masken von Marcel Janko, gebastelt aus zufällig gefundenen Materialien wie Draht und Scherben. Der Zufall hält auch Einzug, wenn Tristan Tzara mit lauter Stimme ein Gedicht vorträgt, dass er aus Zeitungsschnipsel zusammengesetzt hat. Eine vollkommene Auflösung des Sinns vollzieht sich aber im Lautgedicht. Hier werden lange Vokalketten von unaussprechlichen Kombinationen aus Konsonanten abgelöst – der eigene Mund wird zum Bombentrichter, aus dem zerfetzten Laute herausgeschleudert werden. Ein berühmtes Beispiel dafür sind Hugo Balls «Verse ohne Worte». Doch dazu später mehr – denn: Ein Urwaldschrei sorgt für einen Moment der Stille. Sophie Taeuber Arp im schamanisch-geometrischen Kostüm verrenkt sich im Ausdruckstanz. Hugo Ball tanzt daraufhin den Totentanz, als Symbol des Untergangs der abendländischen Kultur. Das Publikum ist schockiert. Doch kommt die Inszenierung jetzt erst richtig in Fahrt. Mehrere Akteure stehen auf der Bühne und setzten gleichzeitig zum Simultangedicht an. In dieser Klangmaschine hatten die Dadaisten die Idiotie zu ihrem Eigenen gemacht. Die Erfahrung, dass man die eigene Sprache nicht mehr benutzen konnte, weil sie vom Bildungsbürgertum so sehr missbraucht wurde, veranlasste die jungen Anti-Künstler, in gemeinsamen, chaotisch gesprochenen Gedichten, eben diese Sprache zu zertrümmern.

Auch die Auffassungsgabe des Publikums wirkt nun zertrümmert. Es scheint fast so, als ob es dem Höhepunkt dieses fiktiven Dada-Abends nicht gewachsen wäre. Willkommen ist nun ein Moment der Stille. Ein Aufatmen ist zu hören, während gleichzeitig ein Scheinwerferkegel auf die Bühne fällt und Hugo Ball, in einem kubistisch-grotesken Priesterkostüm erscheint. «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. […] da ich als Säule nicht gehen konnte, [liess ich mich] 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 [etc.].»[15]

Stefan Zweifel bezeichnet Hugo Balls „Verse ohne Worte“ als Wendepunkt der Moderne: mit seinem Lautgedicht habe Hugo Ball die Sprache vom Zwang der Vernunft befreit und das etablierte Verständnis der Syntax zerschlagen. Nach eigenen Aussagen erfasste Hugo Ball mit „Verse ohne Worte“ das Fremdeste des Fremden.

Dada taugt nicht für die Ewigkeit

Viele der Dada-Performances in diesen ersten Monaten im Cabaret Voltaire gipfelten, nach Stefan Zweifel, in eine Art Trance und in eine Selbstauflösung des Ichs. Das Nein zum Krieg, das Nein zur etablierten Kunst verwandelte sich in ein Nein zum eigenen Ich. Aus diesem Nihilismus heraus erwuchs ein grosses kreatives Potenzial, das sich in die eben geschilderten neuen Kunstformen ergoss. Von dieser Phase des Nullpunkts wurden Ball, Huelsenbeck, Arp, Hennings, Tzara und Janco genauso überwältigt, wie ihr Publikum. Doch in dem Augenblick als sich Dada seiner selbst bewusst wurde, verkümmerte es zum Ismus, zu seiner eigenen Kunstmarke. Ausschliesslich bei den Zürcher Dada-Provokateuren und auch nur im Cabaret Voltaire (denn auch die später veranstalteten Dada-Soireen in der Bar *Kaufleuten* provozierten nur noch den halben Gau) spielte sich diese Schrecksekunde der totalen Unschuld ab. Die Essenz von Dada wurde in den paar Monaten im Frühjahr 1916 kurz gestreift; schnell kam die Einsicht, dass es nicht möglich war, diesen Geist aufrecht zu erhalten, diese Provokation mit der immer selben Intensität zu bewahren, in Anti-Kunst zu erstarren. Denn, was die Provokateure an Konventionen über Bord werfen wollten, führte automatisch wieder zu neuen Konventionen. Dem konnten sie nicht entrinnen. Nicht in Berlin, nicht in Paris.

Was war Dada? Eine Kunst? Eine Politik? Eine Feuerversicherung? Oder: eine Sackgasse?

Endnoten

1 Leonhard Jörn, Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs, München[2] 2014, 580.

2 http://www.nzz.ch/international/weltkrieg/weltenbrand-chronik-des-ersten-weltkriegs-1.18331813.

3 Arp Hans, Unsern täglichen Traum… Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954, Zürich 1955, 51, zit. in: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) (Hg.), Cabaret Voltaire, Dada Zürich. Ein Eingriff von Rossetti + Wyss, Zürich 2004, 16.

4 Oncken Hermann, Deutschlands Weltkrieg und die Deutschamerikaner. Ein Gruss des Vaterlands über den Ozean, Stuttgart 1941, 6–8, zit. in: Leonhard, Die Büchse der Pandora, 598.

5 Leonhard, Die Büchse der Pandora, 598.

6 Kopp Robert, in: Bütler Heinz/Kluge Alexander: Der Erste Weltkrieg, Kunst und Krieg. Die Abwesenheit von Kriegskunst, NZZ Format, Neue Zürcher Zeitung, Zürich, kairosfilm und Developement for Television Programdctp GmbH, Düsseldorf, 2010.

7 Walther Ingo F. (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Teil 1 Malerei, Köln, 2000, 119.

8 Zweifel Stefan, In der Gedächtniskirche des Nichts. Vom Nutzen und Nachteil, das Cabaret Voltaire zu retten, in: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) (Hg.), Cabaret Voltaire, Dada Zürich, 16.

9 Tristan Tzara. Vortrag auf dem Dada-Kongress, 1922, zit. in: Zweifel, In der Gedächtniskirche des Nichts, in: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) (Hg.), Cabaret Voltaire, Dada Zürich, 17.

10 Thomas Karin, Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln[11], 2000, 87–98.

11 Zweifel, In der Gedächtniskirche des Nichts, in: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) (Hg.), Cabaret Voltaire, Dada Zürich, 22.

12 Fischer Lothar, Georges Grosz, zit. in: Kurt Tucholsky: Gesammelte Werke, Bd. 1, Reinbek 1972, 74.

13 Das folgende Kapitel wurde vorwiegend aus Bütler Heinz/Kluge Alexander, Der Erste Weltkrieg, Kunst und Krieg sowie Zweifel, In der Gedächtniskirche des Nichts, in: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) (Hg.), Cabaret Voltaire, Dada Zürich, 15–25 zusammengesetzt. In der filmischen Dokumentation sowie in der Lektüre äussern sich neben Stefan Zweifel vorwiegend Elisabeth Lenk, Robert Kopp und Michael Lenz zum Schweizer Dadaismus.

14 Ball Hugo, Hennings Emmy, Damals in Zürich – Briefe aus den Jahren 1915–1917, Zürich 1978, 102, zit. in: Zweifel, In der Gedächtniskirche des Nichts, in: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) (Hg.), Cabaret Voltaire, Dada Zürich, 17.

15 Ball Hugo/Hennings Emmy, 1978, 100f, zit. in: Zweifel, In der Gedächtniskirche des Nichts, in: Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) (Hg.), Cabaret Voltaire, Dada Zürich, 18.

Biblografie

Literatur

Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) (Hg.), Cabaret Voltaire, Dada Zürich. Ein Eingriff von Rossetti + Wyss, Zürich 2004.

Leonhard Jörn, Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs, München2 2014, 580.

Thomas Karin, Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln11, 2000, 87–98.

Walther Ingo F. (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Teil 1 Malerei, Köln, 2000, 119–133.

Weblinks

http://www.nzz.ch/international/weltkrieg/weltenbrand-chronik-des-ersten-weltkriegs-1.18331813.

Film

Bütler Heinz/Kluge Alexander: Der Erste Weltkrieg, Kunst und Krieg. Die Abwesenheit von Kriegskunst, NZZ Format, Neue Zürcher Zeitung, Zürich, kairosfilm und Developement for Television Programdctp GmbH, Düsseldorf, 2010.