

Dada als ›Buffonade und Totenmesse zugleich‹¹

Hanne Bergius

Hanne Bergius: Dada als „Buffonade und Totenmesse zugleich“, in: Stefanie Poley (ed.): Unter der Maske des Narren. Lehbruck Museum Duisburg. Stuttgart: Gerd Hatje 1981, 208 – 221.

Mit Gründung des Züricher Cabaret Voltaire beriefen sich die Dadaisten als Affront gegen die akademisch ausgerichtete Kunst der Theater, Salons und Galerien auf den »Dandyismus der Armen«² – auf die »niedere Kunst« der Gaukler, Taschen-, Marionettenspieler, Seiltänzer und Komödianten. Hugo Ball, einer der Gründer von Dada, stellte sie in seinem Roman ›Flametti‹³ lebendig dar. Um die Kunst aus ihrer Privatheit zu sprengen, veröffentlichten die Berliner Dadaisten Grosz und Heartfield in ihrer Wochenschrift ›Neue Jugend‹⁴ laufende Berichte über das Variété und das Kino, denn »farbig allein bleibt dein Weltbild nur im Variété...«⁵ Im fahrenden Volk sahen die Dadaisten eine Metapher ihrer Beweglichkeit und ›Heimatlosigkeit‹, und in dem rastlosen Tramp Chaplin, der von den Stößen des mechanisch funktionierenden Lebens vorwärtsgetrieben wurde und diese gelassen, listig und jonglierend abwehrte, verehrten sie »den größten Künstler der Welt« und »guten Dadaisten«⁶ zugleich.

Die Exilsituation in der Schweiz schärfte Balls Bewußtsein, sich in einem kulturellen Vakuum zu befinden. Für die Dadaisten waren die Bildungsgüter der bürgerlichen Kultur, diese »Unsumme von Geist«⁷ einem »Ramschverkauf«⁸ preisgegeben. Lange vor der ökonomischen Inflation löste der Krieg eine Inflation der kulturellen Werte aus – einen »Bankrott der Ideen«.⁹ Unter Berufung auf Voltaire verwandten die Dadaisten »die Bildungs- und Kunstideale als Variétéprogramm – das ist unsere Art von ›Candide‹ gegen die Zeit«,¹⁰ verkündete Ball. Denn das historisch naheliegende Vorbild für die dadaistische Narrenrolle entstand im 18. Jahrhundert, das von dem krassen Gegensatz Narrheit und Vernunft bestimmt wurde.¹¹ In Voltaires provokanter Auffassung von Gesellschaft als »ce théâtre et d'orgueil et d'erreur«¹² sahen die Dadaisten einen kritischen Ansatz, den sie auch als antideutschen Effekt nutzten. »Voltaire behandelte mit Witz die ernsthaften Dinge: das vergab ihm der deutsche Geist nie«, hieß es im 18. Jahrhundert, »zwischen dem deutschen Geist und Voltaire stand das heimliche Grauen, dessen sich Gretchen vor dem verkappten Mephistopheles nicht erwehren kann.«¹³ Der französische Rationalist wurde von den deutschen Rationalisten als zu extrem abgelehnt, und noch in Voltaires Todesjahr empfahlen die ›Frankfurter Gelehrten Anzeigen‹, jene »unartige Geburt des französischen Witzlings beiseite zu legen und sie zu vergessen.«¹⁴ Dem aufgeklärten deutschen Bürgertum dieser Zeit galten alle Ausschreitungen gegen die Gesellschaft, jeder Witz und jedes Lachen über sie, individuelle Regungen und Wille zur Originalität als exzentrisch verschrienenes Außenseitertum – als lächerliches Narrentum. Neben Voltaire befanden sich unter den »nährischen Vorbildern« der Dadaisten Swift, Rabelais, Panizza, Stirner, Nietzsche, Bakunin, Salamo(!) und der spätmittelalterliche Narr.

Dada, das seine Standpunkte stets antidadaistisch reflektierte und skeptisch relativierte, fand als permanente Unterwegsge-

232 Hans Arp, als Frau verkleidet, zusammen mit vier als Männer verkleideten Frauen, Weggis, um 1907



stalt in dem Narren des Spätmittelalters seinen Urahn. Diesem als unfreiwillig Ausgesetzten, der auf den Gewässern trieb, entsprach die Grenzsituation, in der der dadaistische Künstler stand. Schon im »Bateau ivre« von Rimbaud erhielt sie Ende des 19. Jahrhunderts die Metapher eines Narrenschiffs. Foucault bezeichnet den spätmittelalterlichen Narren, der aus der Gesellschaft erstmals ausgesondert wurde, als »Gefangenen seines eigenen Aufbruchs«, dessen Reise »zugleich rigorose Trennung und endgültige Überfahrt ist.«¹⁵ Seine gefangene Situation an der Schwelle zwischen zwei Welten, die ihm nicht gehören, gewann für Dada eine Symbolik, die Hausmann als »Schweben zwischen zwei Welten« bezeichnete: »Wenn wir mit der alten (Welt – H.B.) gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Grotteske, die Karikatur, der Clown, die Puppe auf, und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen, durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen.«¹⁶

Der Bruch mit der bürgerlichen Welt bedeutete rigorose Trennung, doch schloß sie einen Dialog mit der »alten Welt« nicht aus, und mochte er auch noch so groteske Formen annehmen.

Von einem Empfinden der Absurdität bis zur Einsicht, daß die Gesellschaft reif zur Komödie, »dadareif«, sei, spannte sich das dadaistische Narrenbewußtsein. Eine Ambivalenz zwischen der rationalen Absicht, die feindlichen und unversöhnlichen Kräfte der Gesellschaft sichtbar zu machen, und irrationaler Durchdringung der Wirklichkeit oszillierte im dadaistischen Narrenspiel. Die Erfahrung der gigantischen zerstörerischen Kriegsmaschinerie und der Sieg der anachronistischen Kräfte in den europäischen Gesellschaften forderten die Dadaisten nicht nur heraus, sondern produzierten erst den »Wahnsinn«¹⁷ ihrer Kunst. Die dadaistische Einsicht, daß Leben und Tod »sich gleich und eines« seien – »und das Leben hebt sich selbst auf. Du totes Leben«¹⁸ (Abb. 201) –, beschrieb Michel Foucault in seiner Abhandlung über »Wahnsinn und Gesellschaft« in den spätmittelalterlichen Ansätzen und traf einen wesentlichen Inhalt des Narrenspiels: »Man entwaffnet die Angst im voraus, macht sie zum Objekt des Gespötts, indem man sie in jedem Augenblick ... während des Schauspiels des Lebens erneuert, indem man sie in den Lastern, den Verschrobenheiten und Schrullen eines jeden zerstreut. Die Zerstörung durch den Tod bedeutet nichts mehr, weil sie bereits alles bedeutet, denn das Leben selbst besteht nur aus Abgedroschenheiten, hohlen Worten, leerem Geklingel und Narrenschellen.«¹⁹

Im dadaistischen Narrenspiel entlarvte die Allgegenwart des Todes die bürgerliche Gesellschaft und nicht zuletzt die Kunst als Lüge und Schein. Eine offensichtliche Todesangst war die Antriebskraft zu den sich geradezu eskalierenden dadaistischen Aktionen und Produktionen. »Fang die rasende Zeit ein, eh Dich der Teufel holt und ehe die Rotationsmaschinen den Grabgesang singen«,²⁰ schrieb Grosz seinem Freund Otto Schmalhausen. Mit seinem Gelächter und seinem Narrenspiel versuchte der Dadaist, die Angst vor dem Untergang und die Präsenz des Todes in vorgespielder Ironie exzentrisch abzuwehren. Aus den

ungelösten Widersprüchen folgerte er: »Dada ist das Cabaret der Welt so gut, wie die Welt das Cabaret Dada ist. Dada ist Gott, Geist, Materie und Kalbsbraten zu gleicher Zeit.«²¹ Mit dadaistischer Ausschließlichkeit wurde die Welt dem Cabaret und das Cabaret der Welt gleichgesetzt. Aus dem Geist des Cabarets ging das Gesamtzerstörwerk Dada hervor, denn das Cabaret war nicht nur szenische Orientierung, sondern existentielle und doppeldeutig klärende Sinnfigur zugleich. Als Narretei lebte in ihm die Metaphorik des ›Teatrum mundi‹, des göttlichen Welttheaters, wieder auf, das in der Spätantike, im Mittelalter und vollends im Barock seine sinnstiftende hierarchische Ordnung, den Regierungsplan Gottes, als unverrückbaren Lauf der Welt zur Darstellung brachte. Anstelle Gottes trat im dadaistischen ›Circus mundi‹ eine ebensolche namenlose Verfügung, die jedoch aus der »Turbulenz des lieben Weltenlebens« (Grosz) selbst zu kommen schien. Der theologische Baldachin war eingestürzt und eine »heillose Harlekinade«²² breitete sich statt dessen aus. In seinem Hymnus an den verlorenen Gott zog Hugo Ball Bilanz: »Der Allmächtige bist du, Allmächtige, Prächtige, mit einem brennenden Topf auf dem Kopf. In Vernunft und Unvernunft, im toten und lebenden Reiche raget dein Blechhals und saust deine Speiche...«²³ Einen Gott des Chaos offenbarte auch Richard Huelsenbeck in seinen Gedichten ›Phantastische Gebete«²⁴, und Hans Arp ersann die parodistische Elegie ›Weh unser guter Kaspar ist tot‹ (S. 152).²⁵ Der Orientierungsverlust führte dazu, daß die Künstler innerlich »zerrissen, zerstückt, zerhackt«²⁶ waren: »Das individuelle Leben starb, die Melodie starb. Der einzelne besagte nichts mehr. Komplektisch drängten die Gedanken und Wahrnehmungen auf den Menschen ein, symphonisch die Gefühle. Maschinen entstanden und traten an die Stelle der Individuen. Komplexe und Wesen entstanden von übermenschlicher, überindividueller Furchtbarkeit. Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen... neue Schlachten, Untergänge und Himmelfahrten, neue Feste, Himmel und Höllen. Eine Welt abstrakter Dämonen verschlang die Einzeläußerung, zerstörte das Ich und schwenkte Meere ineinandergestürzter Gefühle gegeneinander. Zarteste Vibrationen und unerhörteste Massenmonstra zeichneten sich auf den Horizonten, vermengten, zerschnitten, durchdrangen einander.«²⁷

Eine zynisch-gaukelnde Bilderwelt eröffnen die ›Sieben schizophrenen Sonette«²⁸ von Hugo Ball und das groteske Zeitporträt ›Der Idiot«²⁹ von Huelsenbeck. Die Welt war ein Chaos ohne Sinn, Zweck und Ziel, vom Zufall beherrscht, von Zerstörung heimgesucht. Das »Rad des Geschehens« (Baader), auf vielen Montagen und Collagen der Dadaisten präsent, schien nur der Eigendynamik technischer und wirtschaftlicher Impulse zu folgen. Mit dem Bewußtsein, daß »die Welt der Systeme in Trümmer ging«, begann Dada »sein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln«, »sein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind.«³⁰ Der Dadaist war als moderner Narr der Dandy,³¹ der die »heillose Harlekinade«,³² das »selige Abnormitätenkabinett«³³ der modernen Massengesellschaft als Spiegel nahm, »vor dem er leben und sterben sollte«³⁴, denn er bezog alle Kraft von der Welt, die er negierte. Er war sich seiner

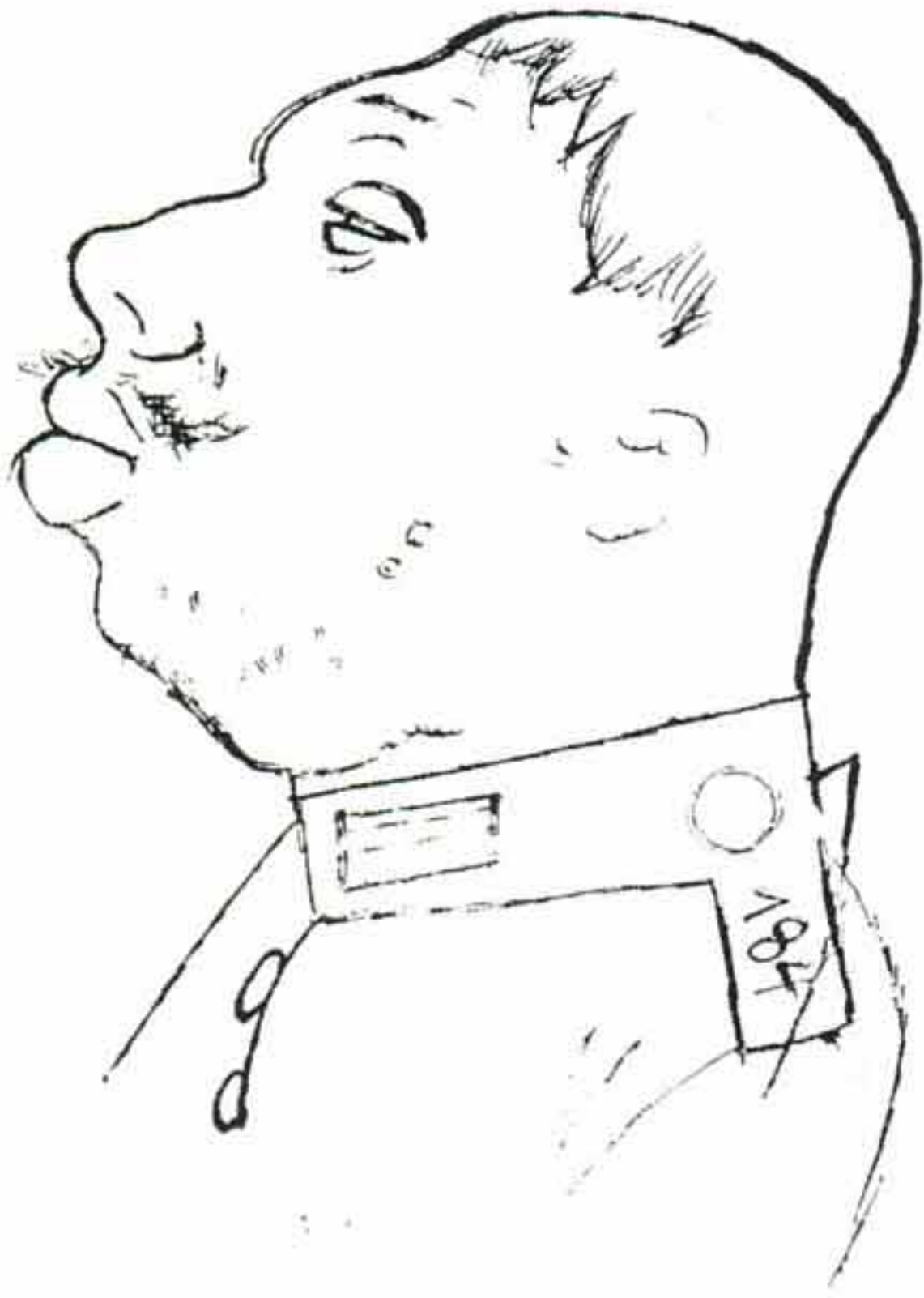
Abhängigkeit von der Gesellschaft, die er verachtete, durchaus bewußt. Um so mehr mußte er seine Unabhängigkeit in der Pose des Dandy beweisen. »Erhoben über die Spießierwelt durch die doppelte Kraft des äußeren und inneren Sehens... lachten wir aus Herzenslust. So zerstörten, brüskierten, verhöhnten wir und lachten. Wir lachten alle aus. Wir lachten über uns selbst, wie über Kaiser, König und Vaterland, Bierbauch und Schnuller. Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst, mit dem wir unsere Anti-Kunst betrieben auf dem Weg zur Entdeckung unserer selbst.«³⁵

Der Dadaist verabscheute die Resignation. Er demonstrierte seine »Erhabenheit« aus einer ständig kontrollierten Askese, die ihn nicht dem Zugriff der Wirklichkeit aussetzte. Er mimte »die lachende Gleichmütigkeit, die mit dem Leben Erhängen spielt aus dem Wollen heraus, den europäischen Schwindel nicht mehr verantworten zu müssen.«³⁶ Der Dadaist gab die Welt, die ihn verneinte, von selbst preis. »Der tänzerische Geist über den Moralen der Welt« (Huelsenbeck), der den »Balanceakt über dem Abgrund des Mordes, der Gewalt und des Diebstahls« (Hausmann) übte, war selbstbezogen der eines Narziß. Sein Narrentanz, sein »tragisch-absurder Tanz«³⁷ verwies auf sich selbst im narzistischen Hinwegtäuschen der Angst, der Leere und Bestimmungslosigkeit.

»Unser Kabarett ist eine Geste«, verkündete Ball. »Jedes Wort, das hier gesprochen und gesungen wird, besagt wenigstens das eine, daß es dieser erniedrigenden Zeit nicht gelungen ist, uns Respekt abzunötigen. Was wäre auch respektabel und imponierend an ihr? Ihre Kanonen? Unsere große Trommel übertönt sie. Ihr Idealismus? Er ist längst zum Gelächter geworden, in seiner populären und in seiner akademischen Ausgabe. Die grandiosen Schlachtfeste und kannibalischen Heldentaten? Unsere freiwillige Torheit, unsere Begeisterung für die Illusion wird sie zuschanden machen.«³⁸

Treffend bezeichnete Hausmann die dadaistische Narrenrolle als die von »Deklassierten«.³⁹ Auch die dadaistischen Versuche, sich in Berlin der Arbeiterbewegung anzuschließen, waren – wie es Grosz trotz seiner Mitgliedschaft in der KPD darstellte – von zynischem Hin- und Herschwanken geprägt, denn entgegen dem Proletkult waren die Dadaisten davon überzeugt, daß die Arbeiterklasse ihre Kultur selbst finden müsse. Versuche kleinbürgerlicher Intellektueller, dort einzugreifen, erkannten sie als Verformen der proletarischen Kultur und eitles Unternehmen der Intellektuellen. Außerdem wertete der Dadaist aus einer gewissen Organisationsfeindlichkeit heraus »revolutionäre Gesinnung« höher als »praktische Politik« (Aragon).⁴⁰ Die dadaistische Rolle blieb also auf die Negation ihrer eigenen Kultur fixiert. Sie blieb in einem Zwischenbereich verbannt. Die symbolischen Aggressionen der Dadaisten eskalierten sich. »Alles soll leben, aber eines muß aufhören – der Bürger, der Dicksack, der Freßhans, das Mastschwein der Geistigkeit, der Türhüter aller Jämmerlichkeit« (Huelsenbeck).⁴¹

Der Konflikt mit den Normen der bürgerlichen Gesellschaft und mit deren Abgrenzung gegen alle Tendenzen, die dem vernünftigen Bild von sich widersprachen, zeichnete sich schon in der



233 George Grosz
»Den macht uns keiner nach«,
1921

234 Hofnarr Herzog Philipps
des Guten in Burgund



frühexpressionistischen Revolte ab, aus der die deutschen Dadaisten hervorgingen. Besonders in der Kampagne von Franz Jung, einem Berliner Dadaisten, für den bekannten und bedeutenden Psychoanalytiker Otto Gross,⁴² die in der »Revolution«⁴³ 1913 veröffentlicht wurde, schärfte sich das gesellschaftskritische Bewußtsein der Künstler vor dem Krieg. Der Konflikt, der aufgebrochen wurde, weil der Vater, ein bekannter Grazer Kriminalprofessor, seinen rebellierenden opiumsüchtigen Sohn (damals schon 33jährig) für unmündig erklärte und in eine Heilanstalt transportieren ließ, vergegenwärtigte den Künstlern die Härte und die Zensur, die ihrer antibürgerlichen Radikalität entgegengesetzt wurde. Auf die Zwangsinternierung reagierten die Künstler mit Solidarität: »Die Irrenwärter, Vermögensverwalter, Staatsbeamte halten zusammen. Wir, die wir nichts zu verlieren haben, halten auch zusammen. Wir unterlaufen sie, wir vernichten ihre Stellung, wir untergraben ihren Besitz. Unsere Pamphlete sind mächtiger als ihre Verbindungen«, schrieb Rubiner zur Solidarisierungskampagne, die weite Ausmaße annahm.⁴⁴

In einem Schreiben an Maximilian Harden, den Herausgeber der »Zukunft«, verwies Otto Gross auf die Relativität der bürgerlichen Normen: »Und eins liegt noch gegen mich vor: daß ich mit der bestehenden Gesellschaftsform nicht einverstanden bin. Ob man dies als Beweis einer geistigen Störung betrachten kann, richtet sich danach, wie man die Norm der geistigen Gesundheit aufstellt... wenn einer, der aus höheren Gesellschaftsschichten stammt, der eine für die Gesellschaft gute Laufbahn offen vor sich hat, wenn ich mit der Gesellschaft gebrochen habe: darin werden sehr viele Menschen ein Wahnsinnszeichen sehen wollen.«⁴⁵

Erfahrung von gesellschaftlicher Abgrenzung und Aussonderung weisen auch die Biographien der Berliner Dadaisten Baader und Grosz auf. Während Baader⁴⁶ als Jesus redivivus in einem solipsistischen, megalomanischen Wahnsystem lebte und als »Präsident des Erd- und Weltballs« durch seine Appelle an viele führende politische und geistige Größen der Zeit einem Don Quijote gleich Anstoß erregte und mehrmals in Heilanstalten war, trieben Grosz die »Normen« der Kriegswirklichkeit zum »Trübsinnswahn«,⁴⁷ aber auch zu Haß und Verzweiflung, so daß er während seines Militärdienstes in einer Nervenheilanstalt »unschädlich«⁴⁸ gemacht wurde. Als »Höllensabbat von Verzerrungen« verachtete Grosz die Phrasen der Kriegspropaganda von »Kameradschaftlichkeit, Gleichheit der Mannschaften, treue Liebe zu den Vorgesetzten...«⁴⁹ Das Porträt eines debilen Soldaten als Abbild des Untertanengeistes veröffentlichte Grosz unter dem Titel »Den macht uns keiner nach« (Abb. 233) in der Mappe »Gott mit uns.«⁵⁰ Seine wulstigen Lippen, die niedere fliehende Stirn, die verquollenen Augen und der flache Hinterkopf sind physiognomische Charakteristika von Debität, wie sie schon für den spätmittelalterlichen Narren kennzeichnend waren. Ich verweise auf die Darstellung des Narren Herzog Philipps des Guten in Burgund (Abb. 234). Diese Zeichnung aus dem »Recueil d'Arras« ist eine Wiedergabe des Narren auf der großen Gesellschaftsszene im Schloß von Versailles.⁵¹

235 George Grosz
 »Widmung an Oskar Panizza«,
 1917/18



»Europas verwesende Kultur«⁵² brachte Bilder des Wahnsinns hervor, der den Dadaisten als gesellschaftskritische Metaphorik diente. Grosz' Werke »Krawall der Irren«,⁵³ »Blutiger Karneval«,⁵⁴ »Widmung an Oskar Panizza«⁵⁵ beispielsweise und die Krüppeldarstellungen von Dix⁵⁶ vergegenwärtigen eine Gesellschaft, der der Tod schon im Nacken sitzt und die in der Paralyse endet. Der Wahn ist die bereits hergestellte Präsenz des Todes im Leben. »Widmung an Oskar Panizza« (Abb. 235) eröffnet als ein »großes Höllenbild... eine Schnapsgasse grotesker Tode und Verrückter... ein Gewimmel besessener Menschtier – darin, daß diese Epoche destruktiv nach unten segelt, bin ich in der Anschauung unverrückbar – unser beschmiertes Paradies.«⁵⁷ Nach der Niederschlagung der Proletarieraufstände in Deutschland und besonders in Berlin 1919 wurde von Grosz die Metapher des Irrenhauses auf das Gefängnis ausgeweitet und die Proletarier wie unmündige Irre von brutalen Wärtern beaufsichtigt. Der Rundgang im Gefängnishof⁵⁸ vergegenwärtigt, wie die Gesellschaft entgegen ihren sozialen Parolen von »Licht und Luft dem Proletariat« die Revolutionäre zugunsten der Wieder-

herstellung der Ruhe und Ordnung ›zwangsinternierte‹. Während die proletarischen Aufstände für die bürgerliche Gesellschaft und die Parteinahme der Künstler für das Proletariat eine tatsächliche Bedrohung bedeuteten, waren die symbolischen Aggressionen der Dadaisten im Cabaret, auf den Dada-Soireen und -Touren weniger gefährlich. Die Revolte der Dadaisten war eine Umkehrung der bürgerlichen Moral. Sie bedeutete ein »antagonistisches Komplement« zum Bürgertum und war nicht nur als ein Gegensatz zu diesem, sondern auch als »sein Produkt und Element« aufzufassen.⁵⁹ Gegen »Angst und Fett« (Huelsenbeck) setzten die Dadaisten Mut und dandyistische Askese; gegen die bierbäuchige Seßhaftigkeit stellten sie ihre äußerste Mobilität. Gegen Ruhe und Ordnung propagierten sie »Unruhe und Unordnung« (Hausmann).

Über die Opposition hinaus spürte der Dadaist kollektive, unsublimierte Phantasien auf und versuchte sie lebendig und wirkungsvoll zur Darstellung zu bringen. Er agierte in der Rolle einer »kollektiven Schattenfigur«, wie sie C.G. Jung dem Narren zuschrieb.⁶⁰ »Es ist, wie wenn er unter einer minderwertigen Hülle bedeutsame Inhalte versteckt.«⁶¹ Daher erhielt die »Heiligkeit des Sinnlosen« von Dada die Dimension einer sich an der bürgerlichen Vernunft rächenden ›Natur‹. Wie die Dadaisten das Weggeworfene und aus dem gesellschaftlichen Verwertungsprozeß Ausgeschiedene als Fundstücke in Collagen und Montagen zur Darstellung brachten – »Die weggeworfene Puppe eines Kindes oder ein bunter Lappen sind notwendiger Expressionen als die irgendeines Esels, der sich in Ölfarbe ewig in endliche gute Stuben verpflanzen will«⁶² –, so versuchten sie auch die durch die Moral und Kultur verdrängten Schichten freizusetzen und die Nachtseite des bürgerlichen Lebens, die besonders im Untergrund der Städte angesiedelt war, widerzuspiegeln. Auf den Streifzügen in den Städten entstanden ihre Werke und Gedichte. Die Dadaisten fanden Aggressivität und libidinöse Projektionen noch unverstellt in der Trivialsphäre und in Trivialmythen. Es ist verständlich, daß eine Affinität zum fünften Stand der Gesellschaft, zum unorganisierten ›Lumpenproletariat‹ bei vielen Dadaisten vorhanden war, weil in dem »heiligen Mob« kollektive Phantasien ausgelebt wurden. Zu ihm gehörten »Prostituierte, Unterproletarier, Sammler von verlorenen Gegenständen, Gelegenheitsdiebe, Nichtstuer, Liebespaare inmitten der Umarmung, religiöse Irrsinnige, Säufer, Kettenraucher, Arbeitslose, Vielfraße, Pennbrüder, Einbrecher, Kritiker, Schlafsuchtige, Gesindel... Wir sind der Auswurf, der Aushub, die Verachtung. Wir sind Arbeitslose, die Arbeitsunfähigen, die Arbeitsunwilligen.«⁶³

Im Konflikt zwischen dem »Eigenen« und »Fremden«, zwischen dem »Angeboren Individuellen« und dem »Anerzogenen und Aufgezwungenen« gesellschaftlicher Normen,⁶⁴ sahen die Dadaisten das ungelöste Problem der Kulturkrise, die nach Otto Gross durch die Freilegung der ins Unbewußte verdrängten Kräfte, durch die »souverän soziale und angeboren-ethische Präformation«⁶⁵ in eine revolutionäre Bewegung umgepolt werden mußte. Daher wurden das Kind und der Wahnsinn als die Enklaven betrachtet, in denen die Realitätszwänge nicht geltend



236 Hannah Höch mit einer ihrer Dada-Puppen, um 1921

237 Hans Holbein

›Ein Narr, der seinen Narrenstock zu bewundern scheint‹, aus: Erasmus von Rotterdam, ›Das Lob der Torheit‹, Basel 1515



gemacht werden und Imagination und Aggression unbedrängt geäußert werden konnten.

›Die neuen Theorien, die wir aufstellen, streifen in ihrer Konsequenz bedenklich die Sphäre‹ (der Irrenhäuser – H.B.), schrieb Ball. ›Die Kindlichkeit, die ich meine, grenzt an das Infantile, an die Demenz, an die Paranoia. Sie kommt aus dem Glauben an eine Ur-Erinnerung, an eine bis zur Unkenntlichkeit verdrängte und verschüttete Welt, die in der Kunst durch den hemmungslosen Enthusiasmus, im Irrenhaus durch Erkrankung befreit wird.‹⁶⁶

In diese Vorstellungen spielte sowohl die Nähe von Genie und Wahnsinn (Hugo Ball erwähnte im gleichen Zusammenhang Lombroso⁶⁷) als auch die Kindheitsmetaphorik, die sich seit Baudelaire auf ein Genie bezog. Dada gehörte selbst als rudimentäre Äußerung zur Sphäre des Kindes ^{und} ~~auch~~ zu der des Irren. Mit dem Dada-Holzpferdchen (Abb. 169) parodierte es das geflügelte Dichterpferd Pegasus. Und in den Puppen und Marionetten fertigten Hannah Höch (Abb. 236) und Sophie Taeuber-Arp selbstironische schwerelose Vorbilder.⁶⁸ In der Verkleidung als Arlecchina⁶⁹ im Puppenkostüm, die versunken Aug in Aug mit ihrer Puppe steht, knüpfte Hannah Höch an eine Narrenpose, wie sie zum Beispiel Holbein der Jüngere darstellte: ›Ein Narr, der seinen Narrenstock zu bewundern scheint‹ (Abb. 237).⁷⁰ Die Indifferenz ermöglichte den Dadaisten, die Sphäre des Kindes und die des Wahnsinns zu aktivieren, das zweck- und absichtslose Spiel als positives ästhetisches Modell des Daseins vorzuführen und sich in künstlerischer Experimentier- und Abenteuerlust zu befreien. Tänzerische Schwerelosigkeit, energetische Auflösungen von Spannungen waren daher auch eine Seite des dadaistischen Narrentanzes, der vor allem für Raoul Hausmann und für Sophie Taeuber-Arp zentrale Bedeutung als einer Art Ursprung der Kunst einnahm und ein Hauptmotiv vieler Montagen war. Den Tanz Sophie Taeuber-Arps vom ›Gesang der Flugfische und Seepferdchen‹ beschrieb Ball als ›Tanz voller Spitzen und Gräten, voll flirrender Sonne und Glast und von schneidender Schärfe. Die Linien ersplintern an ihrem Körper...‹⁷¹ Der Tanz kann mit akrobatischer Leichtigkeit einer Seiltänzerin verglichen werden, die dem sitzenden Publikum ihre Trapeznummer in der Luft mit äußerstem existentiellen Einsatz vorführt.

Durch die dadaistische Verbindung von Genie, Wahnsinn und Kindheit drängt sich der Verdacht auf, daß in der dadaistischen Abwendung vom bürgerlichen Künstlertum ein Anspruch begründet ist, der dem aufgegebenen in nichts nachsteht. In der Maske des Dandy, dem noch der Künstler zu bürgerlich war, konnte der Dadaist dem Bürger die Meinung sagen, ohne sich selbst, seine Verletzlichkeit und Betroffenheit zu offenbaren. Er verharrte in ironischer Distanz und forderte heraus, ohne aber sein Inkognito preiszugeben. In der Konventionalität des Alltags war seine Anonymität begründet.

›Der Dadaist‹, schrieb Serner in seinem Handbrevier für Hochstapler, ›ist der Desperado... der als Prophet, Künstler, Anarchist, als Staatsmann, kurz als Rasta Unfug treibt.‹⁷² Die Dadaisten waren Präsidenten und Präsidentinnen. Vaché war

einem gewöhnlichen Rowdy vergleichbar, als er mit dem Revolver aufs Theaterpublikum losging. Er war auch der Dandy der Kaserne, der als Soldat seinen Dienst ausführte und gelegentlich einen schlechten Dienst erwies. Cravan kämpfte als Boxer. George Grosz spielte seinen Freunden den profitsüchtigen »Kaufmann aus Holland« vor. »Ich fetz(t)e gleichsam drei andere Personen aus meinem inneren Vorstellungsleben heraus... ich glaube selbst an diese vorstellenden Pseudonyme: 1. Grosz, 2. Graf Ehrenfried, der nonchalante Aristokrat mit den gepflegten Fingernägeln, drauf bedacht nur sich zu kultivieren, mit einem Wort: der aparte aristokratische Individualist, 3. der Arzt Dr. William King Thomas, der mehr amerikanisch praktisch-materialistische Ausgleich in der Mutterfigur des Grosz.«⁷³ Dieser »Georg Ehrenfried« unterzeichnete außerdem seine Briefe mit den Titeln Ritter von Thorn, Graf Orfyren-Beßler, Lord Edward Hatton Dixon, Graf Diagnoso. »Grosz« nahm die Namen »George le boeuf«, »dein treuer Carissimo in der Jauchetonne« und »Dein getreuer Sechstagerennen George« an. Der »Arzt Dr. William King Thomas« grüßte seinen Freund außerdem mit »Dein treuer alter Prof. Maschin, Erfinder des künstlichen Aaschlochs.«⁷⁴ Grosz' Freund und Dadamitstreiter John Heartfield erschien stets im Monteuranzug, analog zu seinen Fotomontagearbeiten. Richard Huelsenbeck gab als Geheimrat »en avant dada« (1920) heraus. Hausmann war Fotograf, Monteur, Philosoph, Modeentwerfer, Tänzer. Baader erregte Aufsehen als Wahlkandidat, Jesus redivivus, als Kirschbaumzüchter, als Prophet. Duchamp arrangierte sich als Bibliothekar unauffällig mit dem Leben, und als Rose Selavy (Abb. 238),⁷⁵ als femme fatale, nahm er das doppelbödige Spiel mit der Wirklichkeit in seine Existenz auf. Als obsessioneller Autobesitzer und -fahrer bestieg Francis Picabia, nebenbei auch ein »jesus rastaquouère«, seine unzähligen »fille(s) née(s) sans mère.«⁷⁶ Der Dadaist war in seinen Rollen stets der Dandy, der unaufhörlich danach trachtete, erhaben zu sein: das einzig wichtige – tagtäglich der größte Mensch zu sein.«⁷⁷ Ein Rest von Heroentum rettete sich im Massenzeitalter in den modernen Narren, der sich durchaus seine Autonomie bewahren wollte. Zur verhüllenden Strategie des Dandy gehörte es auch, zu schweigen. Otto Mann beschrieb ihn als »das wirkungsvollste Geheimnis, er ist nicht stumm... er ist unheimlicher als die Rede. In seiner geistigen Haltung ist seine Macht überall fühlbar. Doch nirgends in ihren Ursprüngen zu enträtseln... immer ist er überraschend, immer verblüffend.«⁷⁸ Er verblüfft seine »Opfer«, düpiert sie, bleibt verhüllt. Wenn der Dadaist im Abseits der Gesellschaft nicht zugleich Zuschauer und Schauspieler in einer Person vereinigte – Regel des Dandy: »Spiele dich dir selbst vor«⁷⁹ –, dann war er auf ein Publikum angewiesen. Denn da das Leben unsinnig war, lag der einzige Sinn des Da-Dandy in der Selbstverwirklichung des provozierenden Subjekts und in seiner Empörung. Ohne das Echo der Menge fehlte dem Dadaisten der Bezugspunkt. In der Pose des Dandy versuchte er den Graben, der zwischen Publikum und Künstler bestand, zu überspringen. Während sich früher der Hofnarr auf ein Publikum am Hofe berufen, der Protektion des Fürsten gewiß sein konnte und seine Funktion als »Melancholie-



238 Man Ray
 ›Marcel Duchamp als Rose
 Sélavy‹, 1921

austreiber⁸⁰ fest umrissen war, wurde der Narr mit dem Übergang von höfischer Melancholie und adligem ›ennui‹ in die bürgerliche Gesellschaft zunehmend funktionsloser. Benjamin erkannte in der Rolle Baudelaires, der als Dandy die Narrenrolle im 19. Jahrhundert weiterspielte, die Isolation des Künstlers: ›Er hatte etwas vom Mimen an sich, der die Rolle des Dichters vor einem Parkett und vor einer Gesellschaft zu spielen hat, die den echten Dichter schon nicht mehr braucht und ihm seinen Spielraum nur noch als Mimen gibt.‹⁸¹

Das dadaistische Cabaret und die Dada-Soireen und -Touren waren Versuche, wieder an die Rolle des ›Melancholieaustreibers‹ anzuknüpfen. Sie wurden jedoch als ›Narrenspiel aus dem Nichts‹ zu gescheiterten Versuchen, weil sie schon im Ansatz subkulturelle Erscheinungen waren und punktuelle Erfolge nur dort verbuchen konnten, wo sie es schafften, die durch die Kulturindustrie und die Medien organisierte Freizeit zu übertrumpfen und für sich zu nutzen. Der dadaistische Umgang mit der Presse war ebenso berechnend wie verhängnisvoll. Denn wenn das Spiel wieder in den Mechanismus der Gesellschaft eingespannt wurde, verlor auch die Narrenrolle an entlarvender Effektivität. Der Riß zwischen Künstler und Publikum, der hier sichtbar wird, schien schwer überbrückbar, weil das Geschäft mit der Freizeit allmächtig war. Dada ging von der Erkenntnis aus, daß es keine Rückzugsmöglichkeiten von der Kommerzialisierung aller Lebensbereiche gab und daß auch die ›hohe Kunst‹ davon bestimmt war... Dada durchschaute, daß ihre ›wahren Antriebe‹ die kommerziellen seien und ihre ›Gleichgültigkeit gegen Masse, Kunst und Menschlichkeit‹ letztendlich durch bildungsbürgerliches Gehabe überspielt würde. Diesen ›Schwindel wieder bluffmäßig gegen den Bürger anzuwenden‹,⁸² beabsichtigten die Dadaisten, ›...denn Dada, das ist der Bluff... da Dada und Bluff gleichzusetzen sind, so ist der Bluff Wahrheit.‹⁸³ Da die Verstellung, Mode und Konvention für das Bürgertum bezeichnend waren, spiegelte Dada das Unwesen bürgerlicher Verstellung mit seinem Vexierspiel und ersann zu dem Zweck ein groteskes Arsenal aus Narrenstreichen, Täuschungen, Überraschungen und Bluff. ›Fiat modes pereat ars‹,⁸⁴ eine Mappe mit acht Lithographien von Max Ernst, parodierte eine in Moden und Konventionen sich verlierende Gesellschaft im Abbild der Schneiderpuppen. Blindheit, Erstarrung und Gefangensetzung zwischen erdrückenden Apparaturen gehörten zu dadaistischen Motiven von der bürgerlichen ›Zwangsinternierung‹ menschlicher Natur. Dada kämpfte nicht heroisch gegen die Fremdbestimmung an, sondern unterwanderte sie – wie der ›gute Dadaist‹ Chaplin – mit seiner scheinbaren Anpassung. Der Dadaist trat in die Manege der industriellen Massengesellschaft mit marktschreierischem Geschäftsgebaren. Dem Täuschungsmanöver der Ware begegnete Dada seinerseits als Reklamegesellschaft, ›die jedem zu seinem Glück verhilft.‹ Wo fortschreitende Marktwirtschaft ihre Zirkulation beschleunigte, nahmen die dadaistischen Werke und Auftritte schärfere Konturen und knalligere Farben an. Dada wollte sich auf dem Publikumsmarkt behaupten. Schon Baudelaire ließ seinen Dichter in ›Perte d'Auréole‹⁸⁵ den Heiligenschein im Verkehrsgewühl verlieren,



239 Sophie Taeuber-Arp mit ihrer Skulptur ›Dada‹ von 1920, 1920/21 (?)

was bedeutet, daß der Künstler den Bedingungen der Massengesellschaft und ihren großstädtischen Lebensformen nicht mehr entrinnen konnte. Alltägliche Publikationsformen wie Annonce, Plakat, Zeitungsmeldung, auch Bluffmeldungen, Schlagzeile, Parole, Telegramm, Postkarte, Briefe, Programmzettel, Einladungen, Kataloge, Flugblätter, Zeitungen, Reklame, Werbeumzüge, Tournées gehörten zum Inventar der dadaistischen Selbstinszenierung. Die Anlehnung an das Geschäftsgebaren der kapitalistischen Umwelt war dem Dadaisten so genehm, wie dem Zirkusartist sein sensationsreicher Auftritt in der Manege. Sah der Artist jedoch darin die ernsthafte Übertrumpfung seiner Konkurrenten, so scheute der Dadaist nicht, seine Hochstapelei als ironisches Konkurrenzprinzip irritierend einzusetzen. Er erfand riesige dadaistische Reklamefeuerwerke. Als Verspottung der für die Nachkriegszeit »typischen Methoden der Möchtegern-Politiker, -Gründer, -Philosophen, -Propheten« (Herzfelde) ersann der Dadaist Staatsstriche (Dada gegen Weimar), gründete eine Republik Nikolassee, eine dadaistische »Weltbehörde«, eine »intertellurische Akademie in Potsdam«, eine »Freiheitspartei«, einen »Zentralrat«, einen »anationalen Rat unbezahlter Arbeiter«, nicht zuletzt eine »Geschlechtszentrale«. Die Dadaisten veranstalteten »Weltkongresse«, internationale Dada-Messen, Meetings unter freiem Himmel und Prozesse gegen ihnen nicht genehme Dichter – wie zum Beispiel gegen Maurice Barrès. Sie gründeten Gesellschaften zur Erforschung der dadaistischen Sprache »une société anonyme pour l'exploitatin du vocabulaire dadaiste« – und beriefen einen »Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit Moderne« – ein »Ministerium des Geistes«. Dada hielt den Bürger zum Narren. Die zweideutig bluffmäßig angewandte Narretei mit den gesellschaftlichen Institutionalisierungen und mit der Medien- und Reklamestrategie rückte diese ins Zwielficht. Die Regeln von Profit, Wettbewerb und Verschleiß, unter deren Angebot sich die Medien wie auf einem Schlachtfeld übertrumpften und sensationsträchtig konkurrierten, bestimmten nicht nur das Verhalten und die propagandistische Taktik der Dadaisten, sondern drangen auch als Gestaltungsgesetze in ihre künstlerischen und literarischen Werke (Abb. 239) und bestimmten ihren montageartigen, stakkatohaft wirkenden Fragmentcharakter. Das Geschehen wurde gleichsam atomisiert und zerfiel in eine verwirrende Vielfalt von Einzelercheinungen.

Die dadaistischen Aufführungen waren einem »Zirkus zur aufgehobenen Schwerkraft« vergleichbar, in dem die Zuschauer »leise irrsinnig« wurden.⁸⁶ An einer verschollenen, von Janco gezeichneten Darstellung⁸⁷ des Cabaret Voltaire beschrieb Arp lebendig die Reaktion des Publikums und das dadaistische Spiel mit diesem: »In einem kunterbunten, überfüllten Lokal sind einige wunderliche Phantasten auf der Bühne zu sehen, welche Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Emmy Hennings und meine Wenigkeit darstellen. Wir vollführen einen Höllenlärm. Das Publikum um uns schreit, lacht und schlägt die Hände über dem Kopf zusammen. Wir antworten darauf mit Liebesseufzern, mit Rülpsen, mit Gedichten, mit ›Muh, Muh‹ und ›Miau, Miau‹ mittelalterlicher Brütisten. Tzara läßt sein Hinterteil hüpfen wie

den Bauch einer orientalischen Tänzerin. Janco spielte auf einer unsichtbaren Geige und verneigt sich bis zur Erde. Frau Hennings mit einem madonnenhaften Gesicht versucht Spagat. Huelsenbeck schlägt unaufhörlich die Kesselpauke, während Ball, kreideweiß, wie ein gediegenes Gespenst ihn am Klavier begleitet.«⁸⁸

Arp sah das Cabaret als ein »schabernakalisches Scheinmanöver«, in dem ein »makabres Stücklein, ein Totentänzelein« auch nie fehlte.⁸⁹ Die Berliner Dada-Abende waren aggressiver. Bei den Berliner Dada-Soireen beispielsweise wirbelten Simultangedichte, Lautgedichte und bruitistische Gedichte durcheinander. Steptanzvorführungen, antimusikalische Demonstrationen von Golyscheff, ein dadaistischer Tanz mit Masken, ein Holzpuppentanz vom Musikdada Preiss, futuristische Gedichtrezitationen, provokative Aggressionen gegen das Publikum, dadaistische Manifeste, Berliner »Dschungelsongs« von Mehring, der Wettlauf zwischen einer Schreib- und einer Nähmaschine, improvisierte Sketches und laute Zwischenrufe folgten stakkatohaft. Die Dadaisten verwandelten sich in »Gedankenjongleure«, »Gehirnsaltospringer« (Grosz), in exzentrische Amerikaner, in marktschreierische Pamphletisten.

Der futuristische Einfluß auf die Gestaltung der Dada-Soireen ist unverkennbar: Nicht nur das provozierende Auftreten der Futuristen, sondern auch das szenische Inventar und die Anti-Dramaturgie, die Marinetti in seinem 1913 veröffentlichten Manifest »Das Variété«⁹⁰ darlegte, beeinflussten die Dadaisten. Die futuristische Auffassung vom Variété als »Siedekessel allen Gelächters, allen Lächelns, allen Hohngelächters, aller Verrenkungen und aller Grimassen der künftigen Menschheit«,⁹¹ setzte sich im Cabaret Dada durch. Beiden Tendenzen war gemeinsam, daß sie sich nicht wie eine »humorvolle Zeitung«⁹² darstellen wollten. Legten die Futuristen jedoch den Hauptakzent darauf, »vom materiellen Schmerz abzulenken«,⁹³ um durch »große futuristische Heiterkeit das Gesicht der Welt zu verjüngen«⁹⁴, hatte Dada die spöttische Entlarvung seines Publikums im Auge. Während die Futuristen durch Superlative von Sensationen und Attraktionen das Variété in »ein Theater der Schockwirkungen, der Rekorde und der Psychotollheit«,⁹⁵ verwandeln wollten, eröffnete Dada das »Kabarett zum Menschen«,⁹⁶ dessen unsinniger Mechanismus dem bürgerlichen Publikum die gewohnten und gebahnten Wege abschnitt, sich noch am erlebten Alltag zu versichern. Es schuf nicht nur ein Cabaret der rückhaltlosen Irritation, sondern auch eines von tiefgreifender Skepsis.

Über das Cabaret und die Soireen hinaus versuchte sich Dada durch Ausstellungen, Dada-Bälle, Dada-Messen, Dada-Karneval und Aktionen ein größtmögliches Publikum zu schaffen. Beispielsweise das Dada-Meeting auf der Plaine Carrouge in der Nähe von Genf: »Grotesk gekleidete Sandwichmänner hatten drei Tage zuvor die Stadt mit riesigen, buntfarbigen Plakaten durchwandelt, die ankündigten, daß nachmittags um drei Uhr der Dadaistenführer Serner »dem Kosmos einen Tritt« versetzen würde. Die Plaine war zu jener Zeit schwarz vor Menschen. Mit einiger Verspätung erschien Dr. Serner (Abb. 240) im ärmello-

240 Walter Serner, um 1919/20



sen Frack und grüner Weste, flankiert von etwa einem Dutzend Dadaisten, die grüne Krawatten und in der Hand Megaphone trugen, auf dem eigens errichteten Podium, von dem aus er mit schneidender Stimme sein Manifest hinterunterschrieb...«⁹⁷

Von diesem Spektakel war allerdings nur in den Zeitungen zu lesen. Es hatte sich nie ereignet. Dada nutzte das eindimensionale Erleben des Bürgers, dessen Bewußtsein mit der Presse austauschbar war, um ihn zu verblüffen. Es gab weitere Bluffmeldungen, die schon unter dem Titel »Die internationalen freiwilligen Geisteskranken« den Bürger zum Narren hielten. Das Kabarett Dada wurde so zu einem umfassenden Kabarett der Medien, der kulturindustriellen Sphäre des Amerikanismus, der Nationalversammlung, der Kirche u.a.⁹⁸

Wie sehr der Dadaist das Publikum, das er verachtete und dem er keine Zugeständnisse machen wollte, zur Bestätigung seiner selbst brauchte, bewies seine Besessenheit, die Medien zu aktivieren und von ihren Reaktionen zu »leben«. Die Öffentlichkeit bildete die Grundlage seiner narzistischen Narrenexistenz, denn die Kehrseite seiner exzentrischen Auftritte war die Angst, in Vergessenheit zu geraten. Seine Auftritte, die seine Unabhängigkeit und seinen lächelnden Gleichmut vorspielten, wurden, auf die nüchternen Bedingungen einer Massengesellschaft bezogen, zu sich eskalierenden Selbstbehauptungen. Denn der Dadaist sah sich einem Publikum konfrontiert, dem als »monde oublieux« schon der »vieux saltimbanque« von Baudelaire ausgesetzt war.⁹⁹ »Der Geist unserer Zeit«,¹⁰⁰ jene Assemblage von Hausmann, war das Gegenüber des Dadaisten, denn dieser Geist »hatte nur die Fähigkeiten, die der Zufall ihm auf den Schädel geklebt hatte, das Hirn war leer.«¹⁰¹ Das bedeutete, daß der dadaistische Impresario dem Vergessen des Publikums preisgegeben war, wenn er nicht ständig werbewirksam »im Gerede« blieb. Das Vergessen als Resultat der Zerstreuung war für Dada Gegenstand und Verhängnis seiner Kunst. Das Publikum wurde als Macht spürbar, die über »Sein und Nichtsein« des Künstlers entschied. Um daher nicht wie ein alternder Clown vor leeren Bänken zu spielen, zog Dada nach einem zwei- bis dreijährigen Narrenspiel auf dem Zenith seines »Ruhmes« den Rückzug vor.

Dada hinterließ die Erfahrung, daß es in einer sinnentleerten, von Totenstarre geprägten Gesellschaft nicht möglich war, noch ein kulturgebundenes Subjekt zu realisieren. In einer Gesellschaft, »die keinerlei Würde mehr zu vergeben hatte«¹⁰², war die Bouffonerie die einzige Möglichkeit der Selbstbehauptung. So bestimmte die Wirkung Dadas in hohem Maße auch seinen Gehalt.

Letzte Konsequenz lag für den Dadaisten darin, nicht schöpferisch zu sein, denn künstlerische Aktivitäten waren nur eine »Zuflucht« (Tzara). Ein Vorbild sahen die Dadaisten schon in Rimbaud. Nach seinem kurzen Auftritt in der Manege der Literatur verließ er diese und wanderte aus. Doch auch diesen Akt erkannte Vaché als unmöglichen Ausweg – denn überall wiederholt sich dieselbe Komödie.

Dada blieb im Zwischenbereich verbannt. Seine Beziehungs- und Bindungsfähigkeit entpuppte sich im weiteren Verlauf der Geschichte als die Kehrseite von der Suche nach Identität.

Anmerkungen

Seiten 208 – 220

- 1 Hugo Ball, ›Die Flucht aus der Zeit‹ (1927), Luzern 1946, S. 78.
- 2 Hugo Ball, ›Flametti oder vom Dandyismus der Armen‹ (1918), Frankfurt a.M. 1975.
- 3 Ebenda.
- 4 ›Neue Jugend‹, Wochenausgabe, Berlin, Mai und Juni 1917.
- 5 George Grosz, ›Briefe 1913 – 1959‹, hrsg. von Herbert Knust, Hamburg 1979, S. 62
- 6 ›Dada Telegramm: »Die internationale Dada Company sendet Charlie Chaplin, dem größten Künstler der Welt und guten Dadaisten Sympathiegrüsse. Wir protestieren gegen die Ausschließung der Chaplin-Filme in Deutschland« Grosz, Heartfield, Huelsenbeck, Hausmann, Bloomfield, Picabia, Guttman, Arp, Tzara, Serner, Schwitters, Ernst, Kobbe, Herzfelde, Archipenko, Chirico, Hustaedt, Noldan, Piscator, in: ›Der Dada‹, Nr. 3, Berlin 1920, S. »437l«.
- 7 Hugo Ball, ›Die Flucht aus der Zeit‹, a.a.O., S. 88.
- 8 Ebenda, S. 92.
- 9 Ebenda.
- 10 Ebenda, S. 94.
- 11 Vgl. Wolfgang Promies, ›Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie‹, München 1966.
- 12 ›Oeuvres Complètes de Voltaire‹, Nouvelle Edition, Paris 1877 (Reprint 1967), Bd. IX, S. 477.
- 13 Zitiert nach Wolfgang Promies, a.a.O., S. 114.
- 14 Ebenda, S. 115.
- 15 Michel Foucault, ›Wahnsinn und Gesellschaft‹, Frankfurt a.M. 1969, S.28/29.
- 16 Raoul Hausmann, ›Die Neue Kunst‹, in: ›Führer durch die Abteilung der Novembergruppe, Kunstausstellung Berlin‹, 1921, H. 1 der NG Veröffentlichungen, Berlin 1921, S. 9.
- 17 Louis Aragon, ›John Heartfield oder die revolutionäre Schönheit‹, Paris, Mai 1935, in: Wieland Herzfelde, ›John Heartfield, Leben und Werk‹, Dresden 1971, S. 125.
- 18 Carl Einstein, ›Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders‹, in:

- ›Gesammelte Werke‹, hrsg. von Ernst Nef, Wiesbaden 1962, S. 232.
- 19 Michel Foucault, a.a.O., S. 34.
- 20 George Grosz, ›Briefe‹, a.a.O., S. 62.
- 21 Alexis (Pseudonym Richard Huelsenbeck), ›Ein Besuch im Cabaret Dada‹, in: ›Dada Almanach‹, Berlin 1920, S. 140.
- 22 George Grosz, ›Briefe‹, a.a.O., S. 32.
- 23 Hugo Ball, ›Tenderenda der Phantast‹ (1914-1920), Zürich 1967, S. 77.
- 24 Richard Huelsenbeck, ›Phantastische Gebete‹, Zürich 1967, S. 77.
- 25 Hans Arp, ›Die Schwalbenhede‹, in: ›Dada Almanach‹, Berlin 1920, S. 114-116, S. 145-146; vgl. Reinhard Döhl, ›Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930, Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus‹, Stuttgart 1967, S. 115.
- 26 Andeheinz Mößer (Hrsg.), ›Hugo Balls Vortrag über Wassily Kandinsky in der Galerie Dada in Zürich am 7. 4. 1917‹, in: ›Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte‹, 51, 1977, S. 688.
- 27 Ebenda, S. 689.
- 28 Hugo Ball, ›Sieben schizophrene Sonette – Narrenfest – Der Büber‹, in: ›Gesammelte Gedichte‹, Zürich 1963, S. 34-45.
- 29 Richard Huelsenbeck, ›Der Idiot‹, in: ›Cabaret Voltaire‹, hrsg. von Hugo Ball, Zürich 1916, S. 18.
- 30 Hugo Ball, ›Die Flucht aus der Zeit‹, a.a.O., S. 92.
- 31 Vgl. Hanne Bergius, ›Der Dadandy – das Narrenspiel aus dem Nichts‹, in: ›Dada in Europa‹, Ausst. Kat. 15, ›Europäische Kunstausstellung‹, Berlin 1977, S. 3/12 ff.
- 32 George Grosz, ›Briefe‹, a.a.O., S. 32.
- 33 George Grosz, ›Gesang an die Welt‹, in: ›Gedichte und Gesänge‹, Litomysl 1932, o.S.
- 34 Bezug wird auf die dandyistische Attitüde genommen: Baudelaire zitiert nach ›Baudelaire, in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten‹, hrsg. von Pascal Pia, Paris 1958, S. 68. Weiterführende Literatur zum Dandy: ›Baudelaire, Le Dandy‹, in: ›Curiosités esthétiques, L'Art romantique‹, Paris 1962, S. 481 ff.; Otto Mann, ›Der Dandy, Ein Kulturproblem der Moderne‹, Gerabronn 1962; E. Carassus, ›Le mythe du dandy‹, Paris 1971; Sebastian Neumeister, ›Der Dichter als Dandy, Kafka, Baudelaire, Thomas Bernhard‹, München 1973.
- 35 Hans Arp, zitiert nach Döhl, a.a.O., S. 45.
- 36 Raoul Hausmann, ›Dada ist mehr als Dada‹, in: ›Am Anfang war Dada‹, hrsg. von G. Kämpf und Karl Riha, Gießen 1972, S. 89.
- 37 Hans Arp, zitiert nach Döhl, a.a.O., S. 42.
- 38 Hugo Ball, ›Die Flucht aus der Zeit‹, a.a.O., S. 85.
- 39 Vgl. Raoul Hausmann, ›Viking Eggeling, Zweite präsentistische Deklaration gerichtet an die internationalen Konstruktivisten‹, in: ›MA‹, Jg. VII, H. 5/6, Wien 1922.
- 40 Louis Aragon, zitiert nach Maurice Nadeau, ›Geschichte des Surrealismus‹, Hamburg 1965, S. 77.
- 41 Richard Huelsenbeck, ›Der neue Mensch‹, in: ›Neue Jugend‹, Wochenausgabe, Berlin, Mai 1917.
- 42 Emanuel Hurewitz, ›Otto Gross, Paradies-Sucher zwischen Freud und Jung‹, Zürich 1979.
- 43 ›Revolution‹, Jg. 1, H. 5, München 1913.
- 44 Ludwig Rubiner, ebenda, S. 2.
- 45 Otto Gross, zitiert nach Hurewitz, a.a.O., S. 13.
- 46 Vgl. ›Johannes Baader Oberdada, Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten‹, hrsg. von Hanne Bergius, Norbert Miller, Karl Riha, Lahn/Gießen 1977.
- 47 George Grosz, ›Briefe‹, a.a.O., S. 46.
- 48 Ebenda, S. 48.
- 49 Ebenda, S. 45.
- 50 George Grosz, ›Den macht uns keiner nach‹, 1919, Abb. in: Alexander Dückers, ›George Grosz, Das druckgraphische Werk‹, Berlin 1979, MIII, 9. »Den macht uns keiner nach« war ein Ausspruch Wilhelms II. « über den Hauptmann von Köpenick.
- 51 Hinweis von Inas Schwebes, Berlin, die im Zusammenhang ihrer Dissertation ›Liebesgarden-darstellungen im späten Mittelalter‹ auch das Narrenthema untersucht. Das Gemälde in Versailles ist eine Kopie, die im 16. Jahrhundert nach einem verschollenen alt-niederländischen Original aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ausgeführt wurde. Bibl.: P. Post, ›Ein verschollenes Jagdbild Jan van Eycks‹, in: ›Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen‹, Bd. 52, Berlin 1931, S. 120 ff.
- 52 George Grosz, ›Briefe‹, a.a.O., S. 47.
- 53 George Grosz, ›Krawall der Irren‹, 1915/16 (Kleine Grosz Mappe), Abb. in: Dückers, a.a.O., M II 6.
- 54 George Grosz, ›Blutiger Karneval‹, 1915/16, Abb. in: Dückers, a.a.O., E 40.
- 55 George Grosz, ›Widmung an Oskar Panizza‹, 1917-18, Staatsgalerie Stuttgart, Abb. in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), ›George Grosz – Leben und Werk‹, Stuttgart 1975, S. 55.
- 56 Otto Dix, ›Kartenspielende Kriegskrüppel‹, 1920, Abb. in: Fritz Löffler, ›Otto Dix, Leben und Werk‹, Dresden 1977, Nr. 30. O.D., ›Prager Straße‹, 1920, Abb. in: Löffler, Nr. 31. O.D., ›45% erwerbsfähig‹, 1920, Abb. in: Löffler, Nr. 28.
- 57 George Grosz, ›Briefe‹, a.a.O., S. 56/57.
- 58 George Grosz, ›Licht und Luft dem Proletariat‹, 1919, Abb. in: Dückers, a.a.O., M III 4.
- 59 Vgl. Helmut Kreuzer, ›Die Bohème, Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart‹, Stuttgart 1971, S. 45 ff.
- 60 C.G. Jung, ›Zur Psychologie der Schelmenfigur‹, in: ›Der göttliche Schelm, ein indianischer Mythenzyklus‹, hrsg. von C. G. Jung, Karl Kerényi, Paul Radin, Zürich 1954, S. 205.
- 61 Ebenda.
- 62 Raoul Hausmann, ›Am Anfang war Dada‹, a.a.O., S. 27.
- 63 Ludwig Rubiner, ›Der Mensch in der Mitte‹, Berlin/Wilmersdorf 1917, S. 19.
- 64 Otto Gross, ›Vom Konflikt des

- Eigenen und des Fremden«, in: ›Freie Straße, Um Weisheit und Leben, 4. Folge der Vorarbeit«, Berlin 1916, S. 3.
- 65 Otto Gross, ›Protest und Moral im Unbewußten«, in: ›Die Erde«, Jg. 1, Berlin 1919, S. 682.
- 66 Hugo Ball, ›Die Flucht aus der Zeit«, a.a.O., S. 104.
- 67 Ebenda, Cesare Lombroso, ›Genie und Irrsinn« (1887), Neuauflage 1920 (!).
- 68 Sophie Taeuber-Arp, ›Marionetten«, Abb. in: ›Zweiklang, Sophie Taeuber-Arp/Hans Arp«, hrsg. von Ernst Scheidegger, Zürich 1960, S. 18-20. Hannah Höch, ›Dada Puppen«, 1916/18, Abb. in: Heinz Ohff, ›Hannah Höch«, Berlin 1968, Abb. 27.
- 69 Hannah Höch, um 1921, Abb. in: ›Hannah Höch«, hrsg. von Götz Adriani, Köln 1980 (vordere Innenklappe).
- 70 Randzeichnung in: Erasmus von Rotterdam, ›Das Lob der Torheit«, Basel 1515, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.
- 71 Hugo Ball, ›Die Tänzerin Sophie Taeuber-Arp« (1917), in ›Zweiklang«, a.a.O., S. 24.
- 72 Walter Serner, ›Letzte Lockerung«, Berlin 1964, S. 15.
- 73 George Grosz, ›Briefe«, a.a.O., S. 30/31.
- 74 Vgl. Grosz, ›Briefe«, a.a.O.
- 75 Man Ray, ›Rose Selavy«, 1921, Abb. in: ›Marcel Duchamp«, Ausst. Kat., Paris 1977, S. 104.
- 76 Picabia nannte seine maschinenerotischen Zeichnungen ›fille née sans mère«, Abb. in: ›Francis Picabia«, Paris 1976, Abb. 44.
- 77 Hugo Ball, ›Die Flucht aus der Zeit«, a.a.O., S. 60.
- 78 Otto Mann, ›Der Dandy«, a.a.O., S. 77.
- 79 Vgl. Walter Serner, ›Letzte Lockerung«, a.a.O.
- 80 Vgl. Wolfgang Iser, ›Melancholie und Gesellschaft«, Frankfurt a.M. 1972, Kap. ›Der Hofnarr«.
- 81 Walter Benjamin, ›Zentralpark«, Frankfurt a.M. 1974, S. 158.
- 82 Raoul Hausmann, ›Objektive Betrachtung des Dadaismus«, in: ›Der Kunsttopf«, H. 3, Berlin 1920, S. 64.
- 83 Raoul Hausmann, ›Dada in Europa«, in: ›Der Dada«, Nr. 3, Berlin 1920, S. ›642 kg«.
- 84 Max Ernst, ›Fiat modes pcreat ars«, 8 Lithographien, 1919, Abb. in: ›Max Ernst«, Oeuvre-Kat., Nr. 65-73.
- 85 Sebastian Neumeister, a.a.O., S. 70; I. Wohlfahrt, ›Perte d'Auréole: The Emergency of the Dandy«, *Moderne Language Notes* 85 (1970).
- 86 Carl Einstein, ›Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders«, in: ›Gesammelte Werke«, a.a.O., S. 235.
- 87 Marcel Janco, ›Cabaret Voltaire«, Abb. in: Arp/Huelsenbeck/Tzara, ›Die Geburt des Dada«, Zürich 1963, vor S. 49.
- 88 Hans Arp, zitiert nach Döhl, a.a.O., S. 44.
- 89 Ebenda.
- 90 F. T. Marinetti, ›Das Variété«, 1913, in: Umberto Apollonio, ›Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909 – 1918«, Köln 1966, S. 170 ff.
- 91 Ebenda, S. 171.
- 92 Ebenda, S. 175.
- 93 Ebenda, S. 176.
- 94 Ebenda.
- 95 Ebenda, S. 175.
- 96 Raoul Hausmann, ›Das Kabarett zum Menschen«, in: ›Schall und Rauch«, Nr. 3, Berlin 1920, S. 2.
- 97 Zitiert nach: Hanne Bergius, ›Christian Schad als Dada-Präsident in Genf«, in: ›Christian Schad«, Berlin 1980, S. 11.
- 98 Vgl. ›Johannes Baader Oberdada«, a.a.O.
- 99 Sebastian Neumeister, ›Der Dichter als Dandy«, a.a.O., S. 70.
- 100 Raoul Hausmann, ›Der Geist unserer Zeit«, 1921, Paris, Musée d'Art Moderne, CNAG; Abb. in: ›Dada in Europa«, Ausst. Kat., a.a.O., S. 3/7.
- 101 Ebenda, S. 3/50.
- 102 Walter Benjamin, ›Zentralpark«, a.a.O., S. 161.

30

Dada as “Buffoonery and Requiem at the Same Time”¹

Hanne Bergius

In founding the Cabaret Voltaire, the Dadaists engaged the “dandyism of the poor”² – the “low art” of tricksters, conjurers, puppeteers, tightrope walkers, and comedians – as an affront to the academically oriented art of the theater, salons and galleries. Hugo Ball, one of the founders of Dada, brought them to life in his novel *Flametti*.³ In order to release art from privacy, the Berlin Dadaists Grosz and Heartfield published regular reports on *variété* and the cinema in their weekly journal *Neue Jugend*,⁴ because “your view of the world is colorful in *variété* alone...”⁵ The Dadaists saw in itinerant people a metaphor for their own mobility and “homelessness.” They honored the restless tramp Chaplin, propelled by mechanistically functioning life yet all the while casually, playfully, and cheekily deflecting its blows, as both “the world’s greatest artist” and “good Dadaist.”⁶

The exile situation in Switzerland sharpened Ball’s awareness of his position in a cultural vacuum. As far as the Dadaists were concerned, the educational capital of bourgeois culture, this “vast sum of intellect [*Geist*]”⁷ was at the mercy of a “junk sale.”⁸ Long before its economic inflation, the war let loose an inflation of cultural values – a “bankruptcy of ideas.”⁹ Evoking Voltaire, the Dadaists made use of “educational and art ideals as *variété* program – that is our kind of ‘Candide’ against the times,”¹⁰ as Ball announced. The historical model for the dadaist role of the Fool emerged in the eighteenth century and was defined by the stark contradiction of folly and reason.¹¹ The Dadaists saw in Voltaire’s provocative conception of society as “*ce théâtre et d’orgueil et d’erreur*,”¹² a critical approach that they also used as an anti-German tactic. “Voltaire treated serious things humorously: the German *Geist* never forgave him,” so it went in the eighteenth century, “between the German *Geist* and Voltaire stood the secret horror, from which Gretchen, before the hidden Mephistopheles, cannot defend

Hanne Bergius, “Dada als ‘Buffonade und Totenmesse zugleich,’” pp. 208–20 from Stefanie Poley (ed.), *Unter der Maske des Narren*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1981. English translation © 2005 by Debbie Lewer. Reproduced by permission of Hanne Bergius.

herself."¹³ The French rationalist was rejected by the German rationalists as too radical, and even in the year of Voltaire's death, the *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* recommended its readers "to put aside and forget [that] French comic's brazen offspring."¹⁴ To the enlightened German bourgeoisie of this period, all kinds of revolt against society, every joke and laugh at its expense, every individual urge and will to originality were seen as eccentric, notorious symptoms of outsider culture – as ridiculous folly. Besides Voltaire, the Dadaists's other "role models in folly" included Swift, Rabelais, Panizza, Stirner, Nietzsche, Bakunin, Salamo(!), and the Fool of the late Middle Ages.

Constantly reflecting antidadaistically and skeptically relativizing its positions, Dada found its ancestry as perpetual traveler in the Fool of the late Middle Ages. This figure, involuntarily outcast, traveling the waterways, corresponded to the Dadaists's own border situation. Rimbaud's *Bateau Ivre* had already provided the metaphor of the Ship of Fools in the late nineteenth century. Foucault described the madman of the late Middle Ages, who was first singled out from society, as "prisoner of his own departure" whose journey "is at once a rigorous separation and final passage."¹⁵ His situation, caught on the threshold of two worlds that are not his, gave Dada a symbolism that Hausmann defined as "floating between two worlds." "When we have broken with the old [world] but are not yet able to create the new one, satire, the grotesque, caricature, the clown and the puppet appear, and it is the profound purpose of these forms of expression to allow us to perceive and feel a different life by demonstrating the marionette-like nature of things, by apparent and real petrification."¹⁶

The break with the bourgeois world meant rigorous separation, but it did not entirely rule out dialogue with the "old world," however grotesque the forms it could adopt were. The dadaist awareness of folly stretched from a sense of absurdity to the insight that society was ripe for comedy, "ripe for dada." In the dadaist Fool's game, an ambivalence oscillated between the rational intention to reveal the hostile and unforgiving powers of society and the irrational penetration of reality. Knowledge of the gigantic destructive war machinery and the victory of the anachronistic powers in European societies was not only a challenge to the Dadaists, but actually produced the "madness"¹⁷ of their art. The dadaist insight that life and death are "one and the same" – "and life negates itself. You dead life"¹⁸ – was described by Michel Foucault in his study *Madness and Society* in the passages dealing with the late Middle Ages, pinpointing an important element of the Fool's game: "man disarms fear in advance, making it an object of derision . . . by constantly renewing it during the spectacle of life, by scattering it among the vices, quirks, and eccentricities of all men. Destruction through death means nothing any more because it already means everything, for life itself consists only of hackneyed clichés, hollow words, empty ringing, and fools' bells."¹⁹

Within the dadaist Fool's game, bourgeois society – and not least art – was exposed by the omnipresence of death as lies and illusion. A clearly apparent mortal fear fueled the rapidly escalating dadaist actions and productions. "Catch

the speeding times before the Devil gets you and before the rotary presses sing the song of the grave,”²⁰ wrote Grosz to his friend Otto Schmalhausen. The Dadaist attempted eccentrically to defend himself from the fear of doom and the presence of death with his laughter, his game of folly, and sham irony. He concluded from the unresolved contradictions: “Dada is the cabaret of the world just as the world is the Dada cabaret. Dada is God, spirit, matter and roast veal at the same time.”²¹ With dadaist exclusivity, the world was equated with the cabaret and the cabaret with the world. Dada’s total work of destruction [*Gesamtzerstörwerk*] emerged from the spirit of the cabaret, for the cabaret was not only scenic orientation, but also an existential and ambiguously clarifying symbol. In it, the metaphor of the “*theatrum mundi*,” divine world theater that had dramatized its defining hierarchical order – God’s government – as the unshakeable course of the world, came back to life as folly. In place of God, a similar nameless decree was at work in the dadaist “*circus mundi*,” though here it appeared to emerge from the “turbulence of dear worldly life” (Grosz) itself. The theological baldachin had collapsed and in its place an “unholy harlequinade”²² unfolded. In his hymn to the lost God, Hugo Ball took stock: “You are the Almighty, Almighty, magnificent, a burning vessel on your head. In reason and unreason, in the kingdoms of the dead and the living, your metal throat looms and your spoke roars . . .”²³ Richard Huelsenbeck also revealed a God of chaos in his poems entitled “Fantastic Prayers” [*Phantastische Gebete*],²⁴ and Hans Arp devised the parodic eulogy “woe our good Kaspar is dead.”²⁵ This loss of orientation meant that the artists were inwardly “torn, dismembered, dissevered”:²⁶ “Individual life died, melody died. The singular meant nothing any more. People were overwhelmed by surging thoughts and perceptions, symphonic feelings. Machines appeared and replaced individuals. Complexes and beings arose, superhumanly and superindividually horrific. Terror became a being with a million heads . . . new battles, collapses and ascensions, new festivities, heaven and hell. A world of abstract demons swallowed the single utterance, destroyed the ‘I,’ and swung seas of colliding feelings against one another. The most delicate vibrations and the most unheard-of mass monsters appeared on the horizons, amassed, crossed, and blended into one another.”²⁷

A cynically illusionistic world of images is opened up by the “Seven Schizophrenic Sonnets”²⁸ by Hugo Ball and the grotesque portrait of the times, “The Idiot,”²⁹ by Huelsenbeck. The world was chaos without meaning. Aim and purpose were ruled by chance and haunted by destruction. The “Wheel of Destiny” (Baader), present in many dadaist montages and collages, appeared only to follow the momentum of technological and economic impulses. With the awareness that “the world of systems was going to ruin,” Dada began “its game with shabby remnants,” “its Fool’s game out of nothingness, in which all the highest questions are involved.”³⁰ The Dadaist was, as a modern Fool, the dandy,³¹ who took mass society’s “unholy harlequinade,”³² the “blessed cabinet of abnormalities,”³³ as his mirror, “before which he should live and die”³⁴ – for he drew all his power from the world that he negated. He was thoroughly aware

of his own dependence on the society that he despised. Thus he needed to demonstrate his independence, in striking the pose of the dandy, all the more. "Raised up above the world of the bourgeois though the double power of exterior and inner vision...we laughed heartily. So we destroyed, snubbed, mocked, and laughed. We laughed at them all. We laughed at ourselves as much as at the Kaiser, King, and Fatherland, beer-belly and dummy. We took laughter seriously; only the laughter guaranteed the seriousness with which we carried out our anti-art on the way to self-discovery."³⁵

The Dadaist abhorred resignation. He demonstrated his "superiority" through a strict asceticism that did not rule out access to reality. He acted "the laughing equanimity that played the hangman's game with life out of the desire no longer to have to respond to the European swindle."³⁶ The Dadaist himself relinquished the world that in turn denied him. "The dancing spirit over the world's morals" (Huelsenbeck), that practiced the "balancing act above the abyss of murder, violence and theft" (Hausmann), was itself that of a Narcissus. His Fool's dance, his "tragic-absurd dance,"³⁷ referred to the self in a narcissistic self-blinding to fear, emptiness, and disempowerment.

"Our cabaret is a gesture. Every word that is spoken and sung here says at least one thing; that this humiliating age has not succeeded in winning our respect. What would be respectable and impressive about it? Its cannons? Our great drum drowns them out. Its idealism? That has long since become a laughing-stock, in both its popular and academic editions. The grandiose slaughters and cannibalistic heroics? Our voluntary foolishness and enthusiasm for illusion will destroy them."³⁸

Hausmann accurately described the dadaist role of the fool as that of the "de-classed."³⁹ Furthermore, the Dadaists's attempts to ally with the workers' movements in Berlin were – as Grosz reported, despite his membership of the KPD – marked by cynical swings back and forth, for unlike the *Proletkult*, the dadaists believed that the working class should find its culture for itself. They recognized attempts by petty bourgeois intellectuals to interfere there as a warping of proletarian culture and a vain undertaking on the part of the intellectuals. Besides that, and out of a certain antipathy towards organization, the Dadaist valued the "revolutionary sensibility" above "practical politics" (Aragon).⁴⁰ The Dadaist role therefore remained focused on the negation of its own culture. It was banished to an interim field. The Dadaists's symbolic aggression escalated. "Everything should live, but one thing must stop – the bourgeois, the fat sod, the greedy-guts, the little piggy of intellectuality, the doorman of all wretchedness" (Huelsenbeck).⁴¹

The conflict with the norms of bourgeois society and that society's exclusion of all tendencies that contradicted its rational self-image had already appeared in the early Expressionist revolt – the milieu from which the Dadaists emerged. The socially critical consciousness of artists before the war was especially heightened in the campaign led by Franz Jung, a Berlin Dadaist, for the well-known and important psychoanalyst Otto Gross,⁴² which was published in 1913 in

“Revolution.”⁴³ The conflict erupted because Gross’s father, a famous professor of criminology from Graz, declared his rebellious and opium-addicted son (then already 33 years old) mentally unstable and had him put into an asylum. This brought into focus for the artists the harshness and censorship that was deployed against their antibourgeois radicalism. The artists reacted with solidarity against the forced internment: “The asylum guards, trust holders, state officials stick together. We, who have nothing to lose, stick together too. We circumvent them, we destroy their position, we undermine their property. Our pamphlets are more powerful than their connections,” wrote Rubiner on the solidarity campaign, as it increased in scale.⁴⁴

In a letter to Maximilian Harden, the editor of *Zukunft*, Otto Gross referred to the relativity of bourgeois norms: “And one thing I am still charged with: that I do not agree with society’s form as it exists. Whether one can view this as proof of a mental disturbance depends on how one defines the norm of mental health . . . if one, who comes from the upper echelons of society, who has a good – in society’s view – career open to him, if I have broken with that society: in that, very many people will see a sign of madness.”⁴⁵

The biographies of the Berlin Dadaists Baader and Grosz also reveal experiences of social exclusion and singling out. Baader⁴⁶ lived as Jesus *redivivus* in a solipsistic, megalomaniac system of madness. As “President of the world globe” he provoked an outrage comparable with Don Quixote and ended up several times in an asylum through his calls on numerous leading political and intellectual greats of the time. At the same time, Grosz was driven by the “norms” of the reality of war to a “madness of melancholy,”⁴⁷ but also to hatred and desperation so that he was taken into a mental hospital during his military service and made “harmless.”⁴⁸ Grosz despised war propaganda’s slogans of “comradeship, equality of the troops, faithful love of one’s superiors . . .”⁴⁹ as a “Hell’s sabbath of distortion.” A portrait of a moronic soldier as an image of the spirit of subordination was published by Grosz under the title “No-one Can Copy Him from Us” in the portfolio *Gott mit uns* (*God with Us*).⁵⁰ His flabby lips, sloping brow, puffy eyes and the flat back of his head are all physiognomic characteristics of feeble-mindedness, as they were already indicative of the Fool of the late Middle Ages. I refer to the representation of the Fool of Duke Philip the Good in Burgundy. The drawing, from the “Recueil d’Arras,” is a representation of the Fool in the large society scene in the Palace of Versailles.⁵¹

“Europe’s decaying culture”⁵² produced images of madness that served the Dadaists as socially critical metaphors. Grosz’s works, *Riot of the Insane*,⁵³ *Bloody Carnival*,⁵⁴ and *Dedicated to Oskar Panizza*,⁵⁵ for example, along with the representation of war cripples by Dix,⁵⁶ evoked a society overshadowed by death and ending in paralysis. The madness is the new presence of death in life. *Dedicated to Oskar Panizza* inaugurated as a “giant picture of Hell . . . a gin lane of grotesque dead and lunatics . . . a swarm of possessed half-animals – that this epoch is sinking into destruction – of that I am unshakeably convinced; our sullied paradise.”⁵⁷ Following the suppression of the proletarian uprisings in

Germany and especially in Berlin in 1919, Grosz broadened his metaphor of the lunatic asylum to a jail, with the proletariat as feeble-minded madmen watched over by brutal guards. The rounds in the prison compound⁵⁸ were a reminder of how society, contrary to its social rhetoric of "Light and Fresh Air for the Proletariat," "forcibly interned" revolutionaries in the cause of restoring law and order. While the proletarian uprisings meant as real a threat to bourgeois society as artists' loyalties did for the proletariat, the Dadaists's symbolic aggression in the cabaret, in Dada soirées and tours, were somewhat less dangerous. The Dadaists's revolt was an up-ending of bourgeois morals. It amounted to an "antagonistic complement" to the bourgeoisie and as such, it could be seen not only as an opponent of bourgeois culture but also as its "product and element."⁵⁹ The Dadaists deployed courage and dandyist asceticism against "fear and fat" (Huelsenbeck); against beer-bellied complacency they opposed their extreme agility. Against law and order they propagated "disturbance and disorder" (Hausmann).

Beyond the opposition, the Dadaist tracked down collective, unsublimated fantasies and attempted effectively to bring them to life. He operated in the role of a "collective shadow figure," as C. G. Jung attributed it to the Fool.⁶⁰ "It is as if he hides profound content beneath an inferior shell."⁶¹ Hence, Dada endowed the "holiness of the senseless" with the dimension of a "being" wreaking revenge on bourgeois reason. The dadaists presented as artefacts in their collages and montages that which social value processes disposed of and rejected – "a child's discarded doll or a bright cloth are more urgent expressions than some donkey in oils seeking eternal posterity in endless parlours."⁶² In the same way, they also tried to release the underlying layers suppressed by morality and culture and to reflect the night-side of bourgeois life that established itself especially in the urban underground. Their works and poetry emerged from expeditions in the city. The Dadaists found as yet unaffected aggression and libidinous projections in the sphere of triviality and in trivial myths. It is understandable that many Dadaists felt an affinity with the fifth social class, the unorganized "lumpenproletariat" because it was in the "holy mob" that collective fantasies were lived out. Its members were "prostitutes, subproletarians, collectors of lost objects, opportunist criminals, layabouts, lovers in the midst of an embrace, religious lunatics, drunkards, chain-smokers, the unemployed, gluttons, tramps, thieves, critics, hypersomniacs, riff-raff... We are the dregs, the dross, contempt. We are the unemployed, the unemployable, and the unwilling to work."⁶³

The Dadaists recognized in the conflict between their "own" and the "foreign," between the "born individuals" and the "brainwashed and imposed upon" of social normality,⁶⁴ the unresolved problem of the cultural crisis. This, according to Otto Gross, would have to be converted into a revolutionary movement by means of the liberation of the powers suppressed in the unconscious, through "sovereign social and innate-ethical preformation."⁶⁵ Therefore, the child and madness were regarded as the enclaves in which the obligations of

reality were invalid and in which imagination and aggression could find free expression.

“The new theories we have been advancing are of great consequence for this field” (of lunatic asylums – H.B.), Ball wrote. “The child-like quality I mean borders on the infantile, on dementia, and on paranoia. It comes from the belief in a primordial memory, in a world that has been suppressed and buried beyond recognition, but that is liberated in art by unrestrained enthusiasm and in the asylum is released by illness.”⁶⁶ At play in these ideas was the proximity of genius and madness (Hugo Ball mentions Lombroso in the same context⁶⁷), as well as the metaphor of childhood, which has related, since Baudelaire, to genius. As rudimentary expression, Dada itself belonged to the sphere of the child as well as the lunatic. Dada parodied the winged horse of literature, Pegasus, with its little wooden horse. Hannah Höch and Sophie Taeuber-Arp created self-ironic, exemplary, weightless models with dolls and marionettes.⁶⁸ Dressed as Arlecchina⁶⁹ in a doll’s costume, standing, locked eye-to-eye with her doll, Hannah Höch drew on a Fool’s pose – as Hans Holbein the Younger depicted it, for example: “A Fool who appears to admire his own sceptre.”⁷⁰ Indifference made it possible for the Dadaists to activate the spheres of the child and of madness, to present the pointless and aimless game as a positive aesthetic model of existence, and to liberate themselves through the artistic drive to experiment and adventure. Dancing weightlessness and the energetic release of tension were therefore also aspects of the dadaistic Fool’s dance. This took on central significance as a kind of primal origin of art for Raoul Hausmann and for Sophie Taeuber-Arp in particular, and it became a key motif in many montages. Sophie Taeuber-Arp’s dance of “The Song of the Flying Fish and Seahorse” was described by Ball as “dance full of spikes and fishbones, full of shimmering sun and sparkle and of cutting sharpness. The lines shatter on her body...”⁷¹ The dance can be compared with the acrobatic levity of a tightrope dancer, who performs her trapeze number in the air, for the seated audience, at the highest existential stakes.

With the dadaistic combination of genius, madness, and childhood, the suspicion arises that in the dadaistic turn away from bourgeois artistry there is rooted a demand just as strong as that which has been relinquished. In the mask of the dandy, for whom the artist was still too bourgeois, the Dadaist could give the bourgeois his opinion, without revealing himself, his vulnerability, and his consternation. He maintained his ironic distance and challenging stance, without, however, betraying his incognito. His anonymity was grounded in the conventionality of the everyday.

“The Dadaist,” wrote Serner in his handbook for swindlers, “is the desperado ... who gets up to mischief as prophet, artist, anarchist, as statesman, briefly as Rasta.”⁷² The Dadaists were presidents and women presidents. Vaché could have been compared with an everyday rowdy as he let loose with a revolver on a theater audience. He was also the dandy of the barracks, who carried out his service, and occasionally bad service, as a soldier. Cravan fought as a boxer; to his friends, George Grosz played the profit-hungry “merchant from Holland.” “I ripped, so

to speak, three other personages out of my inner imaginary life... I believe myself in these imaginary pseudonyms: 1. Grosz, 2. Count Ehrenfried, the nonchalant aristocrat with the manicured fingernails, concerned only to cultivate himself, in a word: the distinctive aristocratic individualist, 3. The doctor Dr. William King Thomas, the more American practical-materialistic equalizer in the mother figure of Grosz."⁷³ This "Georg Ehrenfried" also signed his letters with the titles Knight von Thorn, Count Orfyren-Bessler, Lord Edward Hatton-Dixon, Count Diagnoso. "Grosz" took the names "George le boeuf," "your faithful Carissimo in the sewage tank," and "your trusty six-day bicycle race George." The "doctor Dr. William King Thomas" also greeted his friend with "Your faithful old Prof. Mechan. Inventor of the artificial arsehole."⁷⁴ In an analogy to his photomontage work, Grosz's friend and Dada comrade-in-arms John Heartfield always appeared dressed as a mechanic. Richard Huelsenbeck published "En Avant Dada" (1920) as a privy councilor. Hausmann was a photographer, monteur, philosopher, fashion designer, and dancer. Baader caused a sensation as an election candidate, Jesus *redivivus*, as a cherry-tree cultivator, and prophet. Duchamp came to terms with life inconspicuously as a librarian and as Rose Sélavy;⁷⁵ as femme fatale, he incorporated the ambiguous play with reality into his existence. Francis Picabia, obsessive automobile owner and driver, incidentally also a "jesus *rastaquouère*," mounted his countless "fille(s) née(s) sans mère."⁷⁶ In his various roles, the Dadaist was always the dandy, who strove incessantly to be superior: the only thing of importance: to be daily the greatest person.⁷⁷ The remains of heroism were salvaged in the mass age in the modern Fool, who sought above all to defend his autonomy. Along with the strategies of disguise came the necessity for the dandy to be silent. Otto Mann described him as "the most effective secret, he is not dumb... he is more mysterious than speech. In his intellectual stance his power can be felt everywhere. But never to be traced to his origins... he is always surprising, always baffling."⁷⁸ He baffles his "victims," dupes them, and stays in disguise. If, away from public life, the Dadaist did not embody the union in one person of actor and spectator – the dandy's rule: "play yourself to yourself"⁷⁹ – then he needed an audience. For since life was nonsensical, the only sense of the da-dandy lay in the self-realization of the provocative subject and in his indignation. Without the resonance of the crowd, the Dadaist had no point of reference. In the pose of the dandy, he attempted to leap the gulf that separated the artist and public. Whereas the court jester of the past related to the court audience, could be sure of princely protection, and had a clearly defined function as "banisher of melancholy,"⁸⁰ with the transition from courtly melancholy and aristocratic "ennui" to bourgeois society, the Fool became increasingly redundant. Benjamin recognized the isolation of the artist in the figure of Baudelaire, who continued to play the role of the Fool in the nineteenth century as a dandy: "he had something about him of the actor who has to play the role of a writer before the stalls and a society that the real writer already no longer needs and that gives him his stage only as an actor."⁸¹

The dadaist cabaret, Dada soirées and tours, were attempts to reconnect with the function of “melancholy banishment.” Yet, as “a game of folly out of nothing” they were failed attempts because they were basically subcultural manifestations. As such, they could only chalk up a certain degree of success where they managed to trump and co-opt for their own means the culture of leisure controlled by the media and cultural industries. The way in which the Dadaists dealt with the press was calculating as much as it was fateful. For when the game was roped back into the mechanism of society, the Fool’s exposing function was diminished in its effectiveness. The rift between artist and public became visible and appeared almost unbridgeable as long as the economy of leisure was omnipotent. Dada proceeded from the recognition that there was no possible retreat from the commercialization of all areas of life, including “high art” . . . Dada saw that its “real impetus” was the commercial and that, at the end of the day, its “indifference towards the masses, art and humanity” would be eclipsed by the affected behavior of the educated bourgeoisie. The Dadaists intended to “turn this swindle, as a bluff, back against the bourgeois himself,”⁸² “. . . because Dada, that is the bluff . . . [and] as Dada can be equated with the bluff, so the bluff is the truth.”⁸³ Because the bourgeoisie was characterized by pretension, fashion, and convention, Dada reflected back on the bourgeoisie its terrible pretentiousness by means of its puzzle game. For this purpose, it invented a grotesque arsenal of hoaxes, illusions, surprises, and bluffs. “Fiat modes pereat ars,”⁸⁴ a portfolio of eight lithographs by Max Ernst, parodied a society losing itself in fashions and conventions with the image of a dressmaker’s dummy. Blindness, paralysis, and imprisonment in crushing apparatus were among the dadaist images of the bourgeois “imprisonment” of human nature. Dada did not fight heroically against heteronomy, instead, it infiltrated it – like the “good Dadaist” Chaplin – with its apparent conformity. The Dadaist entered the arena of industrial mass culture with the business practices of a market barker. Dada confronted the commodity’s deception with its own advertising agency, “that will lead everyone to happiness.” Where the progressive market economy accelerated its circulation, dadaist works and performances took on sharper contours and more clashing colors. Dada wanted to assert itself in the public market. Baudelaire had already had his writer in “Perte d’Auréole”⁸⁵ lose his halo in the chaos, which meant that the artist could no longer escape the conditions of mass society and its metropolitan forms. Everyday forms of publication such as small ads, posters, newspaper reports, as well as hoax reports, headlines, slogans, telegrams, postcards, letters, program sheets, invitations, catalogs, flyers, magazines, advertising, campaigns, and tours were all part of dadaist self-presentation. The business practices of the capitalist world were as well-suited to the dadaists as the sensational performance in the arena to the circus artist. As important as this was for the circus artist looking to trump his competitors, so the Dadaist too did not shy from deploying his disarming con tricks as ironic competitive principles. He invented enormous dadaistic advertising fireworks. As a mockery of the “typical methods of the wannabe politicians, founders, philosophers [and] prophets”

(Herzfelde) of the postwar period, the Dadaist invented coups (Dada against Weimar) and founded a Nikolassee Republic, a dadaistic "World Authority," an "Intertelluric Academy in Potsdam," a "Freedom Party," a "Central Council," an "Anational Council of Unpaid Workers," and no less than a "Gender Center." The Dadaists staged "World Congresses," International Dada Fairs, open-air meetings, and proceedings against writers they did not approve of – against Maurice Barrès, for example. They founded societies for research into dadaist language, "une société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste" – and appointed a "Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit Moderne" – a "Ministry of the Spirit." Dada made a fool of the bourgeois. The ambiguous, bluffing foolery with the institutionalizations and with the strategies of the media and advertising cast these targets in a dim light. The rules of profit, competition, and retail, in the supply of which the sensation-riddled media competed and outdid one another as if on a battlefield, not only set the tone for the Dadaists's stance and their propagandistic tactics, but also permeated, as a formal principle, their artistic and literary works, and characterized their montage-like, fragmentary, staccato quality. Events were, so to speak, atomized and disintegrated in a disorientating variety of single instances.

The dadaist performances were comparable with a "circus of elevated gravity" in which the spectators went "quietly mad."⁸⁶ In a lost image of the Cabaret Voltaire by Janco,⁸⁷ Arp gave a lively description of the reactions of the audience and the dadaist play with them: "On the stage of a motley, overcrowded bar, several weird and wonderful figures can be seen, representing Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Emmy Hennings, and my humble self. We are making pandemonium. The audience around us are shouting, laughing, and gesticulating. We reply with sighs of love, belches, poems, with 'moo moo' and 'miaow miaow' like medieval bruitists. Tzara is wiggling his behind like the belly of an oriental dancer. Janco is playing an invisible violin and bowing down to the ground. Frau Hennings, with the face of a Madonna, attempts the splits. Huelsenbeck bangs relentlessly on the kettledrum as Ball accompanies him, as chalky pale as a ghost."⁸⁸

Arp saw the cabaret as a "prankster's pseudo-manoeuvre," in which a "macabre skit, a little dance of death" was never lacking.⁸⁹ The Berlin Dada evenings were more aggressive. For example, at the Berlin Dada soirées, simultaneous poems, sound poems, and bruitist poems were mixed up and thrown together. Tap-dance performances, antimusical demonstrations by Golyscheff, a dadaist dance with masks, a wooden-puppet dance by Musikdada Preiss, futurist poetry recitals, provocative aggression against the audience, dadaist manifestos, Berlin "jungle songs" by Mehring, the race between a typewriter and a sewing-machine, improvised sketches, and loud interruptions from the crowd came in staccato succession. The Dadaists transformed themselves into "thought jugglers," "brain somersaulters" (Grosz), into eccentric Americans and barking pamphletists.

The futurist influence on the forms the dada soirées took is unmistakable. It was not only the provocative performances of the Futurists, but also the scenic

inventory and the antidramaturgy, set down by Marinetti in his manifesto “The Variété,”⁹⁰ that influenced the Dadaists. The futurist concept of variété as “boiling pot of all laughter, all smiles and every derisive cackle, every contortion and every grimace of future humanity”⁹¹ pervaded the Cabaret Voltaire. Both tendencies shared the desire not to present themselves as a “humorous magazine.”⁹² However, while the Futurists laid the most emphasis on “distraction from material pain,”⁹³ in order to “rejuvenate the face of the world [with] great futuristic merriment,”⁹⁴ Dada focused on the derisive exposure of its audience. Whereas the Futurists sought to transform variété through superlative sensations and attractions into “a theater of shock effects, of records and of psychomadness,”⁹⁵ Dada opened the “cabaret of people,”⁹⁶ whose nonsensical mechanism cut the bourgeois public off from its habitual and well-trodden ways of reassuring itself through the normality of everyday life. Dada created a cabaret not only of total confusion, but also of profound skepticism.

In addition to the cabaret and soirées, Dada attempted to reach as large an audience as possible by the means of exhibitions, Dada balls, Dada fairs, Dada carnivals, and other operations. At the Dada meeting on the Plaine Carrouge near Geneva, for example: “three days earlier, grotesquely-dressed sandwich-board men had walked through the town with huge, brightly-colored signs, which announced that at three in the afternoon the dadaist leader Walter Serner would give the ‘cosmos a kick in the pants.’ The Plaine was thronged with people at the appointed time and Dr. Serner arrived, a little late, in a sleeveless tailcoat with a green waistcoat, flanked by about a dozen dadaists wearing green ties and carrying megaphones in their hands, on the specially-erected podium, from which he declaimed his manifesto with a piercing roar . . .”⁹⁷

This spectacle could only be read about in the newspapers, however; it never actually took place. Dada exploited the one-dimensional experience of the bourgeois, whose consciousness was interchangeable with the press, in order to confound him. There were other further hoaxes that already declared the bourgeois a fool under the heading “the international voluntarily insane.” In this way, the Dada cabaret became a comprehensive cabaret of the media, of Americanism’s cultural-industrial sphere, of the national assembly, of the church, and so on.⁹⁸

The great extent to which the dadaist needed for his own self-affirmation the public that he so despised and for which he refused to make any compromises is evident in his obsession with activating the media and “living” from their reactions. The public sphere formed the basis of his narcissistic fool’s existence, for the flip-side of his eccentric performances was the fear of slipping into obscurity. The dadaist’s performances, which acted out his independence and smiling equanimity, escalated into self-assertion in the face of the objective conditions of mass society. The Dadaist found himself confronted with an audience that, as “monde oublieux,” already had Baudelaire’s “vieux saltimbanque” at its mercy.⁹⁹ Hausmann’s assemblage, “The Spirit of our Time,”¹⁰⁰ was the Dadaist’s opponent, since this spirit “only had the abilities that chance had glued to its skull; the brain was empty.”¹⁰¹ That meant that the dadaist impresario was

vulnerable to the public's forgetfulness if he did not constantly retain his public profile and newsworthiness. Obscurity resulting from diffusion was for Dada both the object and the fate of its art. The power of the audience to decide on the "to be and not to be" of the artist could be felt in this. Therefore, so as not to perform like an ageing clown before empty seats, at the zenith of its "fame" after a two- to three-year fool's game, Dada chose to retreat.

Dada's legacy was the recognition that in a society emptied of meaning and marked by rigor mortis, it was impossible to create yet another culture-bound subject. In a society "that had no more integrity whatsoever to give,"¹⁰² buffoonery was the only option for self-assertion. As such, Dada's effect also to a great extent determined its content.

The ultimate consequence for the Dadaists was not to be creative, because artistic activities were only a "refuge" (Tzara). The Dadaists already had a role model in Rimbaud. After a brief appearance in the arena of literature, he abandoned it and went into exile. Yet even this act was recognized by Vaché as an impossible way out – the same comedy was doomed to repeat itself everywhere.

Dada was banished to an interim field. Its inability to form relationships and bonds revealed itself in the further course of history as the flip-side of the search for identity.

Notes

- 1 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), Luzern 1946, p. 78.
- 2 Hugo Ball, *Flametti oder vom Dandyismus der Armen* (1918) Frankfurt a.M. 1975.
- 3 Ibid.
- 4 *Neue Jugend*, Berlin, May and June 1917.
- 5 George Grosz, *Briefe 1913–1959* ed. Herbert Knust, Hamburg 1979, p. 62.
- 6 "Dada Telegram: 'The international Dada Company sends Charlie Chaplin, the world's greatest artist and good Dadaist, its support. We protest against the boycott of Chaplin's films in Germany.' Grosz, Heartfield, Huelsenbeck, Hausmann, Bloomfield, Picabia, Guttman, Arp, Tzara, Serner, Schwitters, Ernst, Kobbe, Herzfelde, Archipenko, Chirico, Hustaedt, Noldan, Piscator," in *Der Dada* no. 3, Berlin 1920, p. "4371."
- 7 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, p. 88.
- 8 Ibid., p. 92.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid., p. 94.
- 11 Cf. Wolfgang Promies, *Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie*, Munich 1966.
- 12 *Oeuvres Complètes de Voltaire*, Nouvelle Edition, Paris 1877 (reprint 1967), vol. IX, p. 477.
- 13 Cited in Promies, op. cit., p. 114.
- 14 Ibid., p. 115.
- 15 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1969, pp. 28–9.

- 16 Raoul Hausmann, "Die neue Kunst," in *Führer durch die Abteilung der Novembergruppe, Kunstausstellung Berlin*, 1921, issue 1 of the Novembergruppe's publications, Berlin 1921, p. 9.
- 17 Louis Aragon, "John Heartfield oder die revolutionäre Schönheit," Paris, May 1935, in Wieland Herzfelde, *John Heartfield. Leben und Werk*, Dresden 1971, p. 125.
- 18 Carl Einstein, "Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders," in *Gesammelte Werke*, ed. Ernst Nef, Wiesbaden 1962, p. 232.
- 19 Foucault, op. cit., p. 34.
- 20 Grosz, *Briefe*, p. 62.
- 21 Alexis (pseudonym Richard Huelsenbeck), "Ein Besuch im Cabaret Dada," in *Dada Almanach*, Berlin 1920, p. 140.
- 22 Grosz, *Briefe*, p. 32.
- 23 Hugo Ball, *Tenderenda der Phantast (1914–20)*, Zurich 1967, p. 77.
- 24 Richard Huelsenbeck, *Phantastische Gebete*, Zurich 1967, p. 77.
- 25 Hans Arp, "Die Schwalbenhode," in *Dada Almanach*, Berlin 1920, pp. 145–6; cf. Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps 1903–1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*, Stuttgart 1967, p. 115.
- 26 Andehein Mößer ed., 'Hugo Balls Vortrag über Wassily Kandinsky in der Galerie Dada in Zürich am 7.4.1917,' in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 51, 1977, p. 688.
- 27 Ibid., p. 689.
- 28 Hugo Ball, 'Sieben schizophrene Sonette – Narrenfest – Der Büsser,' in *Gesammelte Gedichte*, Zurich 1963, pp. 34–45.
- 29 Richard Huelsenbeck, 'Der Idiot,' in *Cabaret Voltaire*, ed. Hugo Ball, Zurich 1916, p. 18.
- 30 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, p. 92.
- 31 Cf. Hanne Bergius, 'Der Dadandy – das Narrenspiel aus dem Nichts,' in *Dada in Europa*, Ex. Cat. 15, *Europäische Kunstausstellung*, Berlin 1977, pp. 3/12ff.
- 32 Grosz, *Briefe*, p. 32.
- 33 George Grosz, 'Gesang an die Welt,' in *Gedichte und Gesänge*, Litomysl 1932, n.p.
- 34 With reference to the dandyist attitude: Baudelaire cited in *Baudelaire, in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, ed. Pascal Pia, Paris 1958, p. 68. Further literature on the dandy: 'Baudelaire, Le Dandy,' in *Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Paris 1962, pp. 481ff; Otto Mann, *Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne*, Gerabronn 1962; E. Carassus, *Le mythe du dandy*, Paris 1971; Sebastian Neumeister, *Der Dichter als Dandy. Kafka, Baudelaire, Thomas Bernhard*, Munich 1973.
- 35 Hans Arp, cited in Döhl, op. cit., p. 45.
- 36 Raoul Hausmann, 'Dada ist mehr als Dada,' in *Am Anfang war Dada*, ed. G. Kämpf and Karl Riha, Gießen 1972, p. 89.
- 37 Hans Arp, cited in Döhl, op. cit., p. 42.
- 38 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, p. 85.
- 39 Cf. Raoul Hausmann, "Viking Eggeling, Zweite präsentistische Deklaration gerichtet an die internationalen Konstruktivisten," in *MA*, vol. VII, no. 5/6, Vienna 1922.
- 40 Louis Aragon, cited in Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Hamburg 1965, p. 77.
- 41 Richard Huelsenbeck, 'Der neue Mensch,' in *Neue Jugend*, Berlin May 1917.

- 42 Emanuel Hurewitz, *Otto Gross, Paradies-Sucher zwischen Freud und Jung*, Zurich 1979.
- 43 *Revolution*, vol. 1, no. 5, Munich 1913.
- 44 Ludwig Rubiner in *ibid.*, p. 2.
- 45 Otto Gross cited in Hurewitz *op. cit.*, p. 13.
- 46 Cf. *Johannes Baader Oberdada, Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten*, ed. Hanne Bergius, Norbert Miller, Karl Riha, Lahn / Gießen 1977.
- 47 Grosz, *Briefe*, p. 46.
- 48 *Ibid.*, p. 48.
- 49 *Ibid.*, p. 45.
- 50 George Grosz, 'No-one Can Copy Him from Us,' 1919, ill. in Alexander Dückers, *George Grosz, Das druckgraphische Werk*, Berlin 1979, MIII, 9. "No-one can copy him from us" was a comment of Wilhelm II's on the Hauptmann von Köpenick.
- 51 Information from Inas Schwebes, Berlin, whose dissertation on representations of the Garden of Love in the Middle Ages included investigation of the subject of the Fool. The painting in Versailles is a copy made in the sixteenth century after a lost Netherlandish original from the early fifteenth century. P. Post, "Ein verschollenes Jagdbild Jan van Eycks," in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, vol. 52, Berlin 1931, pp. 120ff.
- 52 Grosz, *Briefe*, p. 47.
- 53 Grosz, 'Krawall der Irren,' 1915/16 (Kleine Grosz Mappe), ill. in Dückers, *op. cit.*, MII6.
- 54 Grosz, 'Blutiger Karneval,' 1915/16, ill. in Dückers, *op. cit.*, E40.
- 55 Grosz, 'Widmung an Oskar Panizza,' 1917-18, Staatsgalerie Stuttgart, ill. in Uwe M. Schneede ed., *George Grosz, Leben und Werk*, Stuttgart 1975, p. 55.
- 56 Otto Dix, 'Kartenspielende Kriegskrüppel,' 1920, ill. in Fritz Löffler, *Otto Dix, Leben und Werk*, Dresden 1977, no. 30. Dix, 'Prager Straße,' 1920, ill. in Löffler, no. 31. Dix, '45% Erwerbsfähig,' 1920, ill. in Löffler, no. 28.
- 57 Grosz, *Briefe*, pp. 56f.
- 58 Grosz, 'Licht und Luft dem Proletariat,' 1919, ill. in Dückers, *op. cit.*, MIII4.
- 59 Cf. Helmut Kreuzer, *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1971, pp. 45ff.
- 60 C. G. Jung, 'Zur Psychologie der Schelmenfigur,' in *Der göttliche Schelm, ein indischer Mythenzyklus*, ed. C. G. Jung, Karl Kerényi, Paul Radin, Zurich 1954, p. 205.
- 61 *Ibid.*
- 62 Hausmann, *Am Anfang war Dada*, p. 27.
- 63 Ludwig Rubiner, *Der Mensch in der Mitte*, Berlin/Wilmersdorf 1917, p. 19.
- 64 Otto Gross, 'Vom Konflikt des Eigenen und des Fremden,' in *Freie Straße, Um Weisheit und Leben, 4. Folge der Vorarbeit*, Berlin 1916, p. 3.
- 65 Otto Gross, 'Protest und Moral im Unbewußten,' in *Die Erde*, vol. 1, Berlin 1919, p. 682.
- 66 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, p. 104.
- 67 *Ibid.*
- 68 Sophie Taeuber-Arp, 'Marionetten,' ill. in *Zweiklang. Sophie Taeuber-Arp / Hans Arp*, ed. Ernst Scheidegger, Zurich 1960, pp. 18-20. Hannah Höch, 'Dada Puppen,' 1916/18, ill. in Heinz Ohff, *Hannah Höch*, Berlin 1968, ill. 27.
- 69 Hannah Höch, ca. 1921, ill. in *Hannah Höch*, ed. Götz Adriani, Cologne 1980 (inner jacket).

- 70 Border drawing in Erasmus von Rotterdam, *Das Lob der Torheit* [In Praise of Folly], Basel 1515, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett.
- 71 Hugo Ball, 'Die Tänzerin Sophie Taeuber-Arp' (1917), in *Zweiklang*, p. 24.
- 72 Walter Serner, *Letzte Lockerung*, Berlin 1964, p. 15.
- 73 Grosz, *Briefe*, pp. 30f.
- 74 Cf. *ibid.* Trans. *Note*: Grosz uses the word "Aaschloch," which is an untranslatable play on the German for "arsehole" ("Arschloch") and the German for "carrion" ("Aas"), D.L.
- 75 Man Ray, 'Rose Selavy,' 1921, ill. in *Marcel Duchamp*, ex. cat. Paris 1977, p. 104.
- 76 Picabia called his machine-erotic drawings "fille née sans mère," ill. in *Francis Picabia*, Paris 1976, ill. 44.
- 77 Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, p. 60.
- 78 Mann, *Der Dandy*, p. 77.
- 79 Cf. Serner, *Letzte Lockerung*.
- 80 Cf. Wolfgang Iepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1972, chapter "Der Hofnarr."
- 81 Walter Benjamin, *Zentralpark*, Frankfurt a. M. 1974, p. 158.
- 82 Raoul Hausmann, 'Objektive Betrachtung des Dadaismus,' in *Der Kunsttopf 3*, Berlin 1920, p. 64.
- 83 Hausmann, 'Dada in Europa,' in *Der Dada* no. 3, Berlin 1920, p. "642 kg."
- 84 Max Ernst, 'Fiat modes pereat ars,' 8 lithographs, 1919, ill. in *Max Ernst*, catalogue raisonnée, no. 65–73.
- 85 Sebastian Neumeister, *op. cit.*, p. 70; I. Wohlfahrt, 'Perte d'Auréole: The Emergency of the Dandy,' *Modern Language Notes* 85, 1970.
- 86 Carl Einstein, 'Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders' in *Gesammelte Werke*, p. 235.
- 87 Marcel Janco, 'Cabaret Voltaire,' 1917.
- 88 Hans Arp, cited in Döhl, p. 44.
- 89 *Ibid.*
- 90 F. T. Marinetti, 'Das Variété,' 1913, in Umberto Apollonio, *Der Futurismus, Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*, Cologne 1966, pp. 170ff.
- 91 *Ibid.*, p. 171.
- 92 *Ibid.*, p. 175.
- 93 *Ibid.*, p. 176.
- 94 *Ibid.*
- 95 *Ibid.*, p. 175.
- 96 Raoul Hausmann, 'Das Kabarett zum Menschen,' in *Schall und Rauch*, no. 3, Berlin 1920, p. 2.
- 97 Cited in Hanne Bergius, 'Christian Schad als Dada-Präsident in Genf,' in *Christian Schad*, Berlin 1980, p. 11.
- 98 Cf. *Johannes Baader Oberdada*.
- 99 Neumeister, *Der Dichter als Dandy*, p. 70.
- 100 Raoul Hausmann, 'Der Geist unserer Zeit,' 1921, Paris, Musée d'Art Moderne, CNAG, ill. in *Dada in Europa*, ex. cat., p. 3/7.
- 101 *Ibid.*, p. 3/50.
- 102 Benjamin, *Zentralpark*, p. 161.