

1. Dada - ein avantgardistisches Projekt

1.1 Definitionsschwierigkeiten: 'Dada ist ungreifbar und will das auch sein'

Il y a des gens qui expliquent parce qu'il y en a d'autres qui apprennent. Supprimez-les il ne reste que dada (Tzara 1975:383).

In der Literatur zu Dada kann ein Konsens darüber festgestellt werden, daß Dada ein ungreifbares, äußerst diffuses Phänomen war. So wird eine Definition von Dada in der Regel ausgewichen. Merkmale des Dadaismus werden verzeichnet: ein internationaler Charakter, Kriegsgegnerschaft, anti-bürgerlicher Impetus, Negation und Destruktion von Herkömmlichem, Zurückweisung konventioneller Kunstauffassungen, das provokative Auftreten seiner Repräsentanten, die Zuwendung zu radikalen ästhetischen Innovationen und Experimenten. Lokalitäten werden verzeichnet: Zürich, Berlin, Paris, New York, Köln, Hannover, Drachten. Zeitschriften: *Dada*, *Der blutige Ernst*, *Jedermann sein eigener Fußball*, *TNT*, *Ridgefield Gazook*, *Littérature*, *Mécano*, *Merz*. Aktionen: Soireen und Matineen, Scheinduelle, 'Happenings' auf der Straße, Störaktionen von offiziellen Ereignissen. Dadaisten werden aufgelistet, bekannte 'Präsidenten und Präsidentinnen' - Tzara, Ball, van Doesburg, Schwitters, Höch, Hausmann, Man Ray, Duchamp, und Randfiguren, wie die friesischen Schuster Thijs und Evert Rinsema oder der Berliner Hautarzt Carl Döhmman. Zwar entsteht so in groben Zügen ein Bild des Dadaismus, wer, was und aus welchem Grund nun genau Dada zuzurechnen ist, bleibt jedoch ungewiß.

War nun beispielsweise Kurt Schwitters Dadaist oder nicht? Sein Werk weist zwar viele Ähnlichkeiten mit dem auf, was man gemeinhin als dadaistisch bezeichnet. Von Tzara wird er in dessen Verzeichnis der 'Dada-Präsidenten und -Präsidentinnen' aufgeführt. Außerdem war er maßgeblich an Veranstaltungen im Zeichen Dadas beteiligt. So trat er mit Hausmann u.a. in Prag auf, mit van Doesburg in einer Reihe niederländischer Städte. Jedoch wurde ihm in Berlin die Mitgliedschaft im 'Club Dada' verweigert, weil er allzu bürgerlich gewesen sei. Die Dada-Auftritte mit Hausmann fanden unter dem selbstgewählten Nenner 'Anti-Dada' statt. In einer biographischen Selbstanzeige heißt es auf dem Höhepunkt seines vermeintlichen Dada-Engagements: 'Kurt Schwitters ist nicht Dadaist, sondern der Begründer der MERZ-Kunst und der i-Kunst' (1922b:26). In der programmatischen Charakterisierung seiner Privatströmung 'Merz' deutet er zwar bestimmte Übereinkünfte mit Vorstellungen der Züricher Dadaisten an, grenzt sich aber zugleich scharf von Dada in Berlin ab und bezeichnet Dada insgesamt als Vorstufe von Merz (cf. Schwitters 1921). Eine eindeutige Identifizierung von Merz mit Dada gibt es nicht. War er trotzdem Dadaist? Sind Bücher, wie Schwitters' *Anna Blume* (1919) und *Die Kathedrale* (1920), die auf dem Titelblatt als 'Anti-Dada' ausgewiesen werden, Dada-Publikationen?

Und sind Zeitschriften, wie die New Yorker *Ridgefield Gazook* - erschienen und eingestellt, bevor das Wort 'Dada' erstmals im Kreis des Züricher Cabaret Voltaire auftauchte -, wie die Pariser *Littérature* - in der sich keineswegs nur Dada zu Wort meldete - oder gar die erste Publikation des Züricher Dada-Kreises, *Cabaret Voltaire* - erschienen mit einer den Inhalt genau erfassenden Bauchbinde 'Futurisme, Cubisme, Expressionisme' (cf. Meyer et alii 1994:124) - tatsächlich Dada-Zeitschriften? Ist Hugo Balls Roman *Flametti oder Vom Dandysmus der Armen*, der von ihm ausdrücklich als nicht-dadaistisch bezeichnet wurde (cf. Ball 1988:436), dennoch ein Dada-Roman? Und gilt dasselbe ebenfalls für Huelsenbecks *Dr. Billig am Ende*, obwohl dessen Verleger und Expressionismus-Kenner Kurt Wolff nichts Dadaistisches darin erkennen konnte - und der Roman sich in der Tat von anderer expressionistischen Prosa nicht unterscheiden läßt (cf. Füllner 1983:210-3)?

Diese und andere Fragen werden in der Regel umgangen oder sie werden nur implizit gelöst, indem diese oder jene Publikation, dieser oder jener Künstler in die Geschichte des Dadaismus aufgenommen wird oder - was die Ausnahme ist - außen vor bleibt. Läßt sich Dada nur durch den Connaisseur erfassen, entscheidet nur Fingerspitzengefühl darüber, wo Dada anfängt, wo Dada aufhört? Es scheint so, schenkt man der Sekundärliteratur Glauben. So hat Michel Sanouillet die These aufgestellt, 'eine konventionelle Definition von Dada' sei im Grunde unmöglich (1979:19). Zur Beschreibung und Analyse von Dada bedürfe es stattdessen der Entwicklung einer neuen Sprache, 'a Dada metalanguage, which only Dada can use and understand' (1979:25). Und:

One might say that the best criterion of a Dada piece is that it escapes definition (...). Whenever we feel we have pinned down Dada to what appears to be a specific domain, within safe and recognizable boundaries, we can bet we are no longer on Dada grounds. That is, I grant you, a very unpleasant position for a scholar to find himself in, but any other would entail a misconception of the very nature of the movement. Only a fluid analysis of Dada's ingrown paradoxes, conducted in dialectical terms, can account for its impact on our civilization and concepts. Dada is the essence of contradiction ... (1979:26).

Ähnlich heißt es in einer niederländischen Übersicht über die historische Avantgarde: 'Dada is ongrijpbaar en wil dat ook zijn. Er is sprake van een eigen esthetica of, op eenvoudiger wijze, van een eigen programma (...)' (Drijkoningen/Fontijn/Würzner 1982:163).¹ Und tatsächlich scheint Dada 'ungreifbar'. Mal ist Dada politisch, wie in Berlin, mal scheinbar unpolitisch, wie in Paris oder Zürich. Im Rahmen Dadas wird mal eine 'neue Kunst' propagiert, wie in Zürich oder - von Schwitters - in Hannover, mal wird das Ende der Kunst verkündet, wie in Berlin auf Plakaten, ausgestellt während der 'Ersten Internationalen Dada-Messe'. Mal wird eine organische, biomorphe Kunst als typisch dadaistisch präsentiert, wie z.B. das *Œuvre* des Hans Arp, mal eine technik-, mechanik- und industrie-orientierte Großstadtkunst als Dada verkündet, wie in den *Montagen* von Grosz und Heartfield oder in den *Ready mades* von Duchamp und Man Ray.

1. 'Dada ist ungreifbar und will es auch sein. Von einer eigenen Ästhetik oder, einfacher formuliert, von einer eigenen Programmatik kann nicht gesprochen werden (...).'

Insgesamt gilt, wie Karin Füllner anmerkt (1983:27), daß 'der Dadaismus nicht wie andere Kunstrichtungen einen eigenen Stil geprägt hat, sondern jeder der Beteiligten seinen spezifischen Stil einbrachte'; 'vieles, was man später als typisch dadaistisch bezeichnete und noch heute so etikettiert', habe es 'schon vor 1916 "bevor Dada da war"' gegeben (1983:27 und 69-70). In diesem Sinne brachte dann auch eigentlich nicht jeder Dadaist 'seinen spezifischen Stil ein', sondern vielmehr Stilelemente aus anderen Rahmen. Es gab, wie Werner Haftmann (1978:222-3) hervorgehoben hat, im Grunde genommen keine künstlerischen Verfahren, keine neuen Techniken, keine Schreibweisen, die von den Dadaisten 'erfunden' wurden, ob es sich nun um Collage, Montage, Lautdichtung, die Prinzipien des Zufalls und des Unsinn, die künstlerische Inszenierung auf der Kabarettbühne oder einen provokativen Aktionismus auf der Straße handelte. Letztendlich gibt es somit keine spezifisch dadaistische Kunst oder Literatur, auch wenn z.B. ein chaotischer Stil oder eine wilde Typographie, wobei die Buchstaben quasi willkürlich über die Seiten tanzen, oft als typisch 'dadaistisch' etikettiert wird.

Eine Strömung, eine Schule, ein Ismus im herkömmlichen Sinne ist Dada daher gewiß nicht. Auch nicht, wenn man den Versuch einer positiven Bestimmung fallen läßt und Dada - wie nicht selten der Fall ist - nur negativ zu definieren sucht: als Strömung, die radikal mit aller vorangehenden Kunst und Literatur zu brechen sucht. Auch hier zeigt sich schon bald, daß es durchaus Traditionsbezüge gibt. So bezogen sich die Züricher Dadaisten z.B. auf die deutsche Romantik, auf mittelalterliche Literatur und gotische Kunst. Zwar mokiert Huelsenbeck sich in Berlin darüber, daß deutsche Soldaten mit *Faust* im Tornister an die Front zogen, zugleich will er aber nichts zum Nachteil von Goethe oder gar Paul Heyse sagen (1920b:972-3). Zwar wetteten die Berliner Dadaisten gegen den Expressionismus, trotzdem gab es in Zürich bis zum Ende ein ungebrochen intimes Verhältnis zumindest zu jener expressionistisch-abstrakten Kunst, die in Deutschland vom *Sturm*-Kreis, in der Schweiz von der Gruppe 'Neues Leben' vertreten wurde.

Die Feststellung, daß Dada keine Strömung war oder sich zumindest nicht als Strömung im herkömmlichen Sinne erfassen läßt, wird schließlich durch Aussagen von manchen dadaistischen Protagonisten unterstützt. So dürfte die vorhin zitierte Auffassung, Dada sei ungreifbar, auf Worte des *spiritus rector* der Dada-Bewegung, Tristan Tzara, zurückgehen: 'Dada échappe à toute définition' (1982:398). Derselbe Tzara hob gegenüber Michel Sanouillet hervor, Dada hieße Dada, nicht Dadaismus:

Tristan Tzara once told me how furious he was when critics began using the expressions Dadaism, Dadaist, dadaistic to refer to himself, his friend and their productions. This, in his mind, was a desecrating gesture which amounted to equating Dada with all other preceding - and for that matter subsequent - *isms*. He always strongly believed that Dada was *essentially* different: other *isms* were meant to structure and base in history some form of ideology, theory or aesthetic system. Romanticism, Realism, Naturalism, Symbolism, Futurism, Expressionism, Surrealism etc. ... (1979:21).²

2. Bestätigt wird Tzaras bzw. Sanouillets spätere Darstellung durch eine Anmerkung, die die Erstveröffentlichung von Tzaras großem 'Manifeste Dada 1918' in *Dada* 3 begleitete. Darin heißt es:

Le Dadaïsme. Pour introduire l'idée de folie passagère en mal de scandale et de publicité d'un "isme" nouveau - si banal, avec le manque de sérieux inné à ces sortes de manifestations, les journalistes nommèrent *Dadaïsme* ce que l'intensité d'un *art nouveau* leur rendit impossible

Dada hingegen hätte in diesem Sinne keine eindeutigen Positionen bezogen.

Nun kann man sehen, daß in französischen Dada-Schriften die Vokabel 'dada' nicht nur als Bezeichnung für die - nennen wir es hier vorläufig: Formation - Dada, sondern auch für die Mitglieder dieser Formation erscheint; ebenso trifft man das Wort 'dada' als Adjektiv an. Unterdessen ist festzuhalten, daß bereits Tzara in seinem Manifest von 'dégoût dadaïste', 'dadaistischem Ekel' spricht (1975:367, 1980b:130; meine Hervorh.). Insbesondere in deutschsprachigen Dada-Schriften ist die Bezeichnung 'Dadaismus' schon 1918 geläufig, z.B. in Huelsenbecks 'Erster Dadarede in Deutschland' (1980d), im 'Dadaistischen Manifest' (cf. 1980c) und gleich als Titel eines Aufsatzes von Huelsenbeck: 'Der Dadaismus' (1918c). Später führt auch Hans Arp Dada als 'Dadaismus' in seinem mit El Lissitzky 1925 herausgegebenen Buch *Kunst-Ismen* auf. Dada bzw. der Dadaismus unterschied sich freilich auch bei den deutschen Dadaisten dadurch von einer gewöhnlichen Strömung, daß er im Hinblick auf das dadaistische Eintreten für avantgardistische 'neue Kunst' im allgemeinen sich nicht als weitere Strömung verstand. Vielmehr war Dada als Synthese oder Zusammenfassung zeitgenössischer Tendenzen gedacht, wie sie in der bereits erwähnten Bauchbinde von *Cabaret Voltaire* sowie in Bemerkungen von Ball und Huelsenbeck zum Ausdruck kam. Dada war, so Ball, ein 'Durcheinander der Stilarten und Gesinnung' (1992:98), im *Cabaret Voltaire* gaben sich '[a]lle Stilarten der letzten zwanzig Jahre (...) ein Stelldichein' (1992:87). Die Anthologie *Cabaret Voltaire* war, Ball zufolge, 'auf zwei Bogen die erste Synthese der modernen Kunst- und Literaturreichtungen. Die Gründer des Expressionisme, Futurisme und Kubisme sind mit Beiträgen darin vertreten' (1992:98). Ähnlich verkündet Huelsenbeck in diversen Tonarten, 'unter "Dada" sammelten sich die Fetzen einer "modernen Kunstbetätigung"' (1984a:13). 'Dada' sei 'Aushängeschild [gewesen], für alles, was wir in *Cabaret Voltaire* lancierten' (1984a:10), das *Cabaret Voltaire* sei in diesem Sinne 'ein Sammelsurium diversester Kunsttendenzen' gewesen (1984a:14). In der Galerie Dada habe man, so Huelsenbeck, 'in genialer Willkür kubistische, expressionistische und futuristische Bilder' gezeigt (1984a:22). Daß Dada nicht nur anfänglich dieser synthetisierende Charakter zugeschrieben wurde, geht zum einen aus einem Brief von Tzara an Picabia vom 4. Dezember 1918 hervor, in dem Tzara eben diese Synthese als Redaktionspolitik der Zeitschrift *Dada* bezeichnet (cf. Sanouillet 1993:499). Zum anderen zeigt sich der synthetische Anspruch in Huelsenbecks Vorwort des *Dada-Almanachs* aus dem Jahre 1920. Huelsenbeck zufolge, 'freut sich' der Dadaist

vorher auf den Kritiker, der behaupten wird, "das alles sei schon dagewesen" oder Expressionismus, Futurismus und Cubismus dort gefunden zu haben glaubt, wo der Dadaismus sich darstellt. Der Dadaist hat die Freiheit, sich jede Maske zu leihen, er kann jede "Kunstrichtung" vertreten, da er keiner Richtung gehört (1980b:9).

compréhension et puissance de s'élever à l'abstraction, la magie d'une parole (DADA), les ayant mis, (par sa simplicité de ne rien signifier), veaux devant la porte d'un monde présent; vraiment trop forte éruption pour leur habitude de se tirer facilement d'affaire' (1918:2).

In späteren Veröffentlichungen des 'Manifeste Dada 1918' fehlt diese Anmerkung. Stattdessen ist dem Manifest das kürzere Motto vorangestellt: 'La magie d'un mot - DADA - qui a mis les journalistes devant la porte d'un monde imprévu, n'a pour nous aucune importance' (1975:359).

Wenn Dada somit keine Strömung ist, handelte es sich dann vielleicht um eine Bewegung oder - noch etwas vorsichtiger - um ein 'Gruppenereignis', ein *groepsgebeuren* (Drijkoningen/Fontijn/Würzner 1982:159)? Sicherlich treffen diese beiden Charakterisierungen besser zu. Jedenfalls auf dem Papier trat Dada seit etwa 1917 als Bewegung in Erscheinung. Tzaras 'Chronique Zurichoise' zufolge wurde im Juli 1917 der *Mouvement Dada* lanciert (1980a:20), und es gab jedenfalls diese Bewegung über Jahre auf seinem Briefpapier. Ebenso ließ sich Huelsenbeck 1918 Briefpapier mit der Aufschrift 'Central-Amt der Dada-Bewegung in Deutschland' erstellen. Auch wenn Dada sich selbst oder genauer gesagt: Tzara in Zürich und Paris sowie Huelsenbeck in Berlin Dada als Bewegung präsentierten, stellt sich ernsthaft die Frage, ob sich Dada insgesamt als Bewegung, als *eine* einzige Bewegung bezeichnen läßt. So gibt es viele, teils sehr unterschiedlich geartete, nicht selten untereinander zerstrittene und verfeindete Filialen, Fraktionen und Einzelgänger, die im Laufe der Zeit das Prädikat 'Dada' erworben haben. Das Gesamt der zerstreuten, sich oft nur punktuell berührenden, teils inkompatiblen Einzelentwicklungen, die als 'Dada' bezeichnet werden, zeichnet sich durch das weitgehende Fehlen organisatorischer Einheit und eine stark ausgeprägte Heterogenität aus. Es erscheint daher fragwürdig, ob man tatsächlich von *einer* Bewegung oder überhaupt von einer Bewegung sprechen kann. Diese Frage stellt sich bereits für größere Filialen, wie z.B. Zürich oder Berlin. Kann man überhaupt von Bewegung sprechen, wenn diese vermeintliche Bewegung immer wieder längerfristig unterbrochen wurde? Gab es tatsächlich eine *Dada-Bewegung* in Zürich, obwohl Dada *realiter* in drei Jahren nur mit einer Handvoll Publikationen, mit acht Abenden, im Vorfeld mit einer nur einige Monate existierenden Kabarettbühne und auf dem Höhepunkt mit einer ebenso kurzlebigen Galerie in Erscheinung trat sowie zusätzlich durch erhebliche Fluktuationen im Teilnehmerkreis gekennzeichnet wurde (cf. Meyer 1985:23-4, Philipp 1980:203)? Das Züricher Erscheinungsbild wiederholt sich in anderen Dada-Hochburgen, darunter Berlin, das sich im Vergleich zu Zürich noch stärker durch einen fehlenden Zusammenhang ausgezeichnet hätte:

Dada war in Berlin nie eine über längeren Zeitraum zusammen arbeitende Gruppe wie die "Spiegelgassedadaisten" in Zürich, die sich sechs Monate lang beinahe jeden Abend regelmäßig trafen und gemeinsam Programm machten. Ein solches Zusammengehörigkeitsgefühl, wie es die emigrierten Künstler im "Cabaret Voltaire" hatten, hat es in Berlin nie gegeben; Dada Berlin war vielmehr die Summe von Aktionen einzelner und Teilgruppen der beteiligten Künstler und Literaten (Füllner 1983:141, cf. auch 171).

Im Vergleich mit Zürich sei Berlin, Hans Richter zufolge, eine 'Un-Gemeinschaft' gewesen (1978:124), wo 'jeder einzelne Scheißer', so Hausmann, 'Solonummern spielen' wollte (cit. Sheppard 1981:115). Noch schwieriger ist die Annahme *einer* Bewegung aufrechtzuerhalten, wenn man die minimalen und oft alles andere als freundlichen Kontakte zwischen Zürich und Berlin oder zwischen Berlin und Paris in Betracht zieht.³ Dada war - kurzum - zumindest im organisatorischen Sinne keine richtige Bewegung.

3. Zu berücksichtigen ist ebenfalls, daß es auch weit entlegene Dada-'Filialen' gab, z.B. in Georgien oder Japan, die von den Züricher, Pariser oder Berliner 'Zentralen' weitgehend unabhängig waren.

Selbstverständlich gibt es noch andere Verwendungen der Bezeichnung 'Bewegung'. Als sich Anfang der achtziger Jahre Jugendrevolten in allen größeren Städten Westeuropas verzeichnen ließen, wurde auch von 'Jugendbewegungen' gesprochen. Diese sehr locker strukturierten, sehr heterogenen und weitgehend unorganisierten Bewegungen, die sich mit Hausbesetzungen, autonomen Jugendzentren, Demonstrationen und einer eigenen Subkultur manifestierten (in der Musik namentlich mit Punk und Reggae sowie an grauen Häuserwänden mit Graffiti, vielfarbigen Plakaten und zerplatzten Farbbeuteln), wurden nicht nur von unbeteiligten Soziologen, sondern auch von deren Repräsentanten selbst als 'Bewegung' verstanden, z. B. in Zürich: als 'd'Bwegig' (cf. Videoladen 1981). In diesem Sinne ließe sich auch Dada, wenn auch in viel kleinerem Maßstab, als 'Bewegung' begreifen. Dabei ist 'Bewegung' wohl nicht zuletzt ein Hinweis auf eine bestimmte Dynamik.⁴

Allerdings ist das Bild von Dada als Bewegung insofern leicht irreführend, als man sich bei einer Bewegung (oder kleiner gedacht: Gruppe) auch Mitglieder vorstellt, Mitglieder, deren Aktivitäten gemeinsam die Aktivitäten dieser Bewegung sind. Zwar gab es so etwas wie eine Mitgliedschaft⁵, allerdings ist die Rede von Mitgliedschaft oder auch die Bezeichnung 'Dadaist', sei es als Bezeichnung der Mitgliedschaft, sei es - was hier selbstverständlich auch mitschwingt - als Repräsentant einer Strömung, nicht ohne Risiko. Sicherlich nicht alles, was die Dadaisten, was die Mitglieder der Dada-Bewegung taten, war dadaistisch. In der Dada-Literatur zeichnet sich hingegen die Tendenz ab, all dasjenige, was ein Dadaist in der Zeit seiner Beteiligung an Dada, aber auch davor und danach getan hat, und sich in irgendeiner Form mit Dada in Verbindung setzen läßt, als 'dadaistisch' zu verzeichnen. Da Dada im Ruf steht, nicht ausschließlich künstlerisch oder literarisch, sondern in allen Sphären des öffentlichen und privaten Lebens wirksam gewesen zu sein, gilt praktisch jede Handlung eines Dadaisten als dadaistisch.

4. Cf. Bucher/Pohl 1986 und darin insbesondere Bergius 1986. Für den 'Traditionszusammenhang' zwischen Dada und den Jugendbewegungen der achtziger Jahre, cf. Marcus 1989 und die Organe der Züricher 'Bwegig', *Eisbrecher* und *Brächise*.

5. Der Anspruch, eine Bewegung zu sein, kam gerade auch darin zum Ausdruck, daß zwar einerseits verkündet wurde: 'Dada kann jeder' (cf. Bergius 1989:363), daß andererseits aber nicht jeder sich Dadaist nennen durfte. Die Mitgliedschaft war bei den führenden Gruppenmitgliedern, entweder bei dem 'Dada-Tzar' Tzara, 'Directeur' der 'Mouvement Dada' in Zürich (und später Paris), oder beim 'Zentralamt der deutschen Dada-Bewegung' des 'Meister-' oder 'Weltdadas' Huelsenbeck in Berlin, mehr oder weniger offiziell zu beantragen. Dabei konnte dieser Antrag durchaus abgelehnt werden oder man konnte ausgesperrt werden, wie Kurt Schwitters respektive Johannes Baader in Berlin erfahren mußten (cf. Huelsenbeck 1980b:9 und Baumann 1980). Man konnte auch wegen Verstimmungen von der Mitgliederliste gestrichen werden, wie es Janco in Paris widerfuhr (cf. Seiwert 1993:94), oder als falscher Dadaist angeprangert werden, weil man sich ohne Lizenz als Dadaist ausgab, wie angeblich der Schweizer Schriftsteller Friedrich Glauser. In den 'Notes' von Tzara im ersten Heft von *Dada* heißt es zu Glauser: 'F. GLAUSER, "poète" (sentimental) n'a rien de commun avec le mouvement dada'. Unterdessen trifft man in den Mitglieder- und Präsidentenlisten auch Personen an, die keine Dadaisten waren, jedoch lediglich von den Dadaisten geschätzt wurden (wie z.B. Charlie Chaplin) oder nur am Rande mit Dada verbunden waren (wie der Schweizer Maler Oscar Lüthy).

Das führt dazu, daß z.B. im Œuvre Hugo Balls auch ein Roman wie *Flametti* als Dada-Roman gilt, ja sogar von manchen Interpreten sein ganzes Spätwerk, darunter *Byzantinisches Christentum* (1923) und der tagebuchartige Entwicklungsroman *Die Flucht aus der Zeit* (1927), als integraler Bestandteil seines Dadaismus betrachtet werden (cf. Philipp 1980). *Flametti* wurde von Ball jedoch ausdrücklich nicht im Rahmen Dadas geschrieben. Zwischen Balls religiösem Spätwerk und Dada gähnt eine Kluft von mehreren Jahren. *Die Flucht aus der Zeit*, auch wenn darin Überlegungen aus der Dada-Zeit dokumentiert werden, war kein 'Dada-Diary' - so der Untertitel der amerikanischen Übersetzung aus dem Jahre 1974. Ball suchte vielmehr in diesem Buch seinen oder gar einen exemplarischen 'Weg zu Gott' nachzuzeichnen, wie es im Titel einer frühen Ball-Biographie seiner Ehefrau Emmy Hennings (1931) heißt. Ebenso wird nur selten zwischen Dada auf der einen Seite und z.B. Balls oder Hausmanns politischer Essayistik oder dem militanten politischen Aktivismus eines Franz Jungs auf der anderen Seite unterschieden. Folglich wird z.B. noch ein Schiffsraub, an dem sich Jung 1920 im Rahmen seines politischen Engagements für die KAPD beteiligte (cf. van den Berg 1990), aufgrund der Tatsache, daß diese Kaperaktion noch in der Dada-Ära stattfand und nicht gerade den Konventionen des Politischen entsprach, als dadaistische Tat verbucht. Dabei wird übersehen, daß weder dieser politische Akt noch die politische Essayistik von Ball oder Hausmann von ihnen selbst (oder von ihren Zeitgenossen) mit Dada in Zusammenhang gebracht wurde. Einen anderen, komplizierteren Fall bilden die Karikaturen und Photomontagen von Grosz und Heartfield. Teils betrifft es hier Werke, die im Rahmen Dadas präsentiert wurden, allerdings findet man sie auch - wiederum - in politischen Zusammenhängen, die mit Dadaismus nichts am Hut hatten oder haben wollten.

Die Schwierigkeit, alle, teils konträren Tendenzen und Kunstformen, die Dada umfaßt, als Strömung, Schule oder Stil zusammenzufassen, und die nicht geringere Problematik, welche die Bestimmung von Dada als Bewegung mit sich bringt, führt zu einer weiteren in der Sekundärliteratur weitverbreiteten Charakterisierung, nämlich die Bezeichnung von Dada als Mentalität, als Geisteszustand, gelegentlich in Kombination mit der Typisierung von Dada als Bewegung. So heißt es z.B. in einer kleinen Einführung in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts der Cambridge University Press:

Dada was an attitude rather than a style; it was an international literary and artistic movement from 1915 to 1922 (Lambert 1981:39).

Ebenso wird Dada im niederländischen Referenzwerk *Historische Avantgarde* nicht nur als Avantgardebewegung bezeichnet, sondern zugleich als Mentalität, die sich in diesem Buch durch eine verneinende Protesthaltung auszeichne: '... er wordt schoon schip gemaakt, waarna ieder voor zichzelf zijn eigen weg moet zoeken' (Drijkoningen/Fontijn/Würzner 1982:159).⁶ Anderswo heißt es, daß der dadaistische Geisteszustand durch Lachen und Verlachen gekennzeichnet sei (Bergius 1989), durch eine 'ganzheitliche Ausdrucksweise für die Erfahrungen und Empfindungen der reinen Gegenwart' (Haftmann 1978:223), durch eine Doppelnatur,

6. '... es wird reiner Tisch gemacht, wonach jeder seinen eigenen Weg suchen muß.'

'reinen Protest und Kunst als Neuanfang', die Dada bis heute 'ungreifbar' gemacht hätte (Schippers 1974:10) oder durch einen paradoxen Charakter, mit dem Dada sich der Bürgerlichkeit so weit wie möglich zu entziehen gesucht hätte (Bürger 1996:44). Einiges spricht dafür, Dada als Geisteshaltung zu verstehen: Auch die Dadaisten selbst definierten Dada zeitweilig als Geisteszustand; darüber gleich mehr. Diese Bestimmung bietet außerdem die Möglichkeit, den paradoxen Charakter Dadas auf einer höheren, abstrakteren Ebene, auf einen Nenner zu bringen. Für eine historiographische Präzisierung der historischen Konturen Dadas ist diese Bestimmung gleichwohl nicht förderlich. Denn, wo beginnt diese Mentalität, wo hört sie auf? Und wenn sich diese Mentalität durch Widersprüche auszeichnet und 'alles' Dada sein kann, implodiert dadurch dann nicht diese Mentalität?

Wird Dada einmal als Mentalität verstanden, dann scheint der Weg mehr oder weniger frei für Statements, wie 'Dada ist mehr als Dada', und Dada läßt sich weder nach vorne - 'Dada war da bevor Dada da war' - noch nach hinten abgrenzen. Somit wird letztendlich das Problem verschärft, das bereits bei der Bestimmung von Dada als Bewegung angedeutet wurde, nämlich die Unmöglichkeit, noch zu entscheiden, wo Dada anfängt oder aufhört, welches Werk dadaistisch ist oder nicht usw.

Nun ist die angebliche Unbestimmbarkeit des Dadaismus sicherlich nicht jedem Dadaforscher recht. Gelegentlich läßt sich jedoch mutmaßen, daß die angebliche Unmöglichkeit, Dada genauer abzugrenzen, auch ihren Charme und ihren Reiz hat. Sie gibt dem dadaistischen Connaisseur die Freiheit, in jede beliebige Richtung idiosynkratische Gedankenspiele zu betreiben und mit Bonmots abzuschließen, wie 'Alles ist Dada' (Riha/Schäfer 1994:384). Jedoch: Ist es nicht die Aufgabe der Kunst- und Literaturwissenschaft, der Kunst- und Literaturgeschichte, zu klären statt zu verklären? Gewiß sollte man sich der Grenzen seiner Fähigkeiten bewußt sein, in der Beschränkung zeigt sich der Meister, Geschichte läßt sich nicht im 1:1 Verhältnis rekonstruieren, noch weniger als Pierre Ménard imstande war, *Don Quixote* aufs Neue zu schreiben. Aber ist es nicht das Eingeständnis der eigenen Unfähigkeit eines Literaturwissenschaftlers, die Bankrotterklärung der eigenen Zunft, wenn ein Literaturhistoriker schon von vornherein zu einem literaturgeschichtlichen Phänomen einräumt, es sei unerklärlich, es widerstehe grundsätzlich allen 'plausible[n] Erklärungsmuster[n] und Definitionen', 'd[er] Manier der Kritiker, Historiker und zuletzt auch der Künstler, mit einem System von Klassifikationen und Begriffsbildungen alle möglichen Richtungen, Bewegungen und Stile zu benennen', wie Hermann Korte zu Dada behauptet (1994:8). Dada ließe sich - so Korte - wissenschaftlich nicht erfassen, Dada sei 'mehr als Dada', 'kein Museumsstück, kein Stiletikett für Kunst- und Literaturarchivare', sondern vielmehr 'eine Bombe', die durch 'wissenschaftliche Arbeit', als 'Gegenstand von Seminaren und Vorträgen' nur verharmlost, nur entschärft werde (Ebd.). Eine Bombe, von welcher die Philologie am besten die Finger lassen und auf jeden Fall nicht versuchen sollte, aus dem dadaistischen 'Unsinn', 'Sinn' zu machen (Korte 1994:49).

Solche reißerischen Phrasen lesen sich zwar gut, wenn es um eine - darüber kann kein Zweifel bestehen - aufrührerische Erscheinung in der jüngeren Geschichte handelt. Sie machen jedoch einigermassen stutzig, wenn sich der Philologe nicht

sofort in Schweigen hüllt, sondern solche Eingeständnisse der eigenen Unzurechnungsfähigkeit den Auftakt längerer Abhandlungen bilden, die sich dadurch - folgt man der Logik des Autors - jeder wissenschaftlichen Kritik entziehen. Allerdings: sie decken sich mit Aussagen von Dadaisten. 'Was dada ist, wissen nicht einmal die Dadaisten, sondern nur der Oberdada, und der sagt es niemand', so der Oberdada Johannes Baader, zitiert als Motto des Vorworts im Katalog *Dada global* (Meyer et al. 1994:7). In der Zeitschrift *Dada* seien, so Tzara, 'toutes les nouvelles tendances soient représentées (naturellement d'après un critérium dont la composition est secrète)' (cit. Sanouillet 1993:499). 'Dada ist mehr als Dada!', zitiert Hermann Korte den Dadaisten Hausmann: 'Das Unerklärliche (...) ist nun dies, daß der Dadaismus allgemein flagrant war und daß ihn niemand erfinden konnte' (Korte 1994:7). Und: 'Dada ist die lachende Gleichmütigkeit, die mit dem eigenen Leben erhängen spielt, ohne Mitverantwortung an dem europäischen Schwindel' (Ebd.) - Beispiele, so Korte, 'für die dadaistische Lust, logische Figuren wie die Form der Definition ad absurdum zu führen' (Ebd.). Und schließlich meint Richard Huelsenbeck als Einführer des *Dada-Almanachs*:

Die Frage: "Was ist Dada?" ist undadaistisch und schülerhaft in demselben Sinn wie es diese Frage vor einem Kunstwerk oder einem Phänomen des Lebens wäre. Dada kann man nicht begreifen, Dada muß man erleben. Dada ist unmittelbar und selbstverständlich. Dadaist ist man, wenn man lebt (1980b:3-4).

Weist dieser letzte Satz auch auf ein bestimmtes Dadaverständnis hin, das es hier gleich noch zu erörtern gilt, so ist hier zunächst festzustellen, daß manche Dada-Forscher, wie Korte, offenbar nicht 'undadaistisch und schülerhaft' geschimpft werden wollen. Gleichwohl, ist es nicht des Forschers Fatum, schülerhaft zu sein, Fragen zu stellen, nicht zuletzt auch Fragen, die man nicht stellen sollte? Und: ist es nicht auch Vorbedingung ernsthafter Wissenschaft, kritische Distanz zu wahren (sei es vielleicht nicht ohne ein gewisses Engagement)? Ist daher die Frage, 'was ist Dada?', nicht genau jene Frage, die man sich zunächst stellen sollte und nicht von vornherein als unbeantwortbar ausklammern sollte? Oder sollte man sich auf die dadaistische Selbstmystifikation und Geheimnistuerei einlassen? (Und nebenbei: Was ist das wohl für eine Bombe, die sich bereits 'mit einigen philologischen Kniffen' [Korte 1994:49] entschärfen läßt? Ist das dadaistische Kunstwerk also kein Geschloß mit taktilem Qualität, wie Benjamin meinte [1963:38], sondern doch nur fragiles Artefakt, das der museal-konservatorischen Pflege bedürftig ist?).

Stellen wir also trotz alledem die Frage: Was ist, oder besser gesagt: was war das nun eigentlich - Dada bzw. der Dadaismus? Und versuchen wir diese Frage schülerhaft, daher vielleicht nur annähernd, unbeholfen und undadaistisch so zu beantworten, wie sie sich mit historiographischen und philologischen Kniffen beantworten läßt. Daß Dadaforschung letztlich undadaistisch ist, sollte eigentlich für sich sprechen, ist aber, wie z.B. aus den Ausführungen von Sanouillet und Korte hervorgeht, unter Dadaforschern keineswegs eine Selbstverständlichkeit.⁷

7. Noch in einer anderen Hinsicht ist die Forderung einer undadaistischen Dadaforschung keine überflüssige, denn auffällig in der Literatur zum Dadaismus ist die Tatsache, daß die Dadaforschung nicht zuletzt von ehemaligen Dadaisten in Gang gesetzt, die nach dem Zweiten Weltkrieg noch am Leben waren und damals ein neues Interesse für ihren jugendlichen Dadaismus registrierten und

versuchten, ihre wilden Jugendjahre, so wie sie diese nach einer längeren Zwischenzeit interpretierten bzw. interpretiert wissen wollten, in Autobiographien, historischen Übersichtswerken, Anthologien, Ausstellungen und Ausstellungskatalogen oder auf Film der Nachwelt zu präsentieren. Darstellungen, die aus einer Perspektive entstanden, die durch jene Verzeichnung determiniert war, die jede Erinnerung prägt, und außerdem durch vierzig Jahre zusätzliche Lebenserfahrung, durch mittlerweile einschneidend geänderte historische Verhältnisse, durch andere Lebenszusammenhänge oder eine andere Lebensführung, andere politische und künstlerische Überzeugungen, durch Enttäuschungen und Erfolge, durch Armut, Vergessenheit und Marginalisierung (wie im Falle Hausmanns oder Jancos), Ruhm oder eine mittlerweile bürgerliche, arrivierte Existenz (was für Huelsenbeck und Grosz galt). Emblematisch ist in dieser letzten Hinsicht Huelsenbecks Namensänderung: Im Jahre 1939 verwandelte sich Huelsenbeck in den respektierten amerikanischen Staatsbürger Dr. Charles R. Hulbeck, für Freunde 'Dick', Psychoanalytiker auf Long Island und in New York (cf. Exner/Kapfer 1996:198).

Nicht zu vernachlässigen ist hier auch, daß sich eine neue künstlerische Generation zu Wort gemeldet hatte, die sich auf Dada bezog, sich als Neo-Dada ausgab oder als solche gedeutet wurde und viele der alten Dadaisten offenbar - so läßt sich aus ihren kritischen Abgrenzungen ableiten - das Bedürfnis hatten, nicht nur ihre Vorgeschichte wiederaufzubereiten, neu vorzustellen und teils auch jetzt, wo die Gelegenheit gekommen war, Dada zu vermarkten, sondern auch 'ihren' Dadaismus, den 'eigentlichen' Dadaismus von der 'versuchten Wiederholung des Dadaismus (Neodadaismus)' zu unterscheiden (Huelsenbeck 1984b:17), von den vermeintlichen Imitationen der Neo-Dadaisten, 'die das Fallen nachmachen gelernt [haben], aber nicht den Regentropfen', so Hausmann in einem Motto zu Hans Richters Verriss von Neo-Dada am Ende seiner Monographie *Dada - Kunst und Antikunst* aus dem Jahre 1964 (cit. Richter 1978:207).

Was schließlich noch eine Rolle in den Memoiren, Rückblicken, Selbstdarstellungen und Dada-Analysen ehemaliger Dadaisten aus der zweiten Nachkriegszeit spielt, sind ältere, aber auch neuere Animositäten, Fraktionsbildungen und Querelen, wie z.B. in einem Brief von Hausmann an Richter zum Ausdruck kommt, wenn er sich über 'solche Fettsäcke wie Grosz oder der Herr Dr. in Psychoanalyse [Huelsenbeck]' aufregt (cit. Richter 1973:24). Ein anderes Beispiel ist die Art und Weise, wie die Bedeutung desselben Huelsenbecks von anderen Berliner Dadaisten, darunter Franz Jung, Wieland Herzfelde (cf. Arp 1980:102) und Raoul Hausmann (cf. Sheppard 1981:115), unisono geäußert wurde und er von ihnen als belanglose Figur zur Seite geschoben wird. So schreibt Jung in seinen Memoiren: 'Er ist ein Fremdkörper geblieben. Er wurde als Anhängsel geduldet, als eine Art Alibi für den Namen Dada, mehr nicht' (1985:102). Und Huelsenbeck selbst? Er verunglimpft seinerseits in seinen Memoiren noch seinen ehemaligen Konkurrenten im Führungsanspruch über Dada, Tristan Tzara, als 'Symbol intellektueller Tyrannei' (1984c:310), so wie er es auch in den Zwanzigern tat (cf. Huelsenbeck 1922, 1984b, 1985).

Obwohl es selbstverständlich sein sollte, daß Memoiren und historische Betrachtungen nicht mit unmittelbaren Aussagen, mit historischen Dokumenten und Zeugnissen verwechselt werden sollten, läßt sich in der Dada-Literatur leicht feststellen, daß eine solche Unterscheidung darin oft nicht getroffen wird, daß späteren Aussagen und Urteilen, auch wenn sie historisch nicht zu belegen sind (und teils gerade wenn sie unbelegbar sind und somit eine Lücke zu füllen scheinen), derselbe Stellenwert in historischen Abhandlungen zukommt als Aussagen aus den zehner und zwanziger Jahren. Das mag für ältere Dada-Studien verständlich und auch durchaus zu entschuldigen sein, da die Quellenlage bis Anfang der achtziger Jahre recht problematisch war, da historische Materialien, auch ältere Publikationen kaum greifbar waren und als 'verschollen' gelten mußten. Mittlerweile sind aber die meisten Archive der in der Zwischenzeit verstorbenen Dadaisten zugänglich geworden, praktisch alle dadaistischen Publikationen in Reprints wieder erhältlich und auch weitere historische Daten und Materialien bestens zugänglich. Daher ist es eigentlich ein Unding, sich heutzutage noch unkritisch auf spätere Aussagen ehemaliger Dadaisten zu berufen, ohne diese zu überprüfen, so wie es z.B. in der Monographie von Hermann Korte (1994) der Fall ist (der nicht weit davon entfernt ist, eine solche Überprüfung als philologische Fälschungsarbeit in Frage zu stellen).

1.2 Dada als Projekt - erste Definition

Übersieht man die Definitionsschwierigkeiten, die Dada umgeben, dann zeichnen sich, wenn man Dada trotzdem näher abgrenzen will, die Erfordernisse eines alternativen Begriffs von Dada ab. Dieser Begriff muß einerseits so flexibel und offen sein, daß er der Diversität des Dadaismus in ihrer gesamten Heterogenität gerecht wird und die Möglichkeit der inneren Entwicklung und Dynamik frei läßt. Andererseits muß er so scharf sein, daß die Historizität des Dadaismus nicht verloren geht und die Möglichkeit gegeben ist, Grenzen zu ziehen. Grenzen, mit denen Anfang und Ende von Dada diachron abgesteckt werden können. Grenzen, die daneben Dada synchron von anderen Ismen trennen *und* quer durch das Œuvre einzelner Dadaisten verlaufen können.

Im Hinblick auf das Anliegen der vorliegenden Studie, die sich mit dem Selbstverständnis der Dadaisten als Dadaisten, mit ihren programmatischen Grundlagen und mit politischen, philosophischen und ästhetischen Überlegungen im Rahmen und am Rande Dadas befaßt, scheint der Begriff 'Projekt' zumindest vorläufig Rettung zu bringen. Dabei wird 'Projekt' hier verstanden in der konventionellen Bedeutung einer '(großangelegte[n]) geplante[n] oder bereits begonnene[n] Unternehmung', eines '(großangelegte[n]) Vorhaben[s]' (Duden 1989:1185). Indem Dada eine Erscheinungsform der europäischen historischen Avantgarde war, kann dieses Projekt darüber hinaus als avantgardistisch charakterisiert werden.

Die Avantgarde läßt sich in eine große Varietät ungleichartiger Zusammenhänge, Zusammengehörigkeiten und Zusammenschlüsse aufgliedern: Strömungen, Schulen, Tendenzen, Bewegungen, Gruppen, Interessengemeinschaften, Zeitschriften. Dada nimmt hier als Projekt eine Mittelstellung zwischen Formationen ein, die man als Strömung oder Schule bezeichnen kann, auf der einen Seite (z.B. Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus, Surrealismus, Neoplastizismus, Simultanismus, Suprematismus, Vortizismus), und Gruppenbildungen, die eher Interessengemeinschaften oder Zweckbündnisse waren, auf der anderen Seite (z.B. 'Die Brücke', *De Stijl*, *Het Overzicht*, 'Cercle et carré', *Der Sturm*, 'Werkbund', 'Novembergruppe', *abstraction création art non-figuratif*, 'Independents' und 'Indépendants' in unterschiedlichen Ländern, 'De Ploeg'). Dada nimmt hier als Projekt insofern eine Mittelstellung ein, als Dada einerseits mit Kreisen zu vergleichen ist, die sich um Zeitschriften, wie *De Stijl* und *Der Sturm* bildeten, mit Interessengemeinschaften, wie 'Die Brücke', 'Novembergruppe' oder 'De Ploeg'. Andererseits weist Dada auch Ansätze eigener Ideologiebildung auf, die den Dadaismus eher als Schule oder Strömung verstehen lassen - mit allen Vorbehalten, die vorhin angedeutet wurden.

Die Bezeichnung 'Projekt' ist in der Dada- und Avantgarde-Forschung keineswegs neu. Gelegentlich wird man auch in Zusammenhang mit Dada die Bezeichnung 'Projekt' finden. Allerdings bezieht sich diese Andeutung dann eher auf bestimmte Pläne oder Praktiken im Rahmen Dadas (cf. Sanouillet 1993:251). Hier wird jedoch vorgeschlagen, eben dieser Rahmen als Projekt zu verstehen. Obwohl man darüber streiten könnte, inwiefern Dada *ein* Projekt oder eine Sammlung von (kleineren) Projekten ist, wird hier vorläufig die erste Möglichkeit gewählt. Diese läßt sich zunächst mit dem Argument verteidigen, daß - auch wenn Dada *realiter*

eine bunte, uneinheitliche Sammlung kleinerer und größerer Einzelprojekte sei - diese Sammlung damals immerhin unter einem Nenner firmiert. 'Dada ist keine Kunstrichtung, es ist keine Bruderschaft, auch kein Parfum und ebensowenig eine Philosophie. Dada ist ganz einfach ein neuer Begriff', schrieb der Züricher Dadaist Marcel Janco rückblickend in den Fünfzigern (1957a:27). Und hier ließe sich hinzufügen, daß diesem Begriff Projektcharakter zukam, insofern darunter einzelne Aktivitäten als Elemente eines gemeinsamen Vorhabens subsumiert wurden. Vergleichbar mit der Bezeichnung 'Projekt' gibt es in der Dada-Literatur auch eine Tendenz, über Dada zu sprechen, als handele es sich um einen Betrieb: von einem 'Unternehmen', von 'Zentralen', 'Filialen' und 'Zweigstellen' wird gesprochen. Eine Wortwahl, die teils auf die dadaistische Selbstdarstellung der zehner und zwanziger Jahre zurückgeht. Insbesondere in Berlin trat Dada als 'Reklamegesellschaft' in Erscheinung trat. Beispielsweise versahen sich Grosz und Heartfield dort mit dem Image industrieller Produzenten und traten als 'Grosz - Heartfield Works' auf (cf. Bergius 1989:189). Das Problem hier ist zum einen die kommerzielle Metaphorik, die sicherlich nicht für alle Dada-Filialen angebracht ist. Zum anderen impliziert die Rede von 'Filialen' eine relativ starke Einheit (sonst wäre die Bezeichnung 'Filiale' ja verfehlt). Mittlerweile hat es sich durchgesetzt, daß man von Dada-Zürich, Dada-Berlin, Dada-Paris, Dada-New York, Dada-Holland, Dada-Italien usw. spricht.⁸ Es mag auch sicherlich richtig sein, in einzelnen 'Filialen' gewisse Tendenzen und Akzente zu beobachten. Trotzdem täuscht diese Einteilung eine Aufgliederung vor, die es in der historischen Dadazeit weder nach außen (man präsentierte sich nicht als Dada-Zürich oder Dada-Paris) noch nach innen gab (Allianzen und Kontroversen gab es mehr oder weniger unabhängig von den einzelnen Schauplätzen: es wurde gereist, es wurde ausgetauscht und man traf sich an 'dritten' Stellen).

Die Bezeichnung 'Projekt' findet man vor allem aber in der nicht spezifisch auf Dada bezogenen Avantgarde-Literatur, in der gelegentlich von der historischen Avantgarde als 'avantgardistischem Projekt' gesprochen wird (cf. Asholt/Fähnders 1997), wie auch gelegentlich die Moderne als 'Projekt' bezeichnet wird (cf. Habermas 1990). Wenn hier im folgenden vom 'dadaistischen Projekt' die Rede ist, ist 'Projekt' darin im Vergleich mit den Bezeichnungen 'avantgardistisches Projekt' oder 'Projekt der Moderne' allerdings insofern weniger abstrakt zu verstehen, als die Teilnehmer des 'avantgardistischen Projekts' oder des 'Projekts der Moderne' sich in der Regel nicht *expressis verbis* zu diesem Projekt zu bekennen brauchen, um diesem Projekt zugeordnet zu werden. In dieser Hinsicht sind das 'avantgardis-

8. Diese Einteilung wurde wohl maßgeblich von Hans Richters einflussreiche Monographie *Dada - Kunst und Antikunst* aus dem Jahre 1964 angeregt. Darin unterscheidet Richter nacheinander: Zürich-Dada, New York-Dada, Berlin-Dada, Hannover-Dada, Köln-Dada, Paris-Dada, Post-Dada und Neo-Dada. Vgl. ähnlich die Gliederung und Bezeichnung von Dada im Ausstellungskatalog *Tendenzen der Zwanziger Jahre* (1977), in dem Richters Reihe mit Dada Genf, Dada Holland, Dada Rußland, Dada Polen, Dada Ungarn, Dada Jugoslawien, Dada Tschoslowakei, Dada Rumänien, Dada Italien, Dada Barcelona, Dada Südamerika, Dada Belgien, Dada Serbien, Dada Österreich, Dada Spanien erweitert wurde. Anders wird dagegen in einem jüngeren umfassenden Katalog, *Dada global*, zwar nach Schauplätzen unterschieden, jedoch nicht mit diesen formelhaften Filialenbezeichnungen (cf. Meyer et alii 1994).

tische Projekt' und das 'Projekt der Moderne' weitaus umfangreicher und zugleich hypothetischer zu begreifen, indem nicht alle Teilnehmer denselben Nenner wählten. Darüber hinaus sind in der Avantgarde insgesamt und schon gar in der Moderne noch größere Widersprüche zu verzeichnen als in Dada im besonderen. Man kann sicherlich argumentieren, daß auch die Annahme eines avantgardistischen Projekts mehr ist als lediglich eine nachträgliche Hypothese der Avantgardeforschung. Während Asholt und Fähnders die Avantgarde als Projekt bezeichnen, weil sich die Avantgarde durch einen zukunftsorientierten, fragmentarischen Charakter auszeichne und somit der von Peter Bürger bei Friedrich Schlegel diagnostizierten romantischen Konzeption des Projekts als 'subjektiven Keim[s] eines werdenden Objekts' und 'Fragment(...) aus der Zukunft' entspreche (cf. Asholt/Fähnders 1997:2), läßt sich die Avantgarde auch als 'Projekt' bezeichnen, weil sich in der Avantgarde selbst ein Bewußtsein darüber abzeichnete, daß der Avantgarde trotz aller Heterogenität der unterschiedlichen Ansätze einzelner Ismen ein gemeinsames Anliegen zugrundelag. Exemplarisch sei hier auf eine Artikelreihe des niederländischen Konstruktivisten Theo van Doesburg aus dem Jahre 1921 hingewiesen. Darin beabsichtigte van Doesburg, eine Übersicht über die europäische Avantgarde zu liefern. 'Geistige Wurzel' der Avantgarde seien in Frankreich der Kubismus, in Italien der Futurismus, in Deutschland der Expressionismus, in den Niederlanden der 'Neo-Kubismus' (d.h. der Konstruktivismus von *De Stijl*) gewesen (1921:193). Und obwohl die Dadaisten die Bezeichnung 'Avantgarde' für sich ablehnen würden, werden auch sie von van Doesburg in seiner Heeresschau aufgeführt (1921:112). Eine Bezeichnung, die, van Doesburg zufolge, ein kollektives Bewußtsein zum Ausdruck bringt, das er in der ganzen historischen Avantgarde zu erkennen glaubt:

Avant-garde! Voorhoede! Ziedaar de leuze waaronder alle moderne en ultra-moderne groepen van de geheele wereld in de richting van een geheel nieuwe uitdrukkingwijze in alle vormen van kunst, opmarcheeren. Avant-garde drukt reeds het begrip uit van een *Internationale van den geest*. Deze internationale bezit geen ander reglement dan den innerlijken drang om aan het leven een ideëel-realistische uitdrukking te geven en in kunst, om het leven zuiver-esthetisch te interpreteren. Het is een ongeordende troep onder alle naties verspreid. Voor 't eerst kwam ik deze benaming tegen in een schrijven van Gino Severini aan mij tijdens den oorlog. Dit schrijven, betreffende zijn artikel voor het maandblad "De Stijl", getiteld "La Peinture d'Avant-garde" (...) doet zien, dat de benaming "Avant-garde" toen nog uitsluitend een toepassing was, om er een jongen, vooruitstrevenden groep kunstenaars (meest schilders) mede te karakteriseeren, waarvan Gino Severini en Guillaume Apollinaire (...) de voornaamste en richtinggevende woordvoerders waren. "L'article a été fait avec le plus grand souci de précision et exprime les idées de nous tous, les peintres d'avant-garde comme on nous appelle!" Uit de hier aangehaalde passage uit bovenbedoeld schrijven blijkt, dat wat thans zoowel op sociaal als op esthetisch gebied een gemeenschappelijke strijdleuze is geworden, eerst diende om er één bepaalden groep mede aan te duiden. Op 't oogenblik is Avant-garde de *collectieve benaming voor alle revolutionaire kunstenaarsgroepen* (1921:109, Kursivierungen im Original)⁹

9. 'Avantgarde! Vorhut! Sieh da die Losung, unter welcher alle modernen und ultramodernen Gruppen der ganzen Welt in Richtung einer gänzlich neuen Ausdrucksweise in allen Formen der Kunst aufmarschieren. Avantgarde bringt bereits das Verständnis einer *Internationale des Geistes* zum Ausdruck. Diese Internationale besitzt kein anderes Reglement als den inneren Drang, dem Leben einen ideell-realistischen Ausdruck zu geben und in der Kunst das Leben rein-ästhetisch zu

Daß nicht nur van Doesburg und Severini sich als Repräsentanten einer 'ästhetischen Avantgarde' (van Doesburg 1921:109) verstanden, zeigen Kollektivausstellungen und Konferenzen, an denen sich Vertreter mehrerer Ismen beteiligten. Ebenso reflektierten avantgardistische Periodika, wie die niederländischen Zeitschriften *De Stijl* und *i10* oder das ungarische *MA*, in ihren redaktionellen Beiträgen den heterogenen Pluralismus der Avantgarde. Der Zusammenhang dieser heterogenen Avantgarde kam außerdem in Hinweisen auf andere avantgardistische Organe zum Ausdruck, sei es in Form der Auflistung eingegangener Tauschexemplare, sei es in Form von Anzeigen. Darin führten die einzelnen Periodika im Großen und Ganzen jene ganze Skala von avantgardistischen Ismen ihrer Leserschaft vor, die man heutzutage als historische Avantgarde zusammenzufassen pflegt. Zu beachten ist schließlich, daß bereits in den Zwanzigern Übersichtswerke zusammengestellt wurden, die diese Avantgarde in ihrer ganzen Bandbreite vorzustellen suchten (cf. Kassák/Moholy-Nagy 1922, Arp/Lissitzky 1925).

Obwohl sich somit auch im historischen avantgardistischen Projekt bei den jeweiligen Repräsentanten ein übergreifendes Selbstbewußtsein (als 'Avantgarde' oder als 'neue Künstler') beobachten läßt, wird dieses Bewußtsein nicht immer und überall explizit artikuliert. Gleichermäßen gilt für die Unterscheidung eines 'avantgardistischen Projekts' (Asholt/Fähnders 1997) bzw. einer 'historischen Avantgarde' (Bürger 1974) oder einer Reihe verwandter und zusammenhängender 'historischer Avantgardebewegungen' (Drijkoningen 1982) in der Forschungsliteratur, daß sie sich primär entweder auf die Rekonstruktion historischer Beziehungen und Affinitäten oder auf die Konstatierung gemeinsamer Grundzüge gründen. Nur marginal wird jene übergreifende Selbstklassifizierung berücksichtigt, die man z.B. bei van Doesburg antrifft. In dieser Hinsicht wird die hier vorgeschlagene Unterscheidung eines 'dadaistischen Projekts' enger gefaßt. Als Kriterium dafür, daß bestimmte Aktivitäten, Publikationen, Kunstwerke, Überlegungen in der folgenden Studie dem dadaistischen Projekt zugeordnet werden, gilt hier die Voraussetzung, daß sie *ausdrücklich* als dadaistisch aufgeführt werden (und nicht ein halbes Jahrhundert später, sondern in ihrer Entstehungszeit), indem sie sich selbst als dadaistische Texte, Artefakte oder Aktivitäten ausweisen (wie z.B. Tzaras 'Mani-

interpretieren. Es ist eine ungeordnete Truppe unter allen Nationen verstreut. Zum ersten Mal begegnete ich dieser Bezeichnung in einem Brief von Gino Severini an mich während des Krieges. Dieses Schreiben, bezüglich seines Artikels für die Monatsschrift "De Stijl", namens "La Peinture d'Avant-garde" (...) zeigt, daß die Bezeichnung "Avantgarde" damals noch ausschließlich zur Charakterisierung einer jungen, fortschrittlichen Gruppe Künstler (überwiegend Maler) verwendet wurde, von denen *Gino Severini* und *Guillaume Apollinaire* (...) die wichtigsten und richtungweisenden Wortführer waren. "Der Artikel ist mit der größten Sorgfalt geschrieben und drückt die Ideen von uns allen aus, *den Malern der Avantgarde, wie man uns nennt!*" Aus der hier zitierten Passage aus besagtem Schreiben geht hervor, daß dasjenige, was heutzutage sowohl auf sozialem als auf ästhetischem Terrain eine gemeinsame Kampfparole geworden ist, zunächst zur Bezeichnung einer einzigen Gruppe diente. Im Moment ist Avantgarde die *kollektive Bezeichnung für alle revolutionären Künstlergruppen.*"

feste Dada 1918' oder die 'Galerie Dada').¹⁰ Trotzdem sind avantgardistisches und dadaistisches Projekt einander insofern nicht weit entfernt, als Dada beanspruchte, eine Synthese der Avantgarde zu bilden und diesen Anspruch zu einem gewissen Grade auch einlöste.

Die Vorteile der Bezeichnung 'Projekt' im Zusammenhang mit Dada sollten deutlich sein: zum einen kann sie den besonderen Status des Dadaismus andeuten, zum anderen lassen sich mit ihr die Probleme vermeiden, die die jeweiligen Bestimmungen von Dada als Strömung, als Bewegung, wie auch als Mentalität mit sich bringen. 'Projekt' stellt nicht die strengeren Erfordernisse, welche von einer Bestimmung als Strömung impliziert werden. Ein Projekt kann offener sein, läßt zwischenzeitliche Anpassungen und Umstellungen zu. Ein Projekt kennzeichnet sich sogar - weitaus stärker als eine Strömung, eine Bewegung, oder eine Mentalität - durch die Möglichkeit der Entwicklung, der Wendungen, der Umschläge, der Neubestimmungen - und davon gab es im kurzlebigen dadaistischen Projekt mehrere. Dabei schließt ein Projekt, dieses Projekt im Grunde genommen die anderen Definitionsmöglichkeiten mit ein: ein Projekt kann ein Gruppenzusammenhang, eine Bewegung, ein Geisteszustand oder auch eine Kunstrichtung sein.

Die Bezeichnung 'Projekt' bietet aber zugleich die Möglichkeit, besser als die Begriffe 'Bewegung' oder 'Mentalität' eine Unterteilung in der Produktion jeweiliger Projektteilnehmer zwischen zum Projekt gehörigen und anderen nicht dazu zählenden Werken vorzunehmen. Projekt deutet daneben einen gewissen Organisationsgrad an, ist aber nicht mit jenem Typus der Mitgliedschaft verbunden, die es bei einer Bewegung, Schule oder Strömung gibt. Ferner läßt sich ein Projekt genauer auf konkrete historische Ereignisse beziehen. Damit lassen sich auch besser Anfang und Ende determinieren: Ein Projekt hat in der Regel eine bestimmte, zumeist kürzere Laufzeit - jedenfalls im Vergleich zu einer kaum greifbaren, vermeintlich ja bewußt 'ungreifbaren' Mentalität, welche die dadaistische gewesen sei.

Außerdem löst die Bezeichnung 'Projekt' als Metabegriff, wie fragwürdig der Status von Metabegriffen auch sein mag, das Problem, daß die Begriffe 'Kunstrichtung', 'Bewegung' und 'Geisteszustand' - wie bereits angedeutet - von den Dadaisten selbst benutzt wurden, jedoch nur bestimmte Aspekte und Phasen des historischen Dadaismus abdecken. Wie sich gleich zeigen wird, sind die Bestimmungen 'Bewegung' und 'Geisteszustand' nicht von Anfang an für Dada kennzeichnend. Sie sind vielmehr Charakterisierungen für gewisse Ausformungen und Episoden Dadas.

10. Selbstverständlich ist dieses Kriterium nicht wasserdicht, denn bereits in der Zeit des historischen Dadaismus gab es andere Personen, die eindeutig mit dem avantgardistischen Dadaismus nichts zu tun hatten, jedoch gelegentlich 'Dada'-Texte schufen oder 'Dada'-Aktivitäten entfalteten, wie z.B. der niederländische Schlagersänger Kees Pruis, der anlässlich der Dada-Tournee von Schwitters und van Doesburg 1923 ein 'Dadaistisch Lied' verfaßte (cf. Schippers 1974:91). Einerseits läßt sich in solchen Fällen wohl unschwer nachweisen, daß es sich hier nicht um Dadaistisches handelt, sondern um Reaktionen auf Dada. Andererseits spricht wenig dagegen, z.B. das Lied von Pruis als Randerscheinung des dadaistischen Projekts aufzufassen, insofern es durchaus in die Dada-Konzeption paßt, die der niederländischen Dada-Tournee zugrundelag. Dieser Konzeption zufolge, war es die Aufgabe der Dadaisten, selbst gerade nicht Dada zu sein, sondern den Dada-Charakter ihres bürgerlichen Publikums zum Vorschein zu bringen (cf. van Doesburg/Schwitters 1995).

Wenn sie für Dada insgesamt als Typisierungen genommen werden, drohen sie den Blick dafür zu verstellen, was Dada darüber hinaus gewesen ist, sich aber mit 'Bewegung' und 'Geisteszustand' nicht erfassen läßt. Obwohl die Bezeichnung 'Projekt' ein Metabegriff ist, bietet diese Bestimmung von Dada unverkürzt die Möglichkeit, bei dem Selbstverständnis der daran Beteiligten, der darin treibenden Kräfte anzuschließen, denn ein Projekt ist kein Selbstläufer. Es mag über eine eigene Dynamik verfügen, die sich dem Zugriff der einzelnen Beteiligten zu einem gewissen Grade entzieht, letztendlich wird es aber von bestimmten Personen (oder Gremien von Personen) in Gang gesetzt und ausgeführt. Dabei wird es in der Regel nicht so sein, daß alle Beteiligten gleichermaßen an der Bestimmung der Zielsetzungen und Richtung des Projekts teilnehmen. Das ist auch im Hinblick auf das dadaistische Projekt unverkennbar. Es gab viele Teilnehmer, die wohl nur als Ausführende Dada eine bestimmte Färbung gaben oder an der Verwirklichung von Anliegen anderer Teilnehmer beitrugen. Jedenfalls läßt sich feststellen, daß nur eine kleine Zahl von Dadaisten ihre Überlegungen zu Dada auch schriftlich in der Form von programmatischen Texten artikulierte. In Zürich waren das anfänglich in erster Linie Ball und daneben auch Huelsenbeck und Tzara, später vor allem Tzara und Serner sowie Janco und Richter, sei es mit der Einschränkung, daß Jancos und Richters programmatische Überlegungen hauptsächlich mit Dada verwandte Projekte (die Gruppen 'Neues Leben' und 'Radikale Künstler') betrafen. Für Berlin kann festgestellt werden, daß sich vor allem Huelsenbeck und Hausmann über das dadaistische Projekt programmatisch äußern (zum Teil in Texten, die von anderen mitunterschrieben wurden). In bescheidenerem Maße äußern sich in Berlin auch Herzfelde, Grosz und Heartfield; letztere wiederum in Texten, die sich nur mittelbar auf Dada beziehen.

Daß sich nur wenige Dadaisten in schriftlicher und dadurch überlieferter Form über die Programmatik des dadaistischen Projekts äußerten, ist sicherlich kein Zufall. Wie sich unten aus der historischen Darstellung des Projekts ergeben wird, war es vielleicht mit hohen Ansprüchen verbunden, jedoch alles andere als ein - in quantitativer Hinsicht - großes Projekt. Zwar beteiligte sich an Dada punktuell, wie z.B. an einigen Züricher Soireen und der 'Ersten Internationalen Dada-Messe', eine größere Zahl von Künstlern, Schriftstellern, Musikern, Tänzern usw., die Kontinuität des dadaistischen Projekts wurde gleichwohl nur von einer Handvoll Personen gewährleistet, in Zürich insbesondere Arp, Janco und Tzara, in Berlin insbesondere Huelsenbeck, Hausmann und Baader.

Dennoch ist anzunehmen, daß nicht nur jene Dadaisten, die programmatische Texte veröffentlichten, über die Zielsetzungen des dadaistischen Projekts nachgedacht haben. So ist in Zürich z.B. auffällig, daß von Hans Arp kaum programmatische Wortmeldungen aus der Dada-Zeit erhalten sind. Sowohl aus Hinweisen in Balls Tagebuch auf Diskussionen unter den Dadaisten als auch aus der Tatsache, daß er kontinuierlich an Dada beteiligt war, seinen Namen immer wieder mit Dada verband, Dada 1919 gewissermaßen sogar nach Köln exportierte und von anderen Dadaisten der ersten Stunde als Galionsfigur des Züricher Dadaismus verstanden wurde, ist deutlich, daß Arp auch maßgeblich an der Bestimmung der Kursrichtung von Dada beteiligt war.

Die Bezeichnung 'Projekt' kann - jetzt abschließend - zwei Probleme lösen, die bei Dada eminent sind, nämlich die Fragen, wen man als Dadaisten bezeichnen kann und welche Werke als dadaistische zu verstehen sind. In der Regel wird ein Künstler entweder (ganz) als Dadaist bezeichnet oder nicht. Daran anschließend wird in der Regel ebenfalls dessen Œuvre entweder insgesamt - zumindest für eine bestimmte Periode - als dadaistisches verbucht oder nicht. Die Bestimmung von Dada als Projekt läßt eine flexiblere Handhabung der Kategorie 'dadaistisch' zu. Ein Künstler ist 'nur' Dadaist, insofern er am dadaistischem Projekt beteiligt ist. Ein bestimmtes Werk kann als dadaistisch bezeichnet werden, insofern es im Rahmen dieses Projekts entsteht bzw. darin eingebracht wird.

Vergleicht man dadaistische Periodika und andere Dada-Publikationen, so trifft man darin verhältnismäßig viele Werke an, deren Urheber entweder mit Dada nichts zu tun hatten oder Werke, die zwar von Dadaisten, von Teilnehmern am dadaistischen Projekt stammen, an sich aber nicht von anderen, vergleichbaren Werken zu unterscheiden sind, die mit Sicherheit nicht dadaistisch sind oder eher zum Repertoire anderer Schulen gehören. Die Frage, was nun eigentlich ein dadaistisches Werk ist, erübrigt sich hier insofern, als es durchaus zu einem künstlerischen Projekt passen kann, daß darin auch Werke integriert werden, deren Produzenten mit dem Projekt nichts zu tun haben (wollen). Das heißt selbstverständlich nicht, daß nun auf einmal in Dada-Zeitschriften abgedruckte, auf Dada-Soireen vorgetragene und auf Dada-Ausstellungen gezeigte Werke von Kandinsky, Kokoschka, Klee, Cendrars, Marinetti oder Picasso als solche dadaistisch genannt werden können, weil sie Teil des dadaistischen Projekts (bei den genannten: in Zürich) waren, wohl aber, daß ihre Integration und ihr Integriert-Sein dadaistisch ist. Und insofern diese Nicht-Dadaisten selbst - trotz eines nicht-dadaistischen Selbstverständnisses und trotz mancher Vorbehalte Dada gegenüber - ihr Werk in Dada einbrachten, könnte man sie sogar als Dadaisten bezeichnen, allerdings nur insofern sie sich an Dada beteiligten. Ein Beispiel: In Zürich wird Ferdinand Hardekopf nicht dem Dadaismus zugeordnet, weil er sich nachdrücklich als Expressionist verstand und sich auch kritisch über Dada geäußert hat. Allerdings war er mehrmals an Dada-Soireen beteiligt und auch regelmäßiger Beiträger der Zeitschrift *Dada* und dies gewiß nicht ohne seine Einwilligung. Während sich seine Beteiligung mit den Bezeichnungen Strömung, Bewegung oder Mentalität nicht erfassen läßt, kann man im Zuge der Bestimmung von Dada als Projekt sagen, daß er sich hin und wieder an diesem Projekt beteiligte, zugleich aber seine Vorbehalte hatte und somit: 'auch' Dadaist war, insofern er an Dada beteiligt war.

Was für Hardekopf gilt, gilt - umgekehrt - auch für diejenigen Künstler und Schriftsteller, die in der Regel als Dadaisten verstanden werden, bei denen man aber feststellen kann, daß sie sich zeitgleich in anderen Zusammenhängen betätigten - ohne irgendeinen Hinweis auf Dada. Genannt wurde bereits die politische Publizistik von Hugo Ball und Raoul Hausmann, die in keinerlei Weise Dada referierte. Auch hier läßt die Bestimmung von Dada als Projekt die Möglichkeit zu, eine Unterscheidung zu treffen zwischen dem politischen und dem dadaistischen Engagement. Ebenso läßt sich z.B. bei Huelsenbeck und nochmals bei Ball in ihrem literarischen Œuvre zeitgleich zwischen dadaistischen und nicht-dadaistischen Werken unterscheiden. Für Ball gilt dies insbesondere für den Roman

Flametti oder vom Dandysmus der Armen, den er selbst ausdrücklich nicht als dadaistisches Werk verstand, obwohl er das Buch teilweise mitten in der Periode seines Dada-Engagements schrieb (oder genauer gesagt: zwischen der ersten und zweiten Dada-Episode in Zürich; cf. *intra* 1.2.1 und 6.3.5.1). Eine ähnlich offensichtliche Diskrepanz gibt es bei Richard Huelsenbeck zwischen seiner vehementen Expressionismusschelte im Rahmen Dadas und einer Reihe zeitgleich mit seinem Dada-Engagement veröffentlichten Prosatexten: dem Roman *Dr. Billig am Ende*, so wie er 1921 im Kurt Wolff Verlag erschien, und seinen Novellen *Verwandlungen* und *Azteken oder die Knallbude* (beide 1918). Bücher, die sowohl inhaltlich als auch formal dem Expressionismus zuzuordnen sind.¹¹

Hardekopf war in beschränktem Maße 'auch' Dadaist, aufgrund des Kriteriums, Dadaist sei nur derjenige, der sich oder sein Werk in Dada einbrachte und zwar nur insofern er dies explizit tat. Umgekehrt bedeutet dieses Kriterium, daß in der Regel ein Teil des Œuvres von generell als Dadaisten klassifizierten Künstlern und Schriftstellern quasi auszulagern ist, mithin nach diesem Kriterium nicht als dadaistisch gelten kann. Daß es hier keine künstliche, nachträgliche, sondern eine bereits von den Dadaisten selbst getroffene Unterscheidung ist, deutet nicht nur die Tatsache an, daß Ball sein *Flametti* ausdrücklich nicht als dadaistisches Werk verstand, sondern auch die Verwendung von dadaistischen Decknamen und Rollenbezeichnungen in Berlin. Obwohl man außerdem durchaus unter eigenem Namen an Dadaistischem teilnahm, deutet sich die Unterscheidung zwischen einer dadaistischen und einer nicht- oder außerdadaistischen Identität darin an, daß man sich mit solchen Decknamen und Rollenbezeichnungen ausstattete: 'Welt-Dada' oder 'Meister-Dada' für Huelsenbeck, 'Dadasoph' für Hausmann, 'Monteur-Dada' für Heartfield, 'Dada-Marschall' für Grosz, 'Progreß-Dada' für Herzfelde, 'Pipi-Dada' für Walter Mehring, 'Musik-Dada' für Gerhard Preis.¹²

11. Zwar sind Vorabdrucke von *Dr. Billig* in *Club Dada* erschienen: eine programmatische Einführung und das erste Kapitel. Nur dieses Kapitel war auch in der definitiven Fassung mit enthalten und weist manche dadaistischen Züge auf. Der vermutlich erst später fertiggestellte Rest ist eher konventionell und stilistisch mit den ersten vorabgedruckten Teilen nicht zu vergleichen. Der expressionistische Verleger Kurt Wolff konnte darin dann auch nichts Dadaistisches erkennen, cf. Füllner 1983:210-3. Die beiden Novellen entstanden bereits vor dem Ersten Weltkrieg (cf. die Nachworte in Huelsenbeck 1992a und b). Huelsenbeck hielt es aber offensichtlich für angebracht, sie trotz seiner dadaistischen Absage an den Expressionismus zu veröffentlichen.

12. Diese Selbstbezeichnungen findet man u.a. im dritten Heft der Zeitschrift *Der Dada*. Angeregt mögen diese Bezeichnungen teils durch eine bereits früher in Zürich erkennbare Sprachregelung worden sein. So spricht Ball schon 1916 im 'Ersten dadaistischen Manifest' von 'Dada Tzara' und 'Dada Huelsenbeck' (1988:39). Teils dürften die Berliner Ehrentitel aber auch von Johannes Baader angeregt worden sein. Baader bezeichnete sich von Anfang an als 'Oberdada'. Während sich bei allen weiteren Dadaisten ausnahmslos neben der dadaistischen Aktivität eine außerdadaistische unterscheiden läßt, bildet Johannes Baader als selbsternannter 'Oberdada' eine Ausnahme. Bei ihm gibt es - folgt man seinem Selbstverständnis - keine Trennung zwischen dadaistischen und nicht-dadaistischen Tätigkeiten und Auftritten: noch die Todesanzeige für seine Frau unterzeichnet er mit 'Oberdada' (cf. Bergius 1989:147) und auch seine Erwerbstätigkeit als Hausierer von Lesepulpen erscheint als Aktivität des Oberdadas. Bei Baader kann man außerdem feststellen, daß er nachträglich auch seine prä-dadaistische Vorgeschichte konsequenterweise als dadaistische auffaßt und darstellt (cf. 1977:22).

In einigen Fällen führt das hier vorgeschlagene Kriterium dazu, daß Personen, die bzw. deren Werke (in einer bestimmten Periode) man heutzutage Dada zuzuordnen pflegt, nicht mehr oder nur sehr bedingt als dadaistisch gelten können. In Berlin gilt dies insbesondere für Carl Einstein und Hannah Höch. Höch wird heutzutage allgemein als Dadaistin verstanden und als eine der wenigen weiblichen Teilnehmer an Dada mit einem substantiellen Œuvre gerühmt. Historisch betrachtet gilt für Höch eigentlich dasselbe wie für Ferdinand Hardekopf in Zürich, der sich selbst als Expressionist und nicht als Dadaist verstand, sich jedoch hin und wieder an Dada-Aktivitäten und - Publikationen beteiligte. Höch wandte in ihrem Werk zwar Verfahren an, die man heutzutage dadaistisch zu nennen pflegt (und z.B. in der Weiterentwicklung der Collage- und Montagetechnik kommt ihr mit Sicherheit eine eminente Rolle zu); allerdings sind diese Verfahren - genauer betrachtet - keine spezifisch dadaistischen Techniken. Ansonsten fällt auf, daß Höch keine Dada-Manifeste unterzeichnete (oder als Unterzeichnerin aufgeführt wurde) und trotz engster Beziehungen zu Hausmann und Baader keine Beiträge an das von ihnen herausgegebene Berliner Organ *Der Dada* lieferte. Zwar beteiligte Höch sich zweimal an Berliner Dada-Ausstellungen, an denen jedoch auch (andere) Nicht-Dadaisten teilnahmen: einer Ausstellung im Graphischen Kabinett I.B. Neumann im Mai 1919 und der 'Ersten Internationalen Dada-Messe' im Juli/August 1920. Wie aus privaten Zeugnissen hervorgeht - öffentlich äußerte sie sich damals nicht -, verstand sie sich 1918-20 nicht so sehr als Dadaistin (cf. Höch 1989:330-1, 393-5, 529), sondern vielmehr als Expressionistin, wie ihre Mitgliedschaft in der 'Novembergruppe' und ihre engen Beziehungen zu den Münchener 'Expressionistischen Werkstätten' andeuten (cf. Höch 1989:635-6, 659-60, Roters in Höch 1995a:75-96). Ein klares Bekenntnis zum Dadaismus zeichnet sich erst während der Dada-Renaissance in der zweiten Nachkriegszeit ab.

Für Carl Einstein gilt, daß es äußerst fragwürdig ist, ob man ihn als Dadaisten verstehen kann, ob er sich selbst bzw. der Berliner Dada-Kreis ihn seinerzeit als Dadaisten verstanden hat. Während er von Tzara in der Auflistung von Dada-Mitgliedern, 'Quelques Présidents et Présidentes du mouvement DADA' im sechsten Heft von *Dada* zu den Präsidenten gezählt wird, fehlt Einsteins Name in derselben, jedoch überarbeiteten Auflistung in Huelsenbecks *Dada-Almanach* wird Einstein 1920 (Huelsenbeck 1980a:95-6); dasselbe gilt für Höch. Einstein meinte selbst gegenüber seinem Freund, dem belgischen Dadaisten Clément Pansaers: 'Dada ist ein fauler Witz, der zu lange furzt' (cit. Braun 1987:245). Im selben Jahr hieß es in einem Aufsatz von Einstein 'Über Deutschland':

Das Publikum widmete (...) dem Kriegsgeschehen einiges Interesse, weshalb es die literarische Revolution vergaß. Sie war eine Täuschung. Und dennoch gab es in Deutschland etwas, was Literatur heißen kann; irgendetwas schlecht Bezahltes, frierend und mit den Zähnen klappernd, das unbemerkt vorübergeht und ohne Wirkung bleibt; die Mittel scheinen erschöpft zu sein. Inzwischen probierten einige Optimisten einen Biertisch-Dadaismus; mangels Skandals war es eine Fehlgeburt. Selbst der dionysische Autor würde von der stupiden Indifferenz unseres Publikums entmutigt (1981:202).

Und wo man bei Einstein einen Vorbehalt machen könnte, insofern er von 'uns'

spricht¹³, so gibt es diesen Vorbehalt im Grunde genommen nicht bei den Zeitschriften *Die Pleite*, *Jedermann sein eigener Fußball* und *Der blutige Ernst*, die u.a. von Hanne Bergius (1989:192) Dada zugeordnet werden, obwohl in ihnen - sieht man von der Mitarbeit mancher Dadaisten ab - nirgends explizit auf Dada Bezug genommen wird.¹⁴ Mit Recht gibt Harald Maier-Metz in seiner Studie zum Malik-Verlag an, daß es im Malik-Verlag und in ihrem Umkreis im Grunde genommen drei Kategorien von Zeitschriften gab: kulturpolitische, wie *Der Gegner* und *Die Erde*, satirisch-politische, wie die genannten drei, und dadaistische, insbesondere *Der Dada* (1984:197-8). Lediglich die letzte Zeitschrift erschien in der Reihe 'Abteilung Dada'.¹⁵ Diese Bezeichnung mag im Hinblick auf andere Potemkinsche

13. Christoph Braun (1987:243) ist dagegen der Überzeugung, daß Einstein sich nicht dem 'Biertisch-Dadaismus' zuordnen läßt. Für eine Trennung zwischen Einstein und Dada könnte noch sprechen, daß er den Titel des 'Manifest[s] von der Gesetzmäßigkeit des Lautes' des 'Dadasophen' Hausmann (das 1922 unter diesem Titel in *Mécano* erschien, und von dem bereits 1919 ein selbständiger Sonderdruck von Hausmann herausgegeben worden war [cf. Züchner 1994a:178]) ohne Hausmanns Einverständnis eigenmächtig in 'Schulze philosophiert' abänderte, was nicht nur 'eine eindeutig ironisierende Interpretation' gefördert haben dürfte, wie Michael Erlhoff meint (cf. Hausmann 1982a:212), sondern im Hinblick auf Einsteins Bedenken Dada gegenüber vor allem eine deutliche Absage an Hausmanns Gedankenakrobatik scheint. Umgekehrt erschien im Katalog der 'Internationalen Dada-Messe' ein 'korrigierter Picasso' von Grosz und Heartfield, der 'Dr. Karl Einstein' gewidmet war und dessen Vorliebe für den Kubismus aufs Korn nimmt (cf. Pachnick/Honnet 1991, Abb. 8b).

14. Bergius stellt ihre Behauptung entgegen dem ausdrücklichen Einspruch Wieland Herzfeldes auf, des einstigen Verlegers der Zeitschriften (cf. Bergius 1989:192). Vgl. hierzu die getrennte Beschreibung von Dada auf der einen und von *Die Pleite*, *Jedermann sein eigener Fußball* und *Der blutige Ernst* auf der anderen Seite, in: Herzfelde 1988:23-8. Herzfeldes Darstellung wird von früheren Darstellungen Huelsenbecks unterstützt. So beschreibt Huelsenbeck die Gestaltung der Wochenausgaben der *Neuen Jugend* 1920 in *Dada siegt!* als eine noch nicht dadaistisch genannte Vorwegnahme des Berliner Dadaismus (1985:38). In einem Brief von Huelsenbeck an Tzara aus dem Jahre 1917, der von Bergius als Bestätigung ihrer Behauptung herangezogen wird, wird die *Neue Jugend* nicht als Dada-Zeitschrift bezeichnet, sondern als Ausdruck einer 'Bewegung (...), die in ihrer Größe ganz der Bewegung Dada in Zürich entspricht' (cit. Exner/Kapfer 1996:19), also: einer auf sich stehenden Bewegung, die mit dem Züricher *Mouvement Dada* verwandt war. Im selben Brief kündigt Huelsenbeck einen 'Propagandaabend Dada' an. Wie aus seinen Formulierungen hervorgeht, sollte dieser Abend (noch) nicht ein dadaistischer Abend sein, sondern eine Präsentation des (Züricher) Dadaismus.

15. Daß Maier-Metz *Die Pleite*, *Jedermann sein eigener Fußball* und *Der blutige Ernst* nicht als dadaistische, sondern als politisch-satirische Zeitschriften klassifiziert, wird im Vergleich mit anderen gleichartigen Zeitschriften aus derselben Periode, wie *Simplizissimus*, *Die Jugend* und *Der wahre Jacob* noch zusätzlich bestätigt. Mag man aufgrund der beteiligten Künstler und Schriftsteller einen Zusammenhang mit Dada vermuten, so sind die drei Organe aus dem Malik-Verlag offensichtlich - als Zeitschriften - nicht zuletzt in ihrer Aufmachung mit diesen älteren satirisch-politischen Zeitschriften aufs engste verwandt, wenn auch mit einer abweichenden politischen Signatur. Dagegen unterscheiden sich Gestalt, Aufbau und Inhalt der Zeitschrift *Der Dada* sowohl von *Simplizissimus*, *Die Jugend* und *Der wahre Jacob* als auch von *Die Pleite*, *Jedermann sein eigener Fußball* und *Der blutige Ernst* in starkem Maße. Für *Die Pleite* ist noch zu berücksichtigen, daß weitere Hefte dieses Periodikums als satirisch-politische Zeitschrift in den späten Zwanzigern noch im Malik-Verlag erschienen, als man sich ausdrücklich von Dada distanziert hatte (cf. Herzfelde/Grosz 1925). Diese späten Hefte wurden - laut Impressum - mitherausgegeben von anderen linken Verlagen in Österreich (Arbeiterbuchhandlung, Wien) und der Schweiz (Unionsbuchhandlung, Zürich), die mit Dada nichts zu tun hatten. Darüber hinaus gilt zu beachten, daß die

Dörfer des Berliner Dadaismus ebenso hochgestochen und unseriös wirken, wie z.B. Huelsenbecks 'Zentralamt der deutschen Dada-Bewegung', das wohl nur als Briefkopf existierte. Dennoch bleibt für den Malik-Verlag festzuhalten, daß alle dadaistischen Publikationen, die sich selbst als dadaistisch ausweisen, sei es im Text oder im Titel, in dieser 'Abteilung Dada' erschienen.¹⁶

Obwohl die Vorteile der Charakterisierung von Dada als Projekt offensichtlich sind, gibt es auch einige Bedenken. Erstens besitzt die Bezeichnung 'Projekt' eine Trockenheit, die Dada sicherlich fremd war. Daß ihr etwas Klinisches, Steriles, Amtliches anhaftet, wird hier aber in Kauf genommen. Diese Konnotationen sind nicht beabsichtigt und lassen sich vielleicht dadurch bändigen, daß die an sich leere Bezeichnung 'Projekt' im Zusammenhang mit Dada mit jenem wilden Leben, mit jener Radikalität, mit jener Experimentierwut gefüllt wird, die das Engagement der Dadaisten kennzeichnete. Damit ist zugleich ein zweiter Vorbehalt genannt: mit der Einführung eines neuen Klammerbegriffs ist es mit der Definitionsproblematik, die Dada umgibt, nicht getan. Es geht selbstverständlich darum, wie dieser Begriff verwendet wird. Zusätzlich wurde daher, das sei hier noch einmal hervorgehoben, die Notwendigkeit angegeben, daß nur dasjenige dem dadaistischen Projekt zugeordnet wird, das auch als Element dieses Projekts gekennzeichnet wurde: Zeitschriften, die 'Dada' im Titel führten oder als dadaistisch präsentiert wurden, Veranstaltungen, seien es Ausstellungen oder Bühnenauftritte, die unter dem Nenner 'Dada' liefen usw. Die Konsequenz dieser zusätzlichen Auflage mag nicht jedem gerecht werden. Es führt z.B. dazu, daß Einiges, das in den letzten Jahrzehnten gemeinhin dem Kernbestand des Dadaismus zugerechnet wird, außen vor bleibt. Das gilt z.B. für bestimmte Ausstellungen von Dadaisten in Zürich, die nicht als dadaistisch präsentiert wurden (z.B. eine Ausstellung 'Die Neue Kunst' im September 1918, cf. Bolliger et alii 1985:246). Das gilt auch für die bereits erwähnten Berliner Zeitschriften *Die Pleite*, *Der blutige Ernst* und *Jedermann sein eigener Fußball*, an denen zwar Berliner Dadaisten maßgeblich beteiligt waren, die jedoch nicht als Organe des Dadaismus an die Öffentlichkeit traten. Und das gilt schließlich für bestimmte Dada-Filialen, wie Dada in New York, der im Grunde genommen nur 1920 punktuell dadaistisch war (im Sinne des dadaistischen Projekts), als

politisch-satirischen Zeitschriften des Malik-Verlags, *Der blutige Ernst*, *Die Pleite* und *Jedermann sein eigener Fußball*, im Programm des Malik-Verlags eine andere Stellung einnahmen als *Der Dada*. Anders als *Der Dada* wurden sie nicht als Organe des Dadaismus präsentiert. Auch weisen sie im Verhältnis zur Novemberrevolution und zum Spartakusaufstand 1918-19 eine eindeutige Parteinahme für Spartakus und die KPD auf, während in zeitgleichen, ausdrücklich dadaistischen Stellungnahmen eine ziemlich distanzierte Haltung eingenommen wird, die auch gegenüber Spartakus und KPD größere Skepsis aufweist (cf. *intra* 4.3 und 7.3). Bezeichnend ist schließlich auch, daß ein Inserat für *Jedermann sein eigener Fußball* bei einer zeitgenössischen, ebenfalls kurzlebigen, ähnlich aufgemachten satirischen Zeitschrift, *Der Galgen*, aufgegeben wurde (eine Anzeige für *Jedermann sein eigener Fußball* erschien im *Galgen* zwischen Werbung für pornographische und 'Aufklärungs'-literatur, Verhütungsmittel und Bordelle, cf. *Der Galgen* 2 (7) 1919).

16. Daneben kannte der Malik-Verlag andere 'Abteilungen', wie 'Kleine revolutionäre Bibliothek', 'Rote Roman Serie', 'Sammlung revolutionärer Bühnenerwerke', 'Unten und oben' (cf. Maier-Metz 1984:309).

dort ein Heft *new york dada* erschien (cf. Naumann 1994:192-211). Diese reduzierende Tendenz mag als Nachteil bewertet werden, als unangenehme, unerwünschte Folge einer allzu rigiden Bestimmung des dadaistischen Projekts. Festzuhalten bleibt jedoch im Hinblick auf die genannten Beispiele, daß sie damals nicht als dadaistisch bezeichnet wurden und daß der Reduktionismus wohl einen historischen Sachverhalt bloßlegt, den es zwar im Rahmen dieser Studie nicht weiter zu überdenken gilt, der aber durchaus eine nähere, grundsätzliche Betrachtung verdient. Denn betraf es hier tatsächlich dadaistische Unternehmen, die sich nur nicht als dadaistisch auswiesen oder hängt die Tatsache, daß sie heutzutage als dadaistisch gelten, nicht eher mit einem inflationären Gebrauch der Bezeichnungen 'Dada' und 'Dadaismus' zusammen?

Unabhängig davon, wie sich diese Frage entscheidet, bedeutet die Eingrenzung der historischen Tragweite der Bezeichnungen 'Dada' und 'Dadaismus' auf dasjenige, was hier als dadaistisches Projekt verstanden wird, daß Aktivitäten, Werken, Überlegungen usw., die nicht explizit als dadaistisch gekennzeichnet wurden, nunmehr das Prädikat 'dadaistisch' entzogen wird. Das mag historisch legitim sein, ist es auch wünschenswert? - so könnte man sich darüber hinaus fragen. Geht damit nicht die Möglichkeit verloren, mit einem Sammelbegriff - 'Dada' oder 'Dadaismus' - all jene Publikationen, Aktionen und Haltungen zusammenzufassen, die historiographisch mit dem Etikett 'dadaistisch' ausgezeichnet werden? Im Grunde ja, praktisch aber wohl kaum, denn der inflationäre Gebrauch der Bezeichnungen 'Dada' und 'Dadaismus' hat sich mittlerweile derart im alltäglichen bzw. im wissenschaftlichen Sprachgebrauch festgesetzt, daß der Versuch, eine neue Sprachregelung durchzusetzen, ein Kampf gegen Windmühlen ist. Man könnte für all dasjenige, was mit dem dadaistischen Projekt verwandt ist, darin aber nicht integriert war, eine andere Bezeichnung ausdenken, man könnte z.B. auch vorschlagen, nur von 'Dada' zu reden, wenn das dadaistische Projekt gemeint ist, dagegen von 'Dadaismus' bei allem, was irgendwie mit diesem Projekt verwandt ist (was Tzaras Position entsprechen würde, nicht aber dem Wortgebrauch aller Dadaisten). Das Resultat wäre wohl nur eine private Sprachregelung. Obwohl hier das Prädikat 'dadaistisch' nur all dem vorbehalten wird, was explizit dem dadaistischen Projekt zugeordnet wurde, sei damit nichts gegen eine Handhabung der Begriffe 'Dada', 'Dadaismus' oder 'dadaistisch' gesagt, die - nicht anders als bei vergleichbaren Bezeichnungen, wie 'Realismus', 'Surrealismus', 'Symbolismus' oder 'Expressionismus' - über ihre Anwendung für das hinausgeht, was strikt geschichtlich betrachtet unter diesen Ismen zu verstehen ist. Für eine genauere Analyse, so wie sie hier beabsichtigt wird, ist eine präzisierte Begrifflichkeit, zumindest für die Dauer der Untersuchungen, nicht anders als bei anderen Ismen unerlässlich.

1.3 Umriss und Kurzgeschichte des dadaistischen Projekts in Zürich und Berlin

Damit als Voraussetzung für die folgenden Untersuchungen der Beziehungen zwischen Anarchismus und Dadaismus in Zürich und Berlin deutlich ist, welche Entitäten miteinander in Verbindung gebracht werden, wird hier global der Frage nachgegangen, wie sich das dadaistische Projekt in beiden Städten gestaltete. Eine Frage, der hier nur in großen Umrissen nachgegangen wird. Auf Einzelheiten wird

noch in den folgenden Kapiteln eingegangen. Eine detaillierte Geschichte des Dadaismus ist an dieser Stelle nicht beabsichtigt. Es geht hier nur darum, die Konturen des dadaistischen Projekts, seinen Umfang und Charakter sowie seine historische und programmatische Entwicklung global anzudeuten.

1.3.1 Dada in Zürich

Viele Geschichten gibt es über die Wortfindung der Bezeichnung 'Dada', die in unterschiedlichen Sprachen u.a. für Steckenpferd im buchstäblichen und übertragenen Sinne, für die ersten Wortversuche eines Kindes, für Unsinn, Jaja, Vater, Mutter, Kindermädchen, Kubus und Kuhschwanz steht. Von mehreren Dadaisten der ersten Stunde wurde die Auffindung dieses Wortes beansprucht. Am hartnäckigsten waren in diesem Zusammenhang die Ansprüche von Tristan Tzara und Richard Huelsenbeck, die jeweils für sich behaupteten, das Wort in einem Lexikon entdeckt zu haben. Zwar sind diese Ansprüche, die sie mit Zeugenerklärungen abzustützen suchten (Ball bestätigte mehr oder weniger Huelsenbecks Version, Arp dagegen Tzaras Claim), an sich belanglos. Sie zeigen jedoch, daß dem Wort in der Folgezeit eine besondere Bedeutung zukam. So sollte die jeweilige Wortfindung die Führungsrolle bestätigen, die ab 1918 sowohl von Tzara als auch Huelsenbeck beansprucht wurde. Daneben bildete das Wort 'Dada' in vielen dadaistischen Schriften aufgrund seiner Bedeutungsvielfalt eine unerschöpfliche Folie für Überlegungen und Wortspiele verschiedenster Art. Stellt man alle Mythologien über die Namensfindung beiseite¹⁷, so läßt sich sagen, daß im Frühjahr 1916 der Name 'Dada' von einem Künstler- und Literatenkreis um das Züricher 'Cabaret Voltaire' als Bezeichnung ihres Gruppenzusammenhangs und deren Aktivitäten in Umlauf gebracht wurde. Nachvollziehbar ergibt sich folgende Chronologie der Ereignisse und des öffentlichen Gebrauchs der Bezeichnung 'Dada'.¹⁸

Im Januar 1916 gründen Hugo Ball und Emmy Hennings im Züricher Lokal 'Holländische Meierei' ein Kabarett namens 'Cabaret Voltaire', das anfänglich eine offene Plattform ist, wo Künstlerisches und Unterhaltung aus recht unterschiedlichen Bereichen zusammenkommt. Um diese Bühne bildet sich bald eine mehr oder

17. Wie Raimund Meyer andeutet (cf. 1985:25-7), dürfte nicht zuletzt die Werbung eines Züricher Seifenfabrikanten auf das Wort 'Dada' aufmerksam gemacht haben: In ihrem Assortiment führte die Firma Bergmann & Co. (mit der 'Schutzmarke Steckenpferd') 'Dada Lilienmilchcreme', 'Dada Lilienmilchseife' und 'Dada Haarwasser'. Auf die Produkte der Firma Bergmann spielt Ball in seinem 'Ersten Dadaistischen Manifest' mit den Worten 'Dada ist keine Lilienmilchseife' (1988:39) und Janco rückblickend mit der Bemerkung an, Dada sei 'kein Parfum' gewesen (1957a:27). In erster Linie dürfte das Wort nicht mehr und nicht weniger als eine originelle, die Aufmerksamkeit auf sich ziehende Bezeichnung gewesen sein, so wie es im damaligen Spektrum der literarischen Kabarettis und *petites revues* viele gab. So begegnet man im expressionistischen Vorfeld von Dada bereits Namen für (Gelegenheits-)Kabarettis, wie 'Gnu' (cf. Anz/Stark 1982:439-443; Hiller 1913), 'Grüner Teufel' (Mühsam Tagebücher, 18. März 1912) oder 'Mördergrube' (Becher/Bachmair 1987:26), deren Namensfindung teils auch mythenumwoben und deren Namen teils auch eine gewisse Polyvalenz besaßen.

18. Die folgende Darstellung stützt sich im wesentlichen auf die Chronologie des Züricher Dadaismus in: Meyer 1985:81-95.

minder feste Gruppe von emigrierten Künstlern und Literaten - Hans Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Tristan Tzara -, die an der Entwicklung avantgardistischer Kunst und Literatur interessiert sind. Dies kommt auch in einer parallelen Bezeichnung des Kabarets zum Ausdruck: 'Künstlerkneipe Voltaire'. Offenbar ist diesen avantgardistisch orientierten Künstlern und Literaten, die im Cabaret Voltaire auftreten oder ihre Werke zeigen, daran gelegen, ihren Zusammenhang zu konsolidieren und gemeinsam nach außen hin aufzutreten. Eine Anthologie wird vorbereitet, *Cabaret Voltaire*. Ferner sind eine Zeitschrift sowie eine größere Ausstellung avantgardistischer Kunst geplant. In diesem Zusammenhang bildet sich ein Zusammenschluß namens 'Künstlergesellschaft Voltaire', wohl vergleichbar mit anderen ähnlichen Künstlergruppen, in denen die Dadaisten teils selbst auch organisiert waren oder werden sollten: 'Moderner Bund', 'Neues Leben', 'Radikale Künstler' in der Schweiz (cf. Ehrli 1981, Heller/Windhöfel 1981), 'Novembergruppe', 'Werkbund', 'Arbeitsrat für Kunst' und dergleichen in Deutschland, 'Section d'Or' und 'Indépendents' in Frankreich. Im Unterschied zu diesen Gruppenbildungen und Interessengemeinschaften findet jedoch keine Formalisierung statt; es entsteht keine feste Organisation mit Struktur, Vorstand, Statuten oder Mitgliedsausweisen.

Die 'Künstlergesellschaft Voltaire' tritt am 31. Mai 1916 mit einer großen Soiree an die Öffentlichkeit, auf der auch die Anthologie *Cabaret Voltaire* präsentiert wird: 'Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge', so der Untertitel. Beiträge, die laut Bauchbinde dem 'Futurisme, Cubisme, Expressionisme' zuzuordnen sind. Im Vorwort wird von Ball als 'nächste[s] Ziel der hier vereinigten Künstler (...) die Herausgabe einer Revue Internationale' angestrebt: 'La revue paraîtra à Zurich et portera le nom "DADA". ("Dada") Dada Dada Dada Dada' (1988:36). In 'DADA. Dialogue entre un cocher et une alouette' wird von Huelsenbeck und Tzara als Erscheinungsdatum der 1. August angegeben und hinzugefügt, daß die neue Zeitschrift 'une activité moderne internationale' anstrebe (1916:31). Nachdem das Cabaret Voltaire Ende Juni/Anfang Juli 1916 eingestellt worden ist, findet am 14. Juli die erste Dada-Soiree im Züricher Zunfthaus zur Waag statt. Hier werden einige Manifeste von Ball und Tzara verlesen, in denen Dada als 'eine neue Kunstrichtung' (Ball 1988:39) und 'unsere Intensität' (Tzara 1975:81) vorgestellt wird. Aus derselben Zeit stammt eine 'Presseaussendung' Huelsenbecks, in der die Gründung 'eine[r] international[n] Künstlergesellschaft unter dem Namen DADA' gemeldet wird (cit. Schrott 1992:61). Obwohl diese Künstlergesellschaft von Huelsenbeck als Neugründung aufgeführt wird, betrifft es hier wohl die alte 'Künstlergesellschaft Voltaire' unter einem neuen Namen. Im Juli/August 1916 erscheinen schließlich noch die ersten drei Hefte einer neuen Reihe, der 'Collection Dada': Tristan Tzaras *La première aventure céleste de Mr Antipyrine*, illustriert von Marcel Janco, und Richard Huelsenbecks *Schalaben schalabai schalamezomai* und *Phantastische Gebete*, beide mit Illustrationen von Hans Arp.

Damit endet die erste Dada-Episode in Zürich. Ball (und mit ihm Hennings) haben die Stadt bereits verlassen. Im Oktober 1916 gibt Ball an, er ziehe sich aus Dada zurück. Auch Huelsenbeck kehrt Dada den Rücken zu. Er läßt sich zunächst wegen eines nervösen Magenleidens psychiatrisch behandeln und verläßt im

Dezember die Schweiz, um in Deutschland sein Medizinstudium wieder aufzunehmen. Auf Betreiben von Arp, Janco und vor allem Tzara werden im Dezember 1916 die Vorbereitungen für die '1re Exposition Dada' getroffen, die im Januar 1917 in der Züricher Galerie Corray eröffnet wird. Im März übernehmen Tzara und der wieder zurückgekehrte Ball die Räume der Galerie Corray und taufen sie 'Galerie Dada', in der im März und April zuerst zwei *Sturm*-Ausstellungen stattfinden, danach eine eigene. Diese Ausstellungen werden, wie die erste Dada-Ausstellung, von Vorträgen begleitet. Daneben finden am 29. März eine Eröffnungsfeier der Galerie sowie am 14. April die 2. Dada-Soiree ('Sturm-Soirée'), am 28. April eine 3. Dada-Soiree ('Abend Neuer Kunst'), am 12. und 19. Mai eine 4. und 5. Dada-Soiree ('Alte und Neue Kunst') und schließlich am 25. Mai die vorerst letzte, 6. Dada-Soiree ('Soirée Hans Heusser') statt. Auf diesen Soireen werden aus eigenem Werk und Werken anderer literarische und programmatische Texte vorgetragen, Tänze, Theater-, Masken- und Puppenspiele inszeniert, Lieder gesungen und Musik vertont. Dabei wird - wie bei den ausgestellten Artefakten - die ganze Skala 'neuer Kunst' präsentiert. Außerdem werden ältere und exotische Inspirationsquellen vorgeführt: mittelalterliche mystische Texte, schwarzafrikanische und ozeanische Plastik und Kultgesänge, Orientalisches.

Ende Mai schließt die Galerie Dada. Ball zieht sich endgültig aus Dada zurück. Abgesehen vom ersten Heft der Zeitschrift *Dada*, 'Recueil littéraire et artistique', das im Juli 1917 erscheint, kommt Dada wiederum fast gänzlich zum Erliegen. Zwar gibt es gelegentlich Abende und Ausstellungen der an Dada beteiligten Künstler und Schriftsteller, wie im ersten Interregnum, diese laufen jedoch nicht unter dem Namen 'Dada'. Trotzdem gibt es die Absicht, 'Dada' fortzusetzen: Im Herbst 1917 ruft Tzara als Briefkopf den *Mouvement Dada* ins Leben. In der Folgezeit meldet sich dieser *Mouvement Dada*, abgesehen vom Briefkopf in Tzaras reger Korrespondenz, eigentlich nur tröpfchenweise: Im Dezember 1917 erscheint ein zweites Heft der Zeitschrift *Dada*, im Juni 1918 erscheint als neue Ausgabe der 'Collection Dada' *Vingt-cinq poèmes* von Tzara, mit Illustrationen von Arp. Am 23. Juli findet die 7. Dada-Soiree ('Soirée Tristan Tzara') statt. Tzara trägt auf dieser Soiree u.a. sein 'Manifeste Dada 1918' vor. Im Dezember 1918 erscheint die dritte Lieferung der Zeitschrift *Dada*, im Februar 1919 eine achte, Züricher Ausgabe von Francis Picabia 391, auf deren Titelblatt auch Dada als Exponent der Avantgarde aufgeführt wird (Picabia und Tzara hatten sich im Vorjahr kennengelernt). Am 9. April 1919 findet die 8. Dada-Soiree statt. Im Mai 1919 erscheint die kombinierte 4./5. Folge der Zeitschrift *Dada* ('Anthologie Dada'). Als letzte Züricher Dada-Publikation wird im Herbst 1919 das Heft *Der Zeltweg*, das laut Bauchbinde 'Dada und Abstrakte' enthält, im 'Verlag Mouvement Dada' veröffentlicht. Außerdem gibt es vereinzelte Zeitungsmeldungen und Annoncen, in denen man auf Dada aufmerksam zu machen suchte.

Was sich in der Zwischenzeit geändert hat, ist zunächst die personelle Besetzung des *Mouvement Dada*. Hinzugekommen sind als Wortführer namentlich Walter Serner, Hans Richter und - kurzfristig - auch Francis Picabia und Gabriele Buffet. In der zweiten Hälfte von 1918 ist ferner eine neue Interessengemeinschaft avantgardistischer Künstler gegründet worden. An dieser Gruppe 'Neues Leben' beteiligen sich neben vielen Schweizer Künstlern (die den Ton setzen) auch

mehrere Künstler, die ebenfalls am dadaistischen Projekt teilnehmen - Arp, Janco, Richter, Eggeling, Giacometti, Taeuber. Tzara mischt sich als Vorträger ein.

In einem in seinem Nachlaß erhaltenen Manuskript 'Le Dadaïsme' (sic!) auf der Rückseite eines Briefs vom April 1919 beansprucht Tzara eine Übersichtsausstellung der Gruppe 'Neues Leben' im Januar 1919 im Züricher Kunsthaus sogar als Dada-Ereignis. Es sei 'la plus grande exposition' von 'peinture dadaïste' gewesen (NL Tzara, cf. auch Sanouillet 1993:501-2). Freilich kann es einerseits keinen Zweifel darüber geben, daß die Gruppe 'Neues Leben' vom *Mouvement Dada* trotz personeller Überschneidungen vollständig unabhängig war, wie es auch in der Bauchbinde des *Zeltwegs* zum Ausdruck kommt: 'Dada und Abstrakte'. Mit 'Abstrakten' sind hier wohl jene Beiträger gemeint, die nicht zum *Mouvement Dada* zählten, sondern Mitglieder der Gruppe 'Neues Leben' waren. Andererseits schloß 'Neues Leben' durchaus an Dada an, indem auch diese Gruppe für die Durchsetzung jener 'neuen Kunst' eintrat, die bei der 'Künstlergesellschaft Dada' und der 'Galerie Dada' im Mittelpunkt stand (daher wohl auch die personelle Verflechtung).

Um die Geschichte des Züricher Dada-Unternehmens abzuschließen: im Laufe des Jahres 1919 löst sich der Kreis von Künstlern und Schriftstellern, die an Dada beteiligt waren, allmählich auf. Marcel Janco konzentriert seine öffentliche Tätigkeit mehr und mehr auf das 'Neue Leben'. Hans Richter engagiert sich in der ersten Hälfte von 1919 maßgeblich in der Münchner Räterepublik. Zusammen versuchen Janco und Richter in Zürich noch eine neue Gruppe namens 'Radikale Künstler' zu bilden, die avantgardistische Kunst vor dem Hintergrund der aktuellen revolutionären Entwicklungen ins gesellschaftliche Leben einbringen sollte. Nach dem Scheitern der Räterepublik zieht sich Richter unterdessen nach dem Lausitzer Familiengut Klein-Kölzig zurück. Janco verläßt im Dezember 1919 Zürich, geht nach Paris und später Béthune, um 1921 nach Bukarest heimzukehren. Hans Arp verläßt Zürich im Herbst 1919 und geht nach Köln. Dort bildet er mit Johannes Baargeld und Max Ernst eine neue Dada-Gruppe. Walter Serner zieht im September 1919 nach Genf um, wo er mit Christian Schad ebenfalls eine eigene Dada-Gruppe bildet. Und schließlich verläßt Tzara im Januar 1920 die Schweiz und fährt - auf Drängen von Picabia und eingeladen von Autoren um die Zeitschrift *Littérature*, Breton, Éluard, Soupault - nach Paris, wo im Februar/März anschließend Dada in Paris lanciert wird.

1.3.2 Dada in Berlin

Ab Januar 1918 gibt es parallel zu Zürich einen mehr oder weniger eigenständigen Dada-Zweig in Berlin.¹⁹ Nachdem sich Huelsenbeck im Herbst 1916 von Dada in einem Moment getrennt hatte, als sein Freund Ball sich von Dada endgültig distanziert zu haben und Dada zu verkommen schien, sah er offensichtlich Ende 1917 wieder neue Möglichkeiten für Dada - auch in Berlin. Der erste öffentliche,

19. Die Daten der folgenden Kurzgeschichte von Dada in Berlin stammen weitgehend aus Hanne Bergius' Übersichtswerk *Das Lachen Dadas* (1989).

als solcher gekennzeichnete dadaistische Akt in Berlin war Richard Huelsenbecks 'Erste Dadarede in Deutschland' am 22. Januar 1918 in der Galerie I.B. Neumann am Kurfürstendamm. Die Rede wurde auf einer als 'Expressionistenabend' annoncierten Veranstaltung vorgetragen, an der sich auch andere Dichter - darunter Theodor Däubler und Max Herrmann-Neiße - beteiligten. Schon zuvor geht aus Huelsenbecks Korrespondenz mit Tzara hervor, daß er daran dachte, Dada auch in Berlin zu lancieren, nicht zuletzt durch Entwicklungen angeregt, wie sie sich insbesondere in den Wochenausgaben der *Neuen Jugend* gezeigt hatten. Wenige Tage nach seiner 'Ersten Dadarede' erscheint am 27. Januar in der *Vossischen Zeitung* die Mitteilung, ein 'Club Dada' sei gegründet worden. Als Mitglieder werden (wahrscheinlich mit ihrer Zustimmung) Franz Jung, George Grosz und John Heartfield genannt, alle Beiträger der *Neuen Jugend*. Außerdem führt Huelsenbeck, vermutlich ohne vorherige Zustimmung, einige Züricher Dadaisten auf: Arp, Janco, Hardekopf und Tzara. Schließlich erscheinen auch die anderen Vorträger des 'Expressionistenabends' als Mitglieder des 'Club Dada' (cf. Bergius 1989:23). Letztere distanzieren sich sofort.

Erst am 12. April 1918 meldet sich 'Club Dada' wieder mit einem 'Vortragsabend' in derselben Galerie. Mittlerweile ist Raoul Hausmann hinzugekommen. Es liegen ein Programm, Huelsenbecks 'Dadaistisches Manifest', und eine kleine Anthologie *Club Dada* vor. *Club Dada* erscheint als 'Prospekt des Verlags Freie Straße' mit Beiträgen von Jung, Huelsenbeck und Hausmann. Einige Parolen in *Club Dada* verweisen auch auf George Grosz ('Ehe Georges Grosz an zu zeichnen fing/gab es schon Kurfürstendamm-Indianer!...!') und Johannes Baader ('Wähler von Saarbrücken!'). Baader wird allerdings nicht als Unterzeichner des kollektiv signierten 'Dadaistischen Manifests' aufgeführt. Zu den Unterzeichnern des Manifests zählen wahrscheinlich wiederum ohne vorherige Genehmigung oder Zurkenntnisnahme des Manifests einige Züricher Dadaisten (darunter Ball, der sich längst von Dada getrennt hatte). Dasselbe gilt mit Sicherheit für die nicht-dadaistischen Beiträger der ersten beiden Hefte der Züricher Zeitschrift *Dada*: auch ihre Namen trifft man unter Huelsenbecks Manifest an. Schließlich ist das Manifest aus Berlin von Franz Jung, George Grosz, Gerhard Preiß, Raoul Hausmann, Walter Mehring und Huelsenbeck selbst unterzeichnet worden, wahrscheinlich mit ihrem Einverständnis.

Nach der Veranstaltung am 12. April folgt die Beschlagnahme der beiden Druckschriften durch die Zensurbehörde. Huelsenbeck zieht sich aus Angst vor Strafmaßnahmen zurück (cf. Hausmann in: Höch 1989:398) und wird Militärarzt. Jung widmet sich mehr und mehr der revolutionären Arbeit. Auch für Grosz war Dada zunächst vorbei - er widmete sich ebenfalls der politischen Arbeit im Rahmen des Malik-Verlags als Zeichner und Buchgestalter sowie als Mitherausgeber des *Blutigen Ernstes* (cf. Bergius 1989:330). Übrig bleibt Hausmann, der mit seinem Freund Baader 'Club Dada' fortsetzen will - in der Folgezeit hat 'Club Dada' Hausmanns Anschrift. Nach eigener, späterer Behauptung veranstaltet er am 6. Juni 1918 noch eine selbständige Soiree, die sich allerdings nicht nachweisen läßt. Im Eigenverlag erscheint von Hausmann der manifestartige Text *Material der Malerei Plastik Architektur* im Oktober 1918 als 'Dritte Veröffentlichung des Club Dada'. Als zehnte Folge der von Franz Jung mitgegründeten Zeitschrift *Die Freie*

Straße erscheint im Dezember 1918 eine Dada-Ausgabe, die den Machenschaften und Chimären von Johannes Baader gewidmet ist. Baader hat sich mittlerweile mit der Bezeichnung 'Oberdada' ausgestattet.

Dada in Berlin, so läßt sich zusammenfassen, war 1918 hauptsächlich eine Reihe von Einzelfällen. Dabei kommt der vorläufige und wenig verfestigte Charakter nicht zuletzt darin zum Ausdruck, daß die ersten Berliner Kundgebungen des Dadaismus nominal noch keine Dada-Abende waren. Der Abend, an dem Huelsenbeck seine 'Erste Dadarede' hielt, war als 'Expressionistenabend' konzipiert und sicherlich keine Dada-Soiree, insofern auch mehrere nicht-dadaistische Autoren auftraten. Jene Veranstaltung am 12. April 1918, die als erste Dada-Soiree gilt, wurde neutral als 'Vortragsabend' angekündigt. Im Grunde waren nur Huelsenbecks und Hausmanns programmatische Beiträge ausdrücklich als dadaistische gekennzeichnet. Auch waren als Vorträger George Grosz und Else Hadwiger beteiligt. Während Grosz Mitunterzeichner des 'Dadaistischen Manifests' war und sich somit in Dada einreichte, firmierte Hadwiger zu keinem Zeitpunkt als Unterzeichnerin irgendeines dadaistischen Programms. Sie war vorher als Übersetzerin futuristischer Texte in Erscheinung getreten und trug an dem bewußten Abend des 12. April ebensolche futuristische Dichtungen. Diese ersten Abende waren somit wohl keine Dada-Soireen, sondern Soireen, auf denen Dada auch präsentiert wurde.

Nach diesen ersten Versuchen zur Etablierung von Dada in Berlin folgt in der ersten Hälfte von 1919 eine Periode zunehmender dadaistischer Aktivität. Nachdem Huelsenbeck im Januar 1919 aus der Armee zurückgekehrt war, gründet er auf seinem Briefpapier das 'Centralamt der dadaistischen Bewegung in Deutschland' (bzw. 'Zentralamt der deutschen Dada-Bewegung'). Es folgen Veranstaltungen mit Baader, Hausmann und Jefim Golyscheff in wechselnder Besetzung. Als weitere Firmenschilder dieser Gruppe werden von Huelsenbeck, Hausmann und Golyscheff ein 'dadaistischer Zentralrat der Weltrevolution' bzw. ein 'dadaistischer revolutionärer Zentralrat, Gruppe Deutschland' lanciert, von Baader und Hausmann ein 'Anationaler Rat der unbezahlten Arbeiter (Ardua)' sowie ein 'Club der blauen Milchstraße'.²⁰ Soireen finden statt am 6. Februar 1919 ('Dadaisten gegen Weimar', Verkündigung des Oberdadas als 'Präsidenten des Erdballs' - Baader, Hausmann), am 12. März 1919 ('Club der blauen Milchstraße' - Baader, Hausmann), am 30. April 1919 ('dada' - Huelsenbeck, Hausmann, Golyscheff), am 24. Mai 1919 ('Großer Propaganda-Abend Dada' bzw. 'Große Soiree dada' - Huelsenbeck, Hausmann, Golyscheff, Baader, Grosz, Mehring). Anlässlich der Soiree am 6. Februar erschien ein Pamphlet *Dadaisten gegen Weimar*, unterzeichnet vom 'Dadaistischen Zentralrat der Weltrevolution'. Am 24. Mai trat dieser Dadaistische Zentralrat nochmals mit einem Flugblatt *Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?* in Erscheinung. Flankiert wurde diese letzte Soiree außerdem durch eine Ausstellung in denselben Räumlichkeiten, dem Graphischen Kabinett I.B. Neumann. Nach den erwähnten Flugblättern und dem im April von Club Dada veröffentlichten *Pamphlet gegen die weimarische Lebensauffassung*, geschrieben von

20. Dieser letzte Name wurde von Baader in der Selbstbezeichnung 'Besitzer des Kabarets zur blauen Milchstraße' schon 1914 verwendet, cf. Bergius 1989:150.

Hausmann, erscheint schließlich im Juni das erste Heft von *Der Dada*, der als 'Zeitschrift der deutschen Dadaisten, einzig authentisches Organ der Dada-Bewegung in Deutschland' angezeigt wurde. Redaktion: Huelsenbeck, Hausmann, Baader.

Nach einer fast halbjährigen Unterbrechung folgt im Winter 1919-20 eine zweite Periode intensivierter dadaistischer Öffentlichkeitsarbeit. Zu den Dada-Agenturen von Hausmann ('Club Dada', 'Zentralamt des Dadaismus') und Huelsenbeck ('Centralamt der dadaistischen Bewegung in Deutschland) kommt nun auch eine 'Dada Reklamegesellschaft' mit Inhaber H. Ehrlich, einem Freund Huelsenbecks, sowie eine 'Abteilung Dada' des Malik-Verlags.

Zum Auftakt der neuen Kampagne erscheint im November 1919 ein zweites Heft von *Der Dada* mit Beiträgen von Hausmann, Huelsenbeck und Baader. In der Reihe 'Abteilung Dada' erscheinen anschließend 1919-20: die dritte Folge von *Der Dada* (April/Mai 1920, nun auch mit Beiträgen aus dem Malik-Kreis: von Herzfelde, Heartfield, Grosz) und daneben von Huelsenbeck eine Neuauflage seiner *Phantastischen Gebete* (mit Zeichnungen von Grosz), *Dada siegt! Eine Bilanz des Dadaismus* sowie die Broschüre *Deutschland muß untergehen! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs*, von Hausmann *Hurra! Hurra! Hurra! Grottesken* und schließlich der Katalog der *Ersten Internationalen Dada-Messe* mit einer Einführung von Wieland Herzfelde.

Am 30. November und 7. Dezember 1919 finden in erweiterter Zusammensetzung zwei Dada-Matinee im linksorientierten Theater 'Tribüne' statt - mit Baader, Ehrlich, Grosz, Heartfield, Herzfelde, Huelsenbeck und Mehring. Im Frühjahr ist die Mannschaft wieder eingeschrumpft: Baader, Huelsenbeck und Hausmann veranstalten in der Periode Januar - März 1920 eine Reihe 'dadaistischer Vortragsabende' außerhalb Berlins.²¹

Als Zusammenfassung der zweiten Berliner Dada-Episode erscheint im April/Mai 1920 das bereits erwähnte dritte Heft von *Der Dada*, das auch als sechste Folge der Zeitschrift *Schall und Rauch* veröffentlicht wird. Die Veröffentlichung einer groß angelegten internationalen Übersicht über Dada im Kurt Wolff Verlag, 'Dadaco. Dadaistischer Handatlas', herausgegeben von Huelsenbeck, gestaltet von Heartfield, scheitert am Verleger.

Als Höhepunkt und zugleich mehr oder weniger als Ende des Berliner Dadaismus findet im Juli/August 1920 in der Berliner Galerie Burchardt die 'Erste Internationale Dada-Messe' statt. Für Grosz, Heartfield und Herzfelde ist damit ihr Dada-Engagement beendet; in einigen Veröffentlichungen distanzieren sich Grosz und Herzfelde ausdrücklich von Dada. Im Herbst 1920 sucht Huelsenbeck in mehreren Ausgaben noch einmal eine Gesamtübersicht über Dada und ein geschichtliches Resümee zu geben. Neben *Dada siegt!*, *Deutschland muß untergehen!* sind insbesondere der *Dada-Almanach. Herausgegeben im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada-Bewegung* und *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus* zu

21. In Dresden am 19. Januar 1920 (Baader, Hausmann, Huelsenbeck), in München am 12. Februar (Huelsenbeck), in Hamburg am 18. Februar (Baader, Hausmann), in Leipzig am 24. Februar, in Teplitz-Schönau am 26. Februar, in Prag am 1. und 2. März, in Karlsbad am 5. März (Baader, Hausmann, Huelsenbeck), ferner am 29. April in Dresden ('Abend des Oberdada').

nennen. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Ausgaben hat er sich jedoch bereits von Dada verabschiedet (auf seinem Briefpapier ändert er den Briefkopf 'Centralamt der dadaistischen Bewegung in Deutschland' handschriftlich in 'Ex-Centralamt...'). Da Dada für Walter Mehring wohl in erster Linie eine Ergänzung seiner kabarettistischen Tätigkeit war, die sich 1919-20 auf das Kabarett 'Schall und Rauch' im Keller der Reinhardt-Bühne konzentrierte²², kann bei ihm eigentlich nicht von einem Bruch mit Dada gesprochen werden: Dada ist bei ihm eher eine Nebentätigkeit, die geräuschlos endet. Ein solcher Bruch läßt sich wohl bei Hausmann verzeichnen. Nach einer längeren Pause lanciert er 1921 eine neue, eigene Strömung, die er *Présentismus* tauft. Dieser *Présentismus* ist zwar inhaltlich und formal mit seinem Dadaismus weitgehend identisch, wird von ihm jedoch als 'Anti-Dada' präsentiert (in Verbindung mit Schwitters' Merz-Projekt).

Im Grunde wird Dada ab Sommer 1920 bis 1922 nur noch vom Oberdada Johannes Baader mit allerlei kleineren Bekanntmachungen, Anzeigen, Erklärungen, einem 'Faschings DADA Ball' am 20. Januar 1921 und der Veröffentlichung einer letzten Dada-Zeitschrift fortgeführt. Von dieser Zeitschrift, *Freiland Dada*, erschien nur ein Heft im Juli 1921. Überhaupt gilt für Baader, daß er ab 1918 neben den bisher genannten Aktivitäten und Publikationen kontinuierlich auf eigene Faust eine Flut von Karten, Erklärungen, Briefen, Stellungnahmen zu unterschiedlichen realen und imaginären Anlässen ausscheidet: zu einer Störaktion im Berliner Dom (18. November 1918), zu seinem angeblichen Tod (April 1919), zu einem Auftritt in der Weimarer Nationalversammlung (Mai 1919), zum Buchprojekt 'HADO. Handbuch des Oberdadas' (1919-20), zum Tod seiner Frau (September 1920), zur Gründung einer 'Ersten dadaistischen Akademie' (Juni 1921).

1.3.3 Abzweigungen, Fortsetzungen und Neuauflagen

In den Jahren 1919-20 endet das dadaistische Projekt in den Hochburgen Zürich und Berlin. Dada ist damit noch nicht definitiv zu Ende, vielmehr geht die Auflösung der dadaistischen Kreise in Zürich und Berlin mit der Bildung einer dadaistischen Diaspora (für den Begriff cf. Dachy 1994:263) in vielen Städten, Städtchen und manchen Dörfern einher. Die vorliegende Studie beschränkt sich auf Dada in Zürich und Berlin. Es ist hier somit nicht der Ort, diese Diaspora im einzelnen nachzuzeichnen.²³ Dennoch sei hier auf die verstreuten Dada-Filialen und -Vertreter aus der dadaistischen Diaspora hingewiesen, die oft lediglich isolierte Funken waren oder erzeugten. Dabei trifft man in dieser Diaspora im Grunde genommen zwei Kategorien Dadaisten an. Zum einen gibt es Dadaisten, die bereits in Zürich und Berlin an Dada maßgeblich beteiligt waren und gewissermaßen als dadaistische Apostel auszogen bzw. das dadaistische Projekt unter dem Arm

22. Obwohl dieses Kabarett auch in der Forschungsliteratur gelegentlich als dadaistisches Unternehmen verstanden wird, sei darauf hingewiesen, daß die auftretenden Künstler, darunter auch andere Dadaisten, ausdrücklich dagegen protestierten, daß 'Schall und Rauch' in der zeitgenössischen Tagespresse als dadaistisches Kabarett bezeichnet wurde (cf. Bergius 1989:349).

23. Für eine umfassende Darstellung vgl. die Kataloge *Tendenzen der Zwanziger Jahre* (1977) und *Dada global* (Meyer et alii 1994).

mitnahmen. Zu diesen Dadaisten zählen Walter Serner (in Genf und Paris), Tristan Tzara (in Paris), Hans Arp (in Köln) und Raoul Hausmann (auf Vortragsreisen mit Schwitters). Zum anderen gibt es neue, aus der Züricher/Berliner Perspektive: auswärtige Dadaisten, die mit unterschiedlichem Erfolg Anschluß an das dadaistische Projekt suchten: u.a. Kurt Schwitters, Paul Steegemann (in Hannover), Johannes Baargeld, Max Ernst (in Köln), Melchior Visscher (in Prag), Theo und Nelly van Doesburg (Leiden, Den Haag, Weimar). Diese Namensliste könnte man mit den Namen der Pariser und - mit einem gewissen Vorbehalt - New Yorker Dadaisten (auch dort manifestiert sich Dada als Dada erst 1920) sowie mit den Namen der sich in der einen oder anderen Form anderswo in der Welt zu Dada bekennenden Künstler und Schriftsteller erweitern. Während sich die spät-dadaistischen Initiativen oft unabhängig von den Berliner und Züricher Zentralen entwickelten (und oft eine eigene Vorgeschichte kannten), lassen sich in einigen dieser Initiativen Nachwehen des Züricher und Berliner Dadaismus erkennen. Es handelt sich teils um unmittelbare Fortsetzungen von Aktivitäten aus Zürich und Berlin, teils um nachträgliche Niederschläge, Verwirklichungen und Auskristallisierungen von Ansätzen und Plänen, die bereits in Zürich und Berlin *in nuce* oder nur halbwegs realisiert aufgefunden werden können. Insofern sie im folgenden mit berücksichtigt werden, weil sie für die nachfolgenden Untersuchungen von Dada in Zürich und Berlin nicht ohne Belang sind, sei hier vollständigshalber auf einige dieser Fortsetzungen und neuen Initiativen hingewiesen:

- In den frühen Zwanzigern bildet die Reihe 'Die Silbergäule' des Hannoveraner Paul Steegemann Verlags ein wichtiges Forum experimenteller Texte, in der nicht nur Werke des lokalen Avantgardisten Schwitters, sondern u.a. auch ein Gedichtband *die wolkenpumpe* von Hans Arp und *Letzte Lockerung, manifest dada* von Serner erschienen - Werke von denen in Zürich bisher nur Auszüge veröffentlicht wurden. Von Richard Huelsenbeck gab Steegemann *En avant Dada!* heraus, ein wichtiges historisches Zeugnis des Berliner und Züricher Dadaismus und zugleich postume Programmschrift des Berliner Dadaismus Huelsenbeckscher Provenienz.
- Im Sommer und Herbst 1921 und 1922 trafen sich längerfristig Kölner und Pariser Dadaisten, darunter mehrere ehemalige Züricher Dadaisten in den Tiroler Ferienresorten Tarrenz und Imst: Arp, Breton, Éluard, Ernst, Flake und Tzara mit ihren Ehefrauen und Freundinnen. Aus diesen gemeinsamen Ferienaufenthalten gingen mehrere Kollektivwerke hervor sowie die letzte Folge der Züricher/Pariser Zeitschrift *Dada* (cf. Schrott 1988).
- Im Mai 1922 traf man sich während des konstruktivistisch orientierten Internationalen Künstlerkongresses der Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler in Düsseldorf, an dem sich u.a. Theo van Doesburg, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Hans Richter und Kurt Schwitters beteiligten.
- Im September 1922 fand ein Treffen (ehemaliger) Dadaisten aus Zürich, Berlin, Paris, Köln und Hannover in Weimar im Rahmen eines von dem damals mit dem Bauhaus verbundenen Theo van Doesburg organisierten 'Internationalen Dadaisten- und Konstruktivistenkongreß' statt (anschließend im kleineren Rahmen in Jena und Hannover fortgesetzt). Hier waren u.a. Arp, Theo und Nelly van Doesburg, Hausmann, Schwitters und Tzara anwesend.

Diese Treffen wie auch die individuelle Zusammenarbeit von Schwitters mit Arp, van Doesburg, Hausmann und Richter bedeuteten, daß auch 1920 das dadaistische Feuer weiterschwelte. Diese Kontinuität nach dem Abgang von Dada in den Hochburgen Berlin und Zürich schlug sich auch in kleineren Auftritten nieder und brachte noch einige markante Publikationen hervor. Zu nennen sind die bereits erwähnte achte und letzte Folge von *Dada*, 'Dada au Grand Air/Der Sängerkrieg in Tirol', ein programmatischer Beitrag von Tzara in Weimar, 'Conférence sur Dada', der 1924 in *Merz* veröffentlicht wurde, kleinere Rückblicke u.a. von Hausmann in *De Stijl* sowie als letzter Aufschwung von Dada eine Dada-Tournee von Schwitters, Theo und Nelly van Doesburg sowie Vilmos Huszár in den Niederlanden, wo Dada in den ersten Monaten des Jahres 1923 definitiv endete (oder genauer: nach dieser Tournee fand das dadaistische Projekt vorerst keine Fortsetzung mehr).

1.4 Konturen der Programmatik des dadaistischen Projekts in Zürich und Berlin

Sehr global lassen sich für Deutschland und die Schweiz drei Phasen unterscheiden, die sich nicht nur durch eine Erweiterung des Kreises der an Dada beteiligten Künstler und Literaten, sondern auch durch eine allmähliche Abwandlung und Ausweitung des Dada-Begriffs und damit der (beanspruchten) Kompetenz des dadaistischen Projekts auszeichnen. Dabei wurden ältere Auffassungen nicht so sehr von neuen abgelöst, sondern vielmehr von diesen ergänzt, obwohl sich in den Auffassungen einzelner Teilnehmer durchaus Verschiebungen beobachten lassen. In dieser Hinsicht könnte man vielleicht auch sagen, daß es sich nicht so sehr um Phasen, sondern eher um Schulen oder Tendenzen im dadaistischen Projekt handelt, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten in Erscheinung treten. Schulen, die - so sei hier vorweggenommen - nicht an bestimmte 'Filialen' gebunden sind, sondern quer durch diese Filialen gehen, sich in Zürich *und* Berlin, aber auch in Köln oder Hannover beobachten lassen.²⁴

Unterscheidet man nach Phasen, so verstand man Dada in erster Linie - ab Frühjahr 1916 - als Künstlergesellschaft, Kunstrichtung und Bewegung, die für sogenannte 'neue', avantgardistische Kunst und Literatur in ihrer ganzen Bandbreite - Futurismus, Kubismus, Expressionismus, Simultaneismus usw. - eintrat. Anschließend wird - ab Mitte 1918 - Dada (zusätzlich) als Träger und Vertreter eines Geisteszustandes bezeichnet, der ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit anstrebt - nicht nur künstlerisch, sondern in allen Bereichen des Lebens. Im Jahre 1920 wird schließlich Dada als Vorbereitung für eine künftige Kunst und eine neue Wirklichkeit betrachtet, insbesondere im Sinne einer Neutralisierung oder Aufräumarbeit der vorherrschenden Ästhetik und dominierenden Kräfte in der sozialpolitischen Realität. Der Geisteszustand des zweiten Dada-Verständnisses gilt nunmehr als Grundzug dieser Vorarbeit, die die Realisierung der 'neuen Kunst' aus

24. Das macht selbstverständlich die nachträgliche Einteilung in Filialen mit eigenem Profil fragwürdig. Festzuhalten ist hier, daß diese Einteilung in den Zehnern und Zwanzigern nicht üblich war, sieht man von der insbesondere von Huelsenbeck 1920 in *En avant Dada!* und *Dada siegt!* polemisch getroffenen Unterscheidung zwischen Dada in Berlin, Zürich und Paris ab.

der ersten Bestimmung vorbereiten sollte. Allerdings wurde diese neue Kunst nun nicht mehr im Rahmen Dadas, sondern in einer post-dadaistischen Konstellation anvisiert.

Versteht man diese drei Phasen als Schulen, so kann man feststellen, daß in Zürich z.B. Arp und Janco bis in die Zwanziger Dada als Sammelpunkt 'neuer Kunst' sahen, in Berlin diese Auffassung 1920 von Wieland Herzfelde im Katalog der 'Internationalen Dada-Messe' vertreten wurde und in Hannover Kurt Schwitters dieselbe Dada-Konzeption unterschrieb. Zur Schule, welche die zweite, erweiterte Auffassung von Dada vertrat, der man in der zweiten Phase begegnet, zählen dann Tzara in Zürich, Serener in Genf, Huelsenbeck in Berlin, Baargeld und Ernst in Köln und Theo van Doesburg in 'Holland' (eigentlich Weimar, Leiden und Den Haag). In der dritten Schule begegnet man konkurrierend und divergierend mehreren Konzeptionen des post-dadaistischen Zusammenhangs, von denen eine proletarisch-revolutionäre bzw. veristisch-neusachliche (u.a. bei den Berlinern Grosz, Jung und Heartfield) und eine konstruktivistische (u.a. bei Hausmann aus Berlin, Janco und Richter aus Zürich, Schwitters aus Hannover) am deutlichsten artikuliert sind.

1.4.1 Dada als Agentur für neue Kunst

Vergleicht man die ersten Aktivitäten und daran anschließenden programmatischen Äußerungen der Züricher Dadaisten, so scheinen sie zunächst das gegenwärtige konventionelle Dada-Verständnis zu bestätigen: Man spricht sich gegen bestimmte Sachverhalte, Entwicklungen und Auffassungen aus oder macht sich darüber lustig. Das gilt insbesondere für die dominante pikurale Tradition in der westlichen Kunst seit der Renaissance, die Verkommenheit der konventionellen Sprache und die (wissenschaftliche) Rationalität, um die wichtigsten zu nennen. In diesen Zusammenhang paßt auch ein Bonmot von Hugo Ball, der Dada als 'Spiel mit den schäbigen Überbleibseln', 'eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle' bezeichnet (1992:98). Hauptsächlich geht es aber darum (und die verneinenden Äußerungen zielen auch darauf ab), für 'neue Kunst' einzutreten.²⁵ Es handelt sich hier um avantgardistische und darin insbesondere zur Abstraktion tendierende Kunst, so wie diese im Expressionismus (namentlich von Kreisen um *Der Sturm* und *Der Blaue Reiter*), im Futurismus und im Kubismus entwickelt wurde (cf. Meyer 1985:50-3). Ebenso tritt man ein für die Entwicklung einer neuen literarischen Formensprache, die teils - wie im französischen literarischen Kubismus - von Innovationen in der bildenden Kunst ausgeht, teils bei mehr oder weniger selbständigen oder parallelen Entwicklungen in der zeitgenössischen Literatur anzuschließen sucht, wie der futuristischen *parole in libertà*, dem Simultaneismus der Belgier Barzun und Divoire und der expressionistischen Wortkunst, die von Kandinsky, Schreyer, Stramm ausgeht. Obwohl auch in den bildkünstlerischen Schöpfungen größere und kleinere Innovationen verzeichnet werden können - abstrakte Klebebilder, bemalte Holzreliefs - und in den programmatischen Äußerungen Entwick-

25. Cf. Tzara 1975:556-8, Huelsenbeck 1984a:24, 1985:30 und Partens 1980.

lungen in der bildenden Kunst im Mittelpunkt stehen, sind es vor allem literarische 'Erfindungen', die als dadaistische Novitäten präsentiert werden: mehrstimmiges Simultangedicht, 'concert de voyelles', bruitistisches Gedicht, statisches Gedicht, 'Verse ohne Worte' (cf. Tzara 1975:551-2, Huelsenbeck 1980c:38-9, 1980d:105-7). Darüber hinaus findet man erste Ansätze, die darauf hindeuten, daß Dada letztendlich nicht nur eine neue Kunst oder Literatur, sondern auch eine Neugestaltung des Lebens anstrebt, die von der Kunst bzw. der Literatur ausgehen sollte: eine neue Lebenspraxis, in welcher die ästhetischen Prinzipien der neuen Kunst zur allgemeinen Geltung kommen müßten und somit die 'neue' Kunst primär Experimentierfeld für das 'neue' Leben ist (cf. Ball 1988:41-53, Huelsenbeck in Schrott 1992:61, Tzara 1975:357-8). Trotzdem liegt der Nachdruck jedoch in den ersten beiden Episoden von Dada in Zürich (das Cabaret Voltaire und die Galerie Dada mit ihren Ausläufern) bei der Propaganda und Durchsetzung der 'neuen Kunst'. Das wird nicht zuletzt von den Namen der Dada-Soireen unmißverständlich hervorgehoben. In erster Linie geht es um diese Kunst, um ihre Begründung, um ihre Entwicklung, sei es mit dem für die historische Avantgarde insgesamt charakteristischen Ansatz, daß Kunst und Leben wieder in eins gesetzt werden sollten.

Auch in der Folgezeit - ab 1918 - bleibt das Eintreten für 'neue Kunst' einer der Schwerpunkte des dadaistischen Projekts, sowohl in Zürich als auch in Berlin. Das zeigt sich in Zürich in der Zusammenarbeit und Programmatik der Gruppen 'Neues Leben' und 'Radikale Künstler' (cf. Heller/Windhöfel 1981, Seiwert 1993), an denen sich - außer Serner - alle anderen Dadaisten 1918-20 widerspruchslos beteiligten. Für Berlin ist z.B. auf einen Aufsatz von Raoul Hausmann aus dem Jahre 1920 hinzuweisen, der den programmatischen Titel trägt: 'Die neue Kunst. Betrachtungen (für Arbeiter)' (1982a:179-85). Zwar werden auf der Berliner 'Ersten Internationalen Dada-Messe' im Sommer 1920 auch Parolen verbreitet, wie 'Nieder mit der Kunst' und 'Die Kunst ist tot', der letzten Losung folgt jedoch unmittelbar der Zusatz 'Es lebe die Maschinenkunst Tatlins' (cf. Bild mit Grosz und Heartfield in Huelsenbeck 1980a:40). Die Kunst, die man verschwinden lassen wollte oder tot erklärte, war - wie Marcel Janco später in einem Interview mit Fritz Billeter angab - nicht Kunst überhaupt, sondern 'art' mit einem großen A (cf. Seiwert 1993:557).²⁶ Obwohl man auch in Berlin weiterhin Kunst kreieren wollte, deutet das Bekenntnis zur 'Maschinenkunst Tatlins' auf einen Unterschied zwischen Zürich und Berlin in der Auffassung der 'neuen Kunst'.

In Zürich lehnte Dada die westliche Bildtradition seit der Renaissance (diejenige, die man oft als 'realistisch' anzudeuten pflegt) und ihre antiken Vorlagen entschieden ab und suchte sie zu überwinden. Als Inspiration für die 'neue Kunst' bezog man sich - und hier zeigen sich der Einfluß des Kubismus und *Blauen Reiters* sowie die Präokkupation von einigen Dadaisten der ersten Stunde, wie Arp, Ball und Hennings, mit mystischen Quellen - ausdrücklich auf 'alte' Kunst. Diese 'alte' Kunst, die man nicht abzuschaffen, sondern neu zu beleben suchte, umfaßte u.a. europäisches volkstümliches Kunsthandwerk, sogenannte primitive Kunst fremder,

26. Vgl. auch die programmatischen Ausführungen von Wieland Herzfelde im Katalog der 'Ersten Internationalen Dada-Messe' im Sommer 1920 (cf. Pachnicke/Honnet 1991, Abb. 8b-c).

indigener Kulturen aus Afrika und Australien und Ozeanien, mittelalterliche Kunst, Gotik und byzantinische Kunst (cf. Arp in Backes-Haase 1992:35 Tzara 1975:553-6, Janco in Seiwert 1993:545-56). Auf literarischer Ebene bezog man sich auf religiöse und esoterische Schriften von Mystikern, afrikanische und ozeanische Kultdichtung, chinesische und indische Philosophie usw. (cf. Schrott 1992:105-34).

Richtete Dada in Zürich sich somit maßgeblich auf ferne, vergangene Zeiten und Weitentlegenes ein, so liegen die Inspirationsquellen der Berliner Dadaisten eher in der unmittelbaren Gegenwart, in der direkten Umgebung und in der nahen Zukunft. Hier sind nicht indigene Völker, sondern Amerika (cf. Huelsenbeck 1984a:34 und insbesondere Grosz' Poesie [1986]) und das revolutionäre Rußland Leitbilder. Hier geht es um Großstadtleben, die Aktualität des Krieges, der revolutionären Umwälzungen, der politischen, militärischen, sozialen und wirtschaftlichen Realität: das dekadente Leben des Bürgertums, Reichtum und Armut, Bürgerkrieg auf der Straße, politische Verschwörungen, politische Morde, auch kriminelle Gewalttätigkeit und moralische Exzesse in den untersten Regionen der Metropolen, das Aufrücken einer Industriegesellschaft und die Mechanisierung des Alltagslebens, die überwältigende Wirkung der Reklame, neue Transportmittel, wie Automobile, Flugzeuge, elektrische Straßenbahnen usw. usf. Dabei ließ man sich auch in künstlerischen Verfahren durch neue Medien - Photographie und Film - und neue Techniken - Collage und Montage - inspirieren und suchte diese im Schöpfungsprozeß anzuwenden. Künstlerische Orientierungen waren hier eher der italienische und russische Futurismus und die ersten Ansätze des russischen Konstruktivismus, wie sie auch in der Parole 'Es lebe die Maschinenkunst Tatlins' zum Ausdruck kam.²⁷

1.4.2 Dada als Agentur einer neuen Geistesart

Noch in Tzaras 'Manifeste Dada 1918' wird Dada als Streben nach 'neuer Kunst' bezeichnet, als 'l'enseigne de l'abstraction', als 'Fahne', 'Banner', 'Aushängeschild der Abstraktion' (cf. 1975:363). Es hat sich aber eine Schwerpunktverlagerung, eine Umpolung vollzogen. Es geht nicht mehr primär um diese neue Kunst, sondern vielmehr um eine neue Lebensauffassung, eine neue Weltanschauung, einen neuen Geisteszustand (cf. Tzara 1975:424), kurz und gut: um jenes Leben, das ursprünglich an zweiter Stelle kam. Dabei wird in Tzaras Manifest das Ich verabsolutiert, dieses Ich kann und soll sich von allen äußeren Zwängen befreien. Es schafft praktisch seine eigene Wirklichkeit und hat diese Wirklichkeit mehr oder weniger selbst in der Hand, eigentlich nur mit der Einschränkung, daß dieses Ich nicht so sehr eine rational ordnende Instanz ist, sondern maßgeblich von seinen Trieben, von seinem 'Wahnsinn', 'folie', geleitet wird (Tzara 1975:366). Die umgebende Welt wird dadurch weitgehend ausgeschaltet, übrig bleibt ein Nichts, das alles und nichts umfassen kann.

27. Ebenso gab es mehrere Bilder von Grosz, Heartfield und Hausmann, die Tatlin darstellten. Man hatte jedoch eine Ahnung, was Tatlin nun eigentlich tat und wollte - alles andere als Maschinenkunst (cf. Gaßner 1992a, Harten 1993, Harten/Strigalev 1993).

Obwohl diese Neubestimmung von der alten Dada-Konzeption als Agentur für 'neue Kunst' entschieden abweicht, ist sie mit letzterer durchaus verwandt, was auch darin zum Ausdruck kommt, daß Dada im Manifest ebenfalls als 'Fahne der Abstraktion' präsentiert wird. Zum einen trägt die neue Auffassung von Dada der Heterogenität und Pluralität der in sich widersprüchlichen Diversität avantgardistischer Ästhetiken Rechnung, die vorhin von Dada ohne deutliche Präferenz für die eine oder andere Richtung propagiert wurde.²⁸ Zum anderen zeichneten die unter dem Nenner 'neue Kunst' gesammelten Ansätze sich dadurch aus, daß sie einerseits Anspruch erhoben, Wirklichkeit im Vergleich mit dem illusionären Realismus in der westlichen Kunst seit der Renaissance besser zu vergegenwärtigen. Andererseits suchte man diese Wirklichkeit durch subjektive 'Intensität', durch 'innere Notwendigkeit', durch eine radikale, absolut gesetzte künstlerische Subjektivität zu erfassen. Wenn Tzara in seinem Manifest 1918 verkündet, daß ihm eine Literatur vorschwebt, 'sortie d'une vraie nécessité de l'auteur, et pour lui. Connaissance d'un suprême égoïsme, où les lois s'étiolent' (1975:362), so erinnert das an Balls Wunsch 1916 im 'Ersten dadaistischen Manifest':

Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. Alle Worte haben andre erfunden. Ich will meinen eigenen Unfug, meinen eigenen Unfug, meinen eigenen Rhythmus und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen, die von mir selbst sind (1988:40).

Vorweggenommen wird Tzaras Umpolung außerdem im 'Dadaistischen Manifest', das von Huelsenbeck drei Monate früher, am 12. April 1918, in Berlin vorgetragen und veröffentlicht wurde. Auch in diesem Manifest wird Dada zum einen als Bezeichnung neuer künstlerischen Ansätze präsentiert, zum anderen aber als (Berliner) Trägerverein des 'Dadaismus' der 'Club Dada' vorgestellt, der sich vor allem durch eine neue 'Geistesart' auszeichne (cf. Huelsenbeck 1980c:40).²⁹ Diese unterscheidet sich freilich von der Tzaraschen Geistesart darin, daß hier nicht das Ich seine eigene Wirklichkeit kreiert. Vielmehr sucht das Ich sich mit der umgebenden Wirklichkeit in eins zu setzen. 'Der Dadaismus ist keine Bewegung - er ist ein neues Sein', das sich 'gegen die Verherrlichung der Einzelpersonlichkeit' richtet, so Hausmann im Jahre 1919 (1982a:48). Zu berücksichtigen ist der besondere Hintergrund des dadaistischen Projekts in Berlin. Obwohl der Berliner 'Dadaismus' - so wie es in noch stärkerem Maße für Dada in Zürich galt - in einer für eine Künstlergruppe der zehner und zwanziger Jahre nicht ungebrauchlichen Art und Weise an die Öffentlichkeit herantrat - mit Kabaretts, Soireen, Matineen, Zeitschriften, Buchpublikationen, Kunstwerken und Ausstellungen -, änderte sich insbesondere die Thematik, die nunmehr unmittelbar auf die gesellschaftliche Aktualität bezogen war. Gegenstand sind politische Angelegenheiten, Ausein-

28. Vgl. hier einen Vortrag Tzaras in der Galerie Dada aus dem Jahre 1917, der als Einzelblatt, von Ball übersetzt, in der Galerie verteilt wurde (cf. Schrott 1992:79-80). Als 'Note 1 Sur quelques peintres' ist der Text in Tzara 1975:553-4 abgedruckt; teilweise bildete das französische Manuskript die Vorlage für das 'Manifeste Dada 1918'.

29. Eine Bestimmung als Geistesart, die allmählich die Bestimmung als Kunstrichtung (bei Huelsenbeck noch exklusiv, cf. 1918c und 1980b) allmählich ablöst, wie von der Werbung für den nie veröffentlichten dadaistischen Handatlas 'Dadaco' im zweiten Heft von *Der Dada* nahegelegt wird. Darin heißt es: 'He, he, Sie junger Mann, Dada ist keine Kunstrichtung.'

andersetzungen in Kreisen von Intellektuellen, Großstädtisches. Kurz gesagt: die umgebende Wirklichkeit wird in die dadaistische Kunstwelt aufgenommen und verarbeitet. Daneben interveniert Dada gelegentlich in der Wirklichkeit, insbesondere in der politischen. In Zeitungsmeldungen fordern die Dadaisten z.B. die Nobelpreise. In Flugblättern persifliert ein 'dadaistischer Zentralrat der Weltrevolution' 1919 die revolutionären Forderungen der radikalen Linken (cf. Bergius/Riha 1979:44 und 61-2). Mag Dada in Berlin in dieser Hinsicht über einen politischeren Charakter als in Zürich verfügt haben³⁰, so war Dada in Berlin, wenn man Dada als Projekt versteht, das sich als Dada bezeichnete, weniger politisch als heutzutage oft angenommen wird. Die meisten *politischen* Wortmeldungen der Berliner Dadaisten wurden nämlich von ihnen selbst *nicht* als dadaistisch bezeichnet. Das mag man vielleicht als Vorsichtsmaßnahme werten - radikale politische Positionen konnten oft schwerwiegende persönliche Konsequenzen nach sich ziehen. Allerdings fällt dieses Argument insofern weg, als festgestellt werden kann, daß sich diese Dadaisten durchaus politisch artikulierten und dabei erhebliche Risiken in Kauf nahmen, nur nicht oder selten im Namen Dadas. Das gilt z.B. für die prädadaistischen Wochenausgaben der *Neuen Jugend*. Das gilt für die satirisch-politischen und theoretisch-politischen Periodika des Malik-Verlags: *Der blutige Ernst*, *Die Pleite*, *Jedermann sein eigener Fußball*, *Der Gegner*. Das gilt ebenfalls für das persönliche Engagement mancher Dadaisten im Spartakusbund, in der KPD und KAPD. Vergleicht man diese politischen Publikationen mit jenen, die ausdrücklich als dadaistisch gekennzeichnet wurden (z.B. die Zeitschrift *Der Dada*), dann fällt darin auf, daß keine ausgesprochene politische Position eingenommen wird und das Politische nur ein nebengeordnetes Element ist, z.B. neben dem Spiel mit dem Kommerziellen.³¹ Man mokiert sich und macht sich lustig über jede politische Richtung, ob links oder rechts, ob deutschnational, sozialdemokratisch oder kommunistisch. Die Tendenz in den dadaistischen Publikationen ist insgesamt eine indifferente oder auf Indifferenz abzielende, wie auch programmatisch immer wieder bekundet wird. In dieser Hinsicht ist die weltoffene Geisteshaltung, die in Berlin vertreten wird, mit jener weltabgewandten in Zürich durchaus verwandt (cf. *intra* 8.1 und 8.2).

1.4.3 Dada als Übergangerscheinung

Als das dadaistische Projekt 1919 in Zürich auseinanderbrach, bedeutete der Abschied von Zürich für einige Dadaisten auch einen Abschied von Dada. Sowohl Hans Richter als auch Marcel Janco schlugen eine neue, konstruktivistische Richtung ein. Dieser Wendung begegnet man wenig später auch bei anderen deutschen Dadaisten,

30. Allerdings wurde auch in Zürich in den Glossen von Walter Serner Politisches thematisiert. In fiktiven Zeitungsmeldungen trieb Serner dagegen in einer eher unpolitischen Weise seinen Spaß mit lokalen Künstlern und Schriftstellern, wie Walter Helbig und J.C. Heer (cf. Serner 1982:21-2 und 33-5).

31. Und dies entspricht dem bereits im 'Dadaistischen Manifest' formulierten Anspruch, ein Dadaist könne wahlweise Künstler, Politiker, aber z.B. auch Kaufmann sein (Huelsenbeck 1980c:40, cf. auch 1980b:5).

z.B. bei Raoul Hausmann und Kurt Schwitters (cf. Elderfield 1984). Unterdessen hielten weitere Züricher Dadaisten 1919 noch durchaus an Dada fest und versuchten Dada anderswo - in Köln, Genf und Paris - fortzusetzen. Als das dadaistische Projekt in Berlin im Jahre 1920 seinen Höhepunkt erreicht und danach auseinanderfällt, hält eigentlich nur Johannes Baader, der auch vorher mit einem singulären Dadaverständnis als Rahmen einer megalomanen Selbstinszenierung als oberdadaistischer Präsident des Erdballs eine Ausnahmestellung einnimmt, weiterhin an Dada fest. Die übrigen Berliner Protagonisten des Dadaismus - Hausmann, Huelsenbeck, Grosz, Heartfield, Herzfelde und Mehring - betreten alle andere Wege. Huelsenbeck schwebte wohl eine ärztliche und journalistische Karriere in ruhigerem Fahrwasser vor. Grosz, Heartfield und Herzfelde engagieren sich für eine proletarisch-revolutionäre Kunst, die die Politik der kommunistischen Partei künstlerisch flankieren und unterstützen sollte. Mehring setzt seine Tätigkeit als Kabarettist fort. Bei Hausmann kündigt sich ein neuer avantgardistischer Ismus an: der sogenannte Präsentismus, den man - sieht man von der eigentümlichen Bestimmung dieses Privat-Ismus ab - dem Konstruktivismus zuordnen kann.

In diesem Zusammenhang setzt sich ein drittes Dada-Verständnis durch: Dada wird nicht mehr als Ziel gesehen oder als Rahmen, in dem man dieses Ziel zu realisieren trachtete, sondern vielmehr als Übergangserscheinung, als Vorläufer für etwas anderes, was sich noch durchsetzen sollte. Auch vorher erfüllt Dada eine solche wegbereitende, präliminare Rolle: als Agentur einer 'neuen Kunst', die sich noch weiter zu entfalten hat bzw. als Träger eines 'Geisteszustandes', der sich ebenfalls noch durchsetzen muß. Dabei erfordern sowohl die 'neue Kunst' als auch der ominöse 'Geisteszustand' zunächst 'un grand travail destructif, négatif' (Tzara 1975:366), eine Arbeit, die im Rahmen Dada zu leisten ist. Zugleich weist aber alles darauf hin, daß das Resultat sich ebenfalls im Rahmen Dadas zeigen sollte, sei es als Synthese bisheriger Avantgardismen, sei es als neue Geistesart, die ein anderes Verhältnis zur Welt bedeutete.

Um 1920 kann man hingegen feststellen, daß das Ziel hinter dem dadaistischen Horizont angesiedelt wird. Dada wird somit zu einer Zwischenstation. Mehrere Faktoren spielen hier eine Rolle. *Erstens* setzen sich nach Kriegsende in der Avantgarde neue Tendenzen durch, wie der Konstruktivismus, der sich insbesondere in der niederländischen Zeitschrift *De Stijl* und ihrem Umfeld sowie in der russischen futurokubistischen Avantgarde manifestierte. Daneben kommen aus Rußland Ansätze einer Synthese zwischen politischer und ästhetischer Revolution in Form von Agitprop und Proletkult. In Deutschland gibt es Ansätze, die man als Verismus oder Anfänge der Neuen Sachlichkeit bezeichnen kann, z.B. bei Otto Dix und Rudolf Schlichter. Sowohl der Konstruktivismus als auch die Ansätze einer proletarisch-revolutionären Kunst bilden für die Berliner Dadaisten wichtige Vorbilder. Wie gesagt, setzt sich um 1920 allmählich das Bewußtsein durch, daß man in diesen Richtungen weiterschaffen möchte, daß diese Richtungen neue Perspektiven eröffnen und wohl auch in der bereits anderswo deutlicher artikulierten Form eigenen Ansätzen in denselben Richtungen entsprechen. Jedenfalls läßt sich beobachten, daß Vieles von demjenigen, was man bisher (auch) in Dada eingebracht hatte, jetzt als Substanz der Dada ablösenden Entitäten aufgeführt wird. Das gilt bei Grosz und Herzfelde für die neuen Techniken und Darstellungs-

weisen, die nunmehr als Erzeugnisse und Errungenschaften einer proletarischen Kunst präsentiert werden. Das gilt bei Hausmann z.B. für seine optophonetischen Plakatgedichte, die er in der Folgezeit zum Kernbestand des Präsensismus zählt. Die Konsequenz der Erkenntnis, daß es neue Entwicklungen außerhalb Dadas gab, die man als adäquater empfand als dasjenige, was vorher in Dada präsentiert wurde - die Avantgardismen der Vorkriegszeit -, bedeutete eine Reduzierung dessen, was Dada bisher war. Indem die konstruktiven Ansätze einer neuen Ästhetik aus Dada herausgelöst wurden, gewann die negative, die destruktive Seite des Dadaismus an Gewicht.

Zweitens ist zu beachten, daß Dada - spätestens seit Anfang 1920 - an Sprengkraft wesentlich eingebüßt hatte. Die Bezeichnung 'Dada' wurde 1920 mehr und mehr auch von anderen, bürgerlichen Künstlern aufgegriffen, Dada wurde mehr und mehr zum Ulk, zum geduldeten Narrentum, zu einem harmlosen Faschingsverhalten (1921 von Baader dadurch bestätigt, daß er einen 'Dada Faschingsball' organisierte, cf. auch Reimann et alii 1988). Wie sich im Erfolg der von Hausmann, Huelsenbeck und Baader veranstalteten Dada-Tournee im Frühjahr 1920 zeigte (vergleichbar mit der holländischen Dada-Tournee von Schwitters und van Doesburg im Jahre 1923), wurde Dada zu einem Bühnenergebnis, das vom Publikum weniger als Provokation, sondern vielmehr als Freibrief verstanden wurde, sich selbst auch ungehemmt 'dadaistisch' verhalten zu dürfen, um danach aufgeheitert und befriedigt nach Hause zu gehen. Zwar wurde Dada sicherlich nicht von jedem als unverbindliche Unterhaltung verstanden, wie entrüstete Reaktionen in der reaktionären und kommunistischen Presse sowie Justizverfahren u.a. anlässlich der 'Internationalen Dada-Messe' andeuten. Trotzdem war dem Dadaismus in dem Moment die Spitze genommen, als der Unterhaltungswert zu überwiegen begann und Dada zum Ulk wurde.

Diese Entschärfung wurde - *drittens* - gewissermaßen bereits in der Huelsenbeckschen Fassung des dadaistischen Geisteszustandes vorweggenommen, und zwar indem in Dada die Wirklichkeit unmittelbar vergegenwärtigt wird, indem behauptet wird, Dada sei und sollte mit dieser Wirklichkeit identisch sein. Damit ist zum einen der Dada-Begriff vollkommen ausgeleert, denn im Grunde genommen ist alles Dada und mit Dada läßt sich nichts Spezifisches mehr bezeichnen. Zum anderen kann man Dada in dem Moment nur ablehnen, in dem diese Realität nicht mehr als Faszinosum oder als Projektionsfläche vitalistischer Begierde gilt (wie etwa im Frühwerk von Grosz), sondern dieser Realität - im Gegenteil - kritisch begegnet und eine Kunst angestrebt, die eine Transformation dieser Realität beabsichtigt, sei es politisch, wie vom Kreis um den Malik-Verlag (cf. Maier-Metz 1984), sei es ästhetisch, wie z.B. von Schwitters mit seinem Merz-Projekt (cf. Schwitters in van Doesburg/Schwitters 1995:137-9). Zwar verlieh Huelsenbeck mehr oder weniger gleichzeitig mit seiner Identifizierung von Dada mit der Realität dem Dadaismus außerdem eine kritisch-polemische Volte, die sich insbesondere gegen den Expressionismus und den 'deutschen Depp' richtete. Dieser Widerspruch wurde von Huelsenbeck nur insofern gelöst, als er sich im Rahmen eines dadaistischen Indifferentismus gegen jede artikulierte Stellungnahme wehrte, ob links oder rechts, ob bürgerlich oder anti-bürgerlich, ob proletarisch oder anti-proletarisch, ob expressionistisch-vergeistigt oder eindeutig engagiert. Anders wird

dieser Widerspruch 1920 von anderen Dadaisten gelöst, nämlich zum Nachteil von Dada. Man versteht Dada nunmehr als Übergangserscheinung, die es zu überwinden galt und die man bald auch überwunden glaubte.

Zunächst setzt sich dieses neue Dada-Verständnis im Kreis um den Malik-Verlag durch. Dabei ist anzumerken, daß zwar Grosz ab 1918, zunächst eher beiläufig, an Dada beteiligt war, Herzfelde und Heartfield sich jedoch erst Ende 1919 (öffentlich) an Dada beteiligen, während sie in der vorangehenden Zeit vor allem politisch tätig gewesen sind bzw. den politischen Kampf des Spartakusbundes und der KPD künstlerisch-literarisch zu unterstützen suchten. In ihrem Engagement für die kommunistische Sache hatte sich wohl Anfang 1919, trotz des Scheiterns des Spartakusaufstandes, die Gewißheit durchgesetzt, eine Revolution könnte, sollte und würde stattfinden. Eine Revolution, die parallel zu einem sozialpolitischen Umbruch auch einen Umbruch auf kultureller, ästhetischer Ebene erforderte. In diesem Sinne läßt sich eine prominent ausgestellte Plastik namens 'Der preußische Erzengel' von Rudolf Schlichter und John Heartfield begreifen, die an der Decke des Ausstellungsraums der 'Ersten Internationalen Dada-Messe' baumelte: eine Puppe in Militäranzug und Schweinskopf, die anschließend einen Prozeß wegen Beleidigung des Heeres im April 1921 nach sich zog. Nicht nur mit dieser Puppe, sondern vor allem mit allerlei Parolen, die auf Spruchtafeln zwischen den ansonsten überwiegend unpolitischen künstlerischen Exponaten der Dada-Messe befestigt sind, wird Dada eine bis dahin ungekannte und unmißverständliche politische Stoßrichtung verliehen. Diese Tafeln zielen eindeutig auf eine kommunistische Revolution, die Negation des bürgerlichen kulturellen Erbes und die Neukonstituierung einer radikal anderen, proletarisch fundierten Kunst und Literatur ab (cf. Maier-Metz 1984:198-9): 'Dada ist politisch', 'Dada steht auf Seiten des revolutionären Proletariats!', 'Dada ist die willentliche Zersetzung der bürgerlichen Begriffswelt', 'Nieder die Kunst, Nieder die bürgerliche Geistigkeit', 'Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf! Machen Sie ihn frei für die Forderungen der Zeit!' (cf. Bergius 1989:361-3, Züchner 1994a:128). Anschließend bleibt man zwar dieser Tendenz treu, läßt aber Dada fallen, weil er letztendlich Ausdruck einer bürgerlichen Kultur sei, die sich in einem selbstzersetzenden Auflösungsprozeß befinde. Nachgeholfen dürften dieser Abwendung von Dada negative Reaktionen in der kommunistischen Presse haben, z.B. ein Verriß der Ausstellung durch Gertrud Alexander, Kritikerin der *Roten Fahne* (cf. Fähnders/Rector 1974:100-2). Während jedoch Alexander das bürgerliche Erbe zu verteidigen sucht, das ihrer Meinung nach von Dada zu Unrecht attackiert wurde, weisen nachträgliche Distanzierungen u.a. von Grosz und Herzfelde in *Die Kunst ist in Gefahr!* (1925) größere Ähnlichkeiten mit einer dialektischeren Herangehensweise auf, der man u.a. bei Gramsci oder Trotzki begegnet. Gramsci und Trotzki weisen einerseits auf die revolutionäre Qualität des Futurismus hin, andererseits vertreten sie die Auffassung, dieser Futurismus sei Produkt seiner Zeit, Produkt der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur, kurzum: eine Zwittererscheinung bürgerlicher Künstler und Literaten, die sich zwar des anstehenden revolutionären Umbruchs bewußt seien, sich jedoch von ihrer bürgerlichen Herkunft nicht lossagen können (cf. Trotzki 1982).

Ein anderes neues Dada-Verständnis wird von Hausmann und Schwitters formuliert, die ihre Position ausdrücklich als 'Anti-Dada' anzeigen. Während auch sie Dada als Übergangserscheinung verstehen, geschieht dies teils im ausdrücklichen Kontrast zur proletarisch-revolutionären Tendenz bei Grosz, Heartfield und Herzfelde. Obwohl sich Hausmann auch an der Dada-Messe beteiligt, auch Aufrufe mitunterzeichnet, die für eine kommunistische Kunst argumentieren, lehnt er in selbständigen Veröffentlichungen diese proletarische Wendung ab. In dieser Hinsicht stand er wohl eher Schwitters nahe, der sich nachdrücklich gegen eine Politisierung der Kunst auflehnte. Und es ist auch diese Ablehnung einer Politisierung, die in der insbesondere von Schwitters elaborierten Konzeption von 'Anti-Dada' eine wichtige Rolle spielt.

Als Kurt Schwitters im Jahre 1919 versucht hatte, sich Club Dada anzuschließen, war sein Antrag auf Mitgliedschaft von Huelsenbeck und auch von Grosz abgelehnt worden, weil er in ihren Augen allzu bürgerlich war und - was vielleicht noch schlimmer war - dem *Sturm*-Kreis angehörte, einer der wichtigsten Zielscheiben in der Expressionismus-Schelte des Berliner Dadaismus (cf. Bergius 1989:284). Aus der Not eine Tugend machend, gründete Schwitters seine Privatrichtung: 'Merz'. Seine Dichtung und Kunst standen jedoch formal Dada durchaus nahe und wurden von den Züricher Dadaisten (die *Der Sturm* nicht prinzipiell ablehnten) auch positiv aufgenommen. Zum Berliner Dadaisten Hausmann (wie zum Züricher Dadaisten Arp) entwickelte sich darüber hinaus bald eine herzliche persönliche Beziehung. Während Schwitters einerseits die Selbständigkeit von Merz hervorhebt, gibt er andererseits - in seiner ersten größeren programmatischen Darstellung, 'Merz. Für den Ararat geschrieben' (1921) - an, Merz berühre sich aufs engste mit dem 'Originalspiegelgassendadaismus', stehe jedoch dem Berliner 'Hülsendadaismus' diametral und feindlich gegenüber, weil er Kunst nicht als Politikum verstanden wissen wolle. Schwitters geht aber noch einen Schritt weiter, indem er Huelsenbecks Worte mehr oder weniger in dessen Mund umdreht. Huelsenbeck hatte verkündet, daß Dada der adäquateste Ausdruck seiner Zeit war und Wirklichkeit darin unbeeinträchtigt vergegenwärtigt werden sollte. Schwitters zieht daraus die - von der Dada-Kritik seiner kommunistischen Widersacher gar nicht so weit entfernte - Schlußfolgerung, Dada sei somit zu überwinden, da er Ausdruck jener Kultur sei, die man gerade nicht mehr wolle. Allerdings ist Schwitters' Alternative keine proletarische Kunst, sondern eine rein ästhetisch begründete Gesamtkunst: die Merzkunst, die er deshalb (und Hausmann seinen *Présentismus* wohl aus demselben Grund) als 'Antidada' bezeichnet. Das heißt jedoch nicht, daß Schwitters und Hausmann keine Dadaisten mehr sind. Schon 1918 hatte Huelsenbeck das 'Dadaistische Manifest' mit der Parole 'Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!' abgeschlossen (1980c:41). Anfang 1920 erklärte Tzara im sechsten Heft von *Dada*: 'Les vrais Dadas sont contre Dada' und auch Hausmann verkündete schon 1919 im zweiten Heft von *Der Dada* im Manifest 'Der deutsche Spießler ärgert sich': 'Wir dudeln, quietschen, fluchen, lachen die Ironie: Dada! Denn wir sind - *Antidadaisten*'. 'Dadaisten' waren Hausmann und Schwitters jedoch nicht mehr als Verkünder eines dadaistischen Geisteszustandes, sondern als 'Spiegelträger', wie Schwitters es 1923 formulierte:

Maar... wat is nu Dada? Dada is niet speciaal "kunstuiting" maar "levensuiting". Men is gewend de prestaties der zgn. dadaïsten met "Dada" te vereenzelvigen. Dada is meer. Dada is het wezen van onzen tijd. Er was een klassieke oudheid, een Gothische tijd, een Renaissance, een moderne Biedermeiertijd en onze tijd heet Dada. Onze geheele tijd heet Dada. De dadaïsten zijn echter *niet* "dada", zij hebben het dadaïsme overwonnen. De dadaïst is een spiegeldrager. Hij houdt den tijd een spiegel voor en de tijd ziet zich daarin. En de tijd ziet dat hij Dada is (van Doesburg/Schwitters 1995:53).³²

'Wij leven aan het einde van een ouden en aan het begin van een nieuwen tijd. De overgang is Dada', so fährt Schwitters fort (Ebd. S. 55).³³ In dieser Konstellation will der Dadaist 'über die enorme Stillosigkeit in unserer Kultur' aufklären und nachweisen, um so 'einen starken Willen und eine große Sehnsucht nach Stil wach[zu]rufen' (Ebd. S. 136). Während Schwitters' Auffassung von Dada als dem 'sittlichen Ernst unserer Zeit' (Ebd. S. 131-2) gewissermaßen mit Huelsenbecks Dada-Verständnis als Vergegenwärtigung der vorhandenen Wirklichkeit in all ihrer Widersprüchlichkeit korrespondiert, war diese Vergegenwärtigung bei Schwitters und Hausmann nicht das Endziel. Ihr erklärtes Anliegen war es, Hindernisse für eine neue Kunst abzuräumen. '[N]icht dada, sondern MERZ', 'nicht dada, sondern Stijl' (Ebd. 132), nicht Dada, sondern Présentismus war ihr Ziel.

32. 'Aber ... was ist nun Dada? Dada ist nicht spezifisch ein "Kunstaussdruck", sondern ein "Lebensausdruck". Man ist gewohnt, die Leistungen der sog. Dadaisten mit "Dada" gleichzusetzen. Dada ist mehr. Dada ist das Wesen unserer Zeit. Es gab eine Antike, eine Gotik, eine Renaissance, eine moderne Biedermeierzeit und unsere Zeit heißt Dada. Unsere ganze Zeit heißt Dada. Die Dadaisten sind jedoch *nicht* "Dada", sie haben den Dadaismus überwunden. Der Dadaist ist ein Spiegelträger. Er hält der Zeit einen Spiegel vor und die Zeit sieht sich darin. Und die Zeit sieht, daß sie Dada ist' (van Doesburg/Schwitters 1992:40).

33. 'Wir leben am Ende einer alten und am Anfang einer neuen Zeit. Dada ist der Übergang' (van Doesburg/Schwitters 1992:43).