

DIE DADALOGISCHEN DIMENSIONEN

IM VOGELKÄFIG

Zürich war schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Stadt mit Einwanderungstradition. Im Zuge des Ersten Weltkriegs, aus dem sich die Schweiz politisch heraushielt, reisten ab 1914 Flüchtlinge, Deserteure und Pazifisten in der Schweiz, die aus Abscheu vor dem sinnlosen Krieg aus ihrer Heimat emigrierten. Bis zum Kriegsende war Zürich für Anarchisten und Intellektuelle mit ihrem revolutionären Gedankengut ein begehrter Fluchtpunkt. In diesem «Vogelkäfig, umgeben von brüllenden Löwen»¹ fand auch eine Handvoll avantgardistischer Künstlerinnen und Dichter zusammen. Am 5. Februar 1916 eröffneten Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp und Richard Huelsenbeck an der Spiegelgasse 1 das Cabaret Voltaire und erweckten Dada zum Leben. Mit subversiven Aktionen hielt das Narrenspiel aus Nichts fortan dem absurden Krieg und einem hinfällig gewordenen Expressionismus den Spiegel vor – und bescherte Zürich von 1916 bis 1918 eine kurze Spanne avantgardistischer Kunstgeschichte. Von hier aus mäanderte der Lebensstrom von Dada in manche europäische Stadt und darüber hinaus. Er inspiriert die Kunst bis heute.

Der Erste Weltkrieg tobte seit einem halben Jahr und die neutrale Schweiz wurde zunehmend zur rettenden Insel im Getümmel. Unter den Ankömmlingen befanden sich besonders viele deutsche Intellektuelle, denn bei Kriegsausbruch war Deutschland aufgrund seiner Aussenpolitik von Gegnern umgeben.² Von dem parallel dazu propagierten «Kulturkrieg» erhofften sich in der Anfangsphase viele Intellektuelle eine Neuordnung der Verhältnisse durch die Festigung des Geistes. Mit diesen Hoffnungen meldete sich auch der Dramaturg Hugo Ball zum Kriegsdienst, wurde jedoch für untauglich erklärt.³ So fand der Krieg «nicht nur auf den Schlachtfeldern statt, sondern wurde auch in den Köpfen der Menschen ausgetragen».⁴ Doch als er in ein regelrechtes Gemetzel mündete und die Fratze einer heraufkommenden Urkatastrophe zeigte, ergriffen viele die Flucht.

Ihren Höhepunkt erreichte die Einwanderung in die seit der Jahrhundertwende wie ganz Europa wirtschaftlich blühende Schweiz im Frühjahr 1915.⁵ Durch die relativ offene Einwanderungspolitik stiegen die Bevölkerungszahlen in Zürich ab 1900 stetig und bei Kriegsausbruch betrug der Anteil von Exilanten bereits 34 Prozent.⁶ Rund 200 000 Einwohner hatten mit einer Fläche auszukommen, die nur

einem Drittel des heutigen Stadtgebiets entspricht. Der Wohnraum war knapp und teuer und der Schweizer Wirtschaftsboom hielt trotz der Kriegswirren im Ausland an. Die Gewinne von Wirtschaft und Industrie gingen jedoch nicht mit einer Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen für die wachsende Arbeiterklasse einher, worauf zunehmende soziale Spannungen entstanden. Die Wut der Arbeiterschaft auf das etablierte Bürgertum erhitze sich, Sozialdemokraten und Gewerkschaften erstarkten und schrieben sich den revolutionären Aufstand auf ihre Flaggen.⁷ Am 12. Juli 1912 erlebte Zürich seinen ersten, wegweisenden Generalstreik, im Zuge dessen sich auch Arbeitgeberorganisationen zur Bekämpfung der Gewerkschaftsinteressen formierten. Durch schwarze Listen und der Aussperrung von Arbeitern, denen sie den Wiedereintritt in die Lohnarbeit nur unter erschwerten Bedingungen gewährten, versuchten sie die Arbeiter zu entmutigen.⁸ Linksliberale Kräfte radikalisierten sich, die Militärdienstverweigerung als widerständisches Mittel zeitigte erste Erfolge und schnell wuchs in Zürich eine Exilgemeinde aus Deserteuren und Revolutionären heran. Auch die Mehrheit der kriegsbedingt emigrierten Intellektuellen zog es in den kulturellen Schmelztiegel Zürich. Eine zentrale Person der linksradikalen Intellektuellen war der Arbeiterarzt und Psychiater Fritz Brupbacher. Er gab die sozialistische Zeitung «Der Revoluzzer» heraus und lud «mit dem Ziel der geistigen Entfaltung und Schärfung des kritischen Bewusstseins»⁹ Intellektuelle, Arbeiter und Studenten zum montäglichen «Schwänlianer»-Treff ins Restaurant Zum Weissen Schwan am Predigerplatz. Einer der Gäste dort war Lenin, seit dessen Ankunft am 21. Februar 1916 sich die Limmatstadt zu einem Zentrum linksradikaler Agitation entwickelte.

Nachdem dem Antrag auf Umzug von Bern nach Zürich stattgegeben worden war – zwei Mitglieder der Sozialistischen Partei hatten eine Bürgerschaft geleistet –, bewohnte das Ehepaar Wladimir Iljitsch Uljanow und Nadeschda Krupskaja ein Zimmer im ärmlichen, dunklen Niederdorf: an der Spiegelgasse 14.¹⁰ Wenn er nicht gerade im Lesesaal der nahen Zentralbibliothek oder in den Räumen der Museumsgesellschaft arbeitet, verfasste Lenin dort «Imperialismus als höchste Stufe des Kapitalismus», seine Schrift für den russischen Umsturz im Oktober 1917, den er nach der Abreise aus Zürich mit Leo Trotzki in St. Petersburg entfesselte. In sozialistischen Kreisen scharte Lenin unter dem Tarnnamen «Kegelklub» (dem späteren Kristallisationspunkt radikaler Elemente der Sozialdemokratie¹¹) linksradikale Genossen um sich und verkehrte auch an anderen einschlägigen Treffpunkten: bei den «Schwän-

lianern» oder in der «Eintracht» im Zunfthaus am Neumarkt.¹² Lenins Gemach lag in jener Gasse, in der zwei Wochen vor seiner Ankunft das Cabaret Voltaire eröffnet hatte. Ob er dort verkehrte, ist nicht erwiesen und die Aussagen der Dadaisten unterscheiden sich stark.¹³ Sollte der bolschewistische Vordenker vor Ort gewesen sein, so war er es meist inkognito. Der an Kultur nicht sonderlich interessierte Lenin war mit 46 Jahren wesentlich älter als die Dadaisten an der Spiegelgasse 1. Für einen Besuch im Cabaret Voltaire spricht Lenins Kontakt zum umtriebigen, auch mit Hugo Ball befreundeten Fritz Brupbacher.

Nach Lenins Abreise am 9. April 1917¹⁴ versuchten die radikalen Sozialisten auch in der Schweiz den revolutionären Umsturz herbeizuführen. In Zürich galt der Anführer des bürgerlichen Lagers, General Wille, als starke Hand, wodurch der Klassenkampf in der grössten Schweizer Stadt besonders heftig tobte. Um sich Gehör zu verschaffen, bemühten sich in dieser Umbruchphase zahlreiche Exilanten um journalistische Tätigkeiten. In Zürich formierte sich eine publizistische Avantgarde, die sich unabhängig von den oft zensurierten ausländischen Verlagen entwickelte. Von den Zeitungen trat allein die Neue Zürcher Zeitung dem Neuen gegenüber mit Offenheit entgegen, berichtete später rege über die Dadaisten und besprach auch ihre literarischen Produkte mit Interesse.¹⁵

Zur Unterhaltung der wachsenden Arbeiterschicht schossen in ganz Europa ab Ende des 19. Jahrhunderts Cabaret- und Varietéhäuser wie Pilze aus dem Boden. Aus öffentlichen Tanzhallen hervorgegangen, boten sie ein breites Repertoire mit akrobatischen, musikalischen, tänzerischen und artistischen Beiträgen zur Zerstreung der Arbeitenden, die durch die Fortschritte der Technik einem zunehmend mechanisierten und eintönigen Arbeitsalltag ausgesetzt waren. Teil dieser technischen und sozialen Entwicklung war auch der Bau von Lichtspielhäusern: Zwischen 1900 und 1920 entstanden in Zürich mehr als sechzig Cabarets und Kinosäle. Die rasante Verbreitung dieser Unterhaltungskultur ging mit der inzwischen erschwänglich gewordenen Elektrifizierung des Stadtraums einher.¹⁶ So bunt und schrill, wie sich Variété-Theater bis heute zu schmücken pflegen, leuchtete es 1915 allerdings noch nicht: Neonschrift und Lichtreklame hielten erst zwanzig Jahre später Einzug.

FLUCHT AUS DER ZEIT

Angeekelt von der Euphorie des Schlachtens waren Ende Mai 1915 aus Berlin über München Hugo Ball

und Emmy Hennings in Zürich angekommen. Auch sie wohnten im düsteren Niederdorf – an häufig wechselnden Adressen¹⁷ und in prekären finanziellen Verhältnissen.¹⁸ Noch im gleichen Monat befreundete sich der stark politisierte Ball, den die Frage nach der Kriegsschuld umtrieb, mit Fritz Brupbacher. Aus den Besuchen bei den «Schwänli-anern» ergaben sich schon bald Publikationsmöglichkeiten im «Revoluzzer». Als erfahrener Pianist und erprobte Chansonnière bot eine Anstellung im Cabaret die beste Möglichkeit für das Paar, sich einen minimalen Unterhalt zu verdienen und die begehrte Aufenthaltsgenehmigung zu erhalten. Nach einigen Wechslen arbeiteten beide für das Ensemble Maxim am Hirschenplatz, das sie jedoch weder künstlerisch noch finanziell befriedigen konnte¹⁹ – denn sie waren in der festen Absicht gekommen, der Fratze des Krieges mit dem Geist und der Kraft des freien Künstlertums entgegenzutreten. Damit stimmten sie überein mit der Gesinnung des schon seit 1909 in der Schweiz lebenden und bereits international mit den «Abstrakten» vernetzten Malers Hans Arp, der einzig in der Kunst ein Heilsversprechen in dieser blutrünstigen Zeit erblickte: «Wir suchten eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen, und eine neue Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte», notierte er rückblickend.²⁰ Bezüglich der Rolle der Kunst waren sich Ball und Arp alles andere als einig: Der apolitische Arp fühlte sich nichts und niemandem als der Kunst verpflichtet, während Ball mit zunehmender Abwendung vom Politischen eine höhere Spiritualität in der Kunst sah. Ungeachtet dieser schwer zu vereinbarenden Haltungen bot ihr freier Geist den Intellektuellen zumindest eine gemeinschaftliche Scholle gegen die von Wirtschaftsstreben und Rationalitätswahn getriebene, in ihren Gefühlen zunehmend erhaltende Gesellschaft.²¹ In diesem «Vogelkäfig, umgeben von brüllenden Löwen»²², als den Ball die Schweiz bezeichnete, schien ihm ein Experiment möglich.

Auch wenn Zürich ein Vogelkäfig mit glänzenden Stäben war: Die aufständische Stimmung erzeugte eine repressive Atmosphäre der Überwachung und Kontrolle in der Stadt. Sie drang auch ins Innere der Immigrantentreffpunkte und schon bald wurden auch die kulturellen Einrichtungen von den xenophoben Schatten des international glänzenden Zürich erfasst. So wurden im März 2015 die im ersten literarischen Cabaret «Pantagrueu» in der «Meierei» mitwirkenden Emigranten wegen des Verdachts auf Anarchismus ausgiebig untersucht. Trotz legaler Einreise waren Intellektuelle im Schweizer Exil oft in behördliche Komplikationen verwickelt und einer permanenten Angst vor der Ausweisung aus-

gesetzt. Obschon weder ein Pass noch gültige Papiere nötig waren, erliess die Fremdenpolizei – skeptisch gegenüber Personen ohne reguläres Einkommen – bei Intellektuellen oft nur befristete Aufenthaltsgenehmigungen und erzwang dadurch ständige Ortswechsel. So wechselte Walter Serner zwischen 1915 und 1919 in Zürich siebzehn Mal die Wohnung.²³ Um sich freier bewegen zu können, machten sich einige Dadaisten auch durch falsche Namen strafbar, denn auch die Wohnungswechsel mussten behördlich beglaubigt werden. Mit Ausnahme der Schweizer Friedrich Glauser und Sophie Taeuber-Arp waren alle Dadaisten Immigranten und aufgrund von finanziellen Engpässen, gefälschten Namen oder einer drohenden militärischer Einberufung ständig in behördliche Katz-und-Maus-Spiele involviert.²⁴

Als Erste waren 1914 aus Bukarest Marcel und Jules Janco sowie aus Paris der Pole Marcel Słodki angekommen. 1915 folgten aus München Hugo Ball, Emmy Hennings und der durch die Simulation eines Herzfehlers der militärischen Einberufung entronnene Christian Schad. Aus Berlin flohen Walter Serner, dem wegen Fluchthilfe die Verhaftung drohte, und aus den Niederlanden das Ehepaar van Rees, das die ersten Monate in Ascona verbrachte. Im Herbst traf schliesslich der von seiner wohlhabenden Familie aus Rumänien zum Studium nach Zürich gesandte Jude Samuel Rosenstock ein, der fortan unter dem Pseudonym Tristan Tzara lebte. Niemand wusste, unter welchem Namen er gemeldet war. Ähnlich verhielt es sich bei Hugo Ball, der sich anfangs unter falschem Namen in Zürich aufhielt, in Genf unterzutauchen versuchte und nach der Überführung glücklicherweise nur eine Woche in einem Züricher Gefängnis verbrachte.²⁵ «Hier trafen sich: Maler, Studenten, Revolutionäre, Touristen, internationale Betrüger, Psychiater, die Halbwelt, Bildhauer und nette Spione auf der Suche nach Informationen»²⁶, resümiert Janco und lässt wissen, dass die Überwachung auch ins Cabaret Voltaire reichte.

FLUCHTPUNKTE

Ein Fluchtpunkt für Revolutionäre, Aussteiger und Utopisten war der Tessiner Ort Ascona. Hierher wichen sie auch den behördlichen Repressalien zumindest kurzzeitig aus. Im Sommer 1915 fand man sich beim ebenfalls immigrierten abstrakten Maler Arthur Segal ein. Um seine Malschule bildete sich bald ein erlesener Freundeskreis, dem nebst Hans Arp, Hans Richter und Otto van Rees auch Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin und Paul Klee angehörten. Auf dem über Ascona gelegenen Monte

Verità hatte sich um 1900 eine Künstlerkolonie gebildet, deren Lebensreformbewegung immer noch Utopisten aus ganz Europa anlockte.²⁷ 1913 hatte der von München in die Schweiz emigrierte Rudolf von Laban dort eine Schule für neue Tanzkunst aufgebaut, an der er bis 1919 seine berühmten Sommerkurse durchführte. Im Winter 1915/16 eröffnete der Bewegungsguru in Zürich die Schule des freien Tanzes an der Oetenbachgasse 24. Assistentinnen waren neben Suzanne Perrotet die Tänzerinnen Katja Wulff, Mary Wigman und Claire Walther. Auch die Künstlerin Sophie Taeuber-Arp, die in ihrer Münchner Studienzeit auf Maskenbällen tanzte, belegte Labans Kurse. Interdisziplinär ausgerichtet, umfasste seine Philosophie Tanz, Pantomime, Instrumentierung, Improvisation, Körper- und Stimmexperimente sowie Texte und Zeichnung. Die Form-Ton-Wort-Aufführungen verfolgten formal ähnliche Ziele wie die Aktivitäten der Dadaisten, die Laban auch besuchte. In der Nummer 26 neben seinem Studio befand sich das Antiquariat «Zum Bücherwurm» von Johannes Hack, über dessen Theke ab Mitte Juni 1916 die Anthologie «Cabaret Voltaire» mit der ersten Druckfassung von «Dada» verkauft wurde.²⁸

Ein seelischer Fluchtpunkt bot die Beschäftigung mit dem in der Psychologie seit 1900 erforschten und inzwischen populär gewordenen Feld des Unbewussten. Die Beschleunigung und Mechanisierung von Leben und Arbeit sowie die durch den Krieg bedingten strukturellen Zerfallserscheinungen in gesellschaftlicher wie kultureller Hinsicht begünstigten psychosomatische Störungen. Zürich wurde auch zu einem Zentrum der Psychiatrie, nachdem der bis 1909 an der Nervenlinik Burghölzli²⁹ tätige Carl Gustav Jung 1912 die Begründung der analytischen Psychologie vorgelegt hatte.³⁰ Bis zum «Libido-Streit»³¹ mit Sigmund Freud 1913 standen die beiden Psychologen in einem regen Austausch. Dass das Unbewusste das menschliche Handeln, Fühlen und Denken beeinflusste, interessierte natürlich auch musisch tätige Intellektuelle bezüglich des Einflusses ihrer eigenen, in den Kriegswirren unbeständig gewordenen seelischen Verfassung auf ihre Werke. Ein weiterer Aspekt war die ästhetische Formung dieses Unbewussten – so galt James Joyce, der 1914 in Zürich mit der Niederschrift des «Ulysses» begann, als «Prophet des Unbewussten»³². Tzara, Huelsenbeck, Schad und Glauser suchten selber eine der in Zürich neu eröffneten Institute für Nerven- und Gemütskrankheiten auf. Nachdem bei ihnen Dementia praecox³³ diagnostiziert worden war, entgingen auch sie dem Zugriff durch die Militärbehörden. Diese Diagnose des Jugendirreseins stellte Jung auch dem österreichischen Arzt und Anarchisten Otto Gross, der mit seinen Theorien in

Berlin die Dadaisten inspirierte, nachdem er 1908 aus der Klinik in Zürich entwichen war. Zur Modekrankheit der Intellektuellen wurde jedoch die Neurasthenie³⁴ – vielleicht auch deshalb, weil auf die Diagnose meist eine Abwechslung verheissende und anregende Behandlung bei einem Kuraufenthalt folgte. Für solche Gäste war die Schweiz schon damals hervorragend ausgestattet.

Ein solcher Kuraufenthalt war der Anlass, dass Francis Picabia, der begüterte, weitgereiste Künstler und enge Freund Marcel Duchamps (seinerseits Schöpfer des revolutionären Readymade), 1918 in Bex-les-Bains am Genfersee weilte. Um ihn zu einer Visite in Zürich zu bewegen, suchte der agile Tzara, seit Frühjahr 1917 Balls strategischer Nachfolger, den «Prototyp eines international agierenden Künstlers»³⁵ kurzerhand auf. Inspiriert von der in New York mit dem amerikanischen Avantgarde-Galeristen Alfred Stieglitz gemeinsam konzipierten, wegweisenden Zeitschrift «291» hatte Picabia 1917 in Paris die Zeitschrift «391» lanciert, die seither in Europa bekannt war. Picabia vermittelte den Dadaisten einen Vorgeschmack dessen, wonach sie selbst strebten: Dadas Aufbruch in die Welt. Unter Picabias Mitarbeit entstand im Januar/Februar 1919 in Zürich – nebst einer Ausgabe von «391» – die Doppelnummer 4/5 «Anthologie Dada»³⁶, dem einflussreichsten Sprachrohr der Bewegung. Sie erschien jedoch erst am 15. Mai und somit nach der letzten Dada-Soirée. Erst im Dezember war «Dada 3» mit Verspätung herausgekommen, bedingt durch eine «druckfrische» Inhaftierung des Altkommunisten Julius Heuberger, der in seiner kleinen Buchdruckerei an der Weinbergstrasse mit Ausnahme der letzten («Zeltweg») alle Dada-Publikationen druckte und auch grafische Entscheidungen mittrug. Als Picabia in seine Geburtsstadt Paris zurückkehrte, schloss er sich dort den Dadaisten an. Auf seine Einladung hin reiste Tzara im Januar 1920 ebenfalls nach Paris. Er knüpfte Beziehungen mit den Herausgebern der Zeitschrift «Littérature» (Louis Aragon, Philippe Soupault und André Breton), wurde zur Ikone des Avantgarde-Kreises und avancierte zum Wortführer des Pariser «Mouvement Dada».³⁷

TREFFPUNKTE

Episodenhaft kündigte sich 1915 in Berlin bereits an, was sich 1916 im Cabaret Voltaire entwickeln sollte. Bevor sie sich in Zürich als Dadaisten vereinigten, organisierte der Dramaturg Ball mit dem Schriftsteller, Arzt und Psychoanalytiker Richard Huelsenbeck zwei Veranstaltungen, bei dem Huelsenbeck erstmals seine «Chants nègres» vortrug,

jene «Negergedichte», die später zu einem wesentlichen Bestandteil des Cabaret Voltaire wurden. Ball hatte auch das Tagebuch mit dem programmatischen Titel «Flucht aus der Zeit» schon in Berlin begonnen. Seine Einträge bilden die unmittelbarste Beschreibung der Ereignisse im Cabaret Voltaire und das eindringlichste Protokoll der Anfänge von Dada. Ball veröffentlichte es erst 1927, kurz vor seinem Tod.³⁸ Der feste Glaube an die elementare Kraft des künstlerischen Experiments hatte Ball und Hennings bereits in Berlin umgetrieben. Während des Engagements beim Ensemble Maxim drohte dieser Glaube jedoch zu versiegen. Deshalb katapultierten sich Hennings/Ball mit einem eigenen Programm unter dem Namen «Arabella» bei Gastspielen in Arbon und Baden wieder zurück in die künstlerische Freiheit. Der Wunsch nach einem eigenen Theater («unser letzter Ehrgeiz»³⁹) erfüllte sich, als Jean Ephraim, Wirt der Weinstube «Meierei» an der Spiegelgasse 1, der Künstlerschaft das «Holländerstübli» anbot. Dort werde ein «Sammelpunkt der künstlerischen Unterhaltung und des geistigen Austauschs» entstehen, meldete er an den Polizeipräsidenten, der das Vorhaben «auf Zusehen hin» genehmigte.⁴⁰

Die Ideen für solche Vorhaben keimten nicht selten an den Tischen der Immigrantentreffs. Hauptstätte des geistigen Austauschs war bis etwa im Herbst 1916 das Café de la Terrasse. Dann schloss sich das Intellektuellenpublikum einem dortigen Kellnerstreik an und wechselte über die Limmat ins kleinere Café Odeon.⁴¹ In Zürichs Kaffeehäusern verkehrte auch der junge Friedrich Glauser und machte im fahlen Licht des schummrigen «Odeon» Bekanntschaft mit Emmy Hennings, Tristan Tzara, dem «kleinen [...] Mann mit einer hohen Stirne und einer wie zusammengedrückten untern Gesichtspartie, Hornkneifer, Schnüfflerfalten zu beiden Seiten der Nase», mit Marcel Janco, «einem grossen, schönen Menschen [...] mit schwarzen Haaren und sehr ebenmässigem Gesicht»,⁴² sowie mit Ball, den er ergriffen beschrieb als einen «jener so seltenen Menschen, denen Eitelkeit und Pose vollkommen fremd sind. Er stellte nichts vor, er war. [...] Dass sein Weg ihn eine Zeitlang zwang, neben seinem inneren Erzfeind und Gegenspieler Tzara einherzuschreiten, bedächtig und ehrlich neben dem Bluffer und Poseur, ist mehr einem Protest gegen die Zeit, einer «Flucht aus der Zeit» zuzuschreiben als irgendeiner inneren Sympathie.»⁴³ Mit dieser Beobachtung hielt Glauser fest, was Dada nach Zürich einigen Schwung verlieh: die Rivalitäten seiner exzentrischen Anführer.⁴⁴

Am Vorhaben, in der «Meierei» einen Treffpunkt für Oppositionelle, Intellektuelle und Versprengte

zu gründen – anfänglich in Form einer Gemäldegalerie und eines literarisch-künstlerischen Cabarets –, beteiligte sich neben Hans Ball und Emmy Hennings auch Hans Arp, der neben eigenen Arbeiten einige Werke von Picasso sowie Bilder seiner Malerfreunde Otto van Rees und Arthur Segal einbrachte. Ball hatte auch die rumänischen Studenten Tristan Tzara, der an der Universität immatrikuliert war, und seinen Kommilitonen aus der Gymnasialzeit Marcel Janco gewinnen können, der ebenfalls malte und Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule studierte. Eine Woche nach der Eröffnung reiste der von Ball eingeladenen Richard Huelsenbeck aus Berlin an.⁴⁵ Zum engen Kreis der Dadaisten *avant la lettre*⁴⁶ gehörten auch der Maler, Grafiker, Redakteur und spätere Dada-Chronist Hans Richter, der Zürich jedoch erst nach der Schliessung des Cabaret Voltaire im August 1916 erreichte. Nicht verbürgt ist, ob sich die Künstlerin und Kunstgewerblerin Sophie Taeuber-Arp ebenfalls als Dadaistin sah, als sie sich nach ihrer Ausbildung an der Münchner Debschitz-Schule bei Kriegsausbruch gezwungen sah, nach Zürich zurückzukehren. Gegenüber ihrem späteren Ehemann Hans Arp, mit dem sie seit 1915 immer wieder zusammenarbeitete, äusserte sie auch Kritik an der Selbstinszenierung der Dadaisten, die «andauernd ihren Namen lächerlich machen [...] durch Schreien, Quietschen, Heulen, Schmierern und Drucken».⁴⁷ Als Mitunterzeichnerin des Züricher Dada-Manifests, mit dem Huelsenbeck später in Berlin Dada ausrief, als Schülerin an der Labanschule, als Tänzerin bei Dada-Soiréen sowie als Urheberin der Plastik «Tête Dada», bekundete sie ihre Nähe zur Dada-Bewegung jedenfalls in vielfältiger Weise.

«INDEM MAN DADA SAGT!»

«Ich ging zu einigen Bekannten und bat sie: «Bitte geben Sie mir ein Bild, eine Zeichnung, eine Gravüre. Ich möchte eine kleine Ausstellung mit meinem Cabaret verbinden.» Ging zu der freundlichen Züricher Presse und bat sie: «Bringen Sie einige Notizen. Es soll ein internationales Cabaret werden. Wir wollen schöne Dinge machen.» Und man gab mir Bilder und brachte meine Notizen. Da hatten wir am 5. Februar ein Cabaret.»⁴⁸ Das von Hugo Ball nach Voltaires rebellischer Figur *Candide*⁴⁹ und gegen Voltaires Vernunftphilosophie benannte Cabaret Voltaire an der Spiegelgasse 1, «dans la plus obscure rue sur l'ombre des côtes architecturales, ou l'on trouve des détectives discrets parmi les lanternes rouges – naissance – naissance du Cabaret Voltaire».⁵⁰

Ganz im Sinne seines Namens wurde dem Hort – dessen erstes Plakat der Grafiker Marcel Słodki entwarf – die innere Notwendigkeit der Rebellion gegen die bleierne Zeit und damit der Mythos von Dada eingepflegt. Diese Spritze wurde bis zum 23. Juni allabendlich ausser freitags von neuem gefüllt und mit der Zeit immer spitzer angesetzt. Orientierten sich die Beiträge anfangs noch am herkömmlichen literarischen Kabarett oder waren als russische, schweizerische oder französische Abende dem Herkunftsland der Auftretenden gewidmet, verzichtete man bald auf Programm und Struktur und versuchte die Trennung zwischen Darstellenden und Zuschauern aufzuheben. Die anfänglich noch im Publikum sitzenden «Schwänlianer» verabschiedeten sich ebenso, wie sich Ball mit der Zeit von der Politik verabschiedete. «Dada wurde möglich durch die Künstler und Leute, die sich hier versammelten, und durch die Cabarettbühne überhaupt. Denn die kabarettistische Ästhetik des Kunterbunten war ein Teil des Präludiums zu «Dada Zürich».⁵¹ Die Gäste waren aufgefordert, sich an dem bald rauschhaften, zufälligen Treiben zu beteiligen: «Klingeln, Trommeln, Kuhglocken, Schläge auf den Tisch oder auf leere Kisten belebten die wilde Forderung der neuen Sprache in der neuen Form und erregten, rein physisch, ein Publikum, das anfänglich völlig benommen hinter seinen Biergläsern sass. Dann wurde es aus diesem Zustand der Erstarrung in einem solchen Grade herausgetrieben, dass es in eine reguläre Frenesie der Beteiligung ausbrach. DAS war Kunst, das war das Leben und das WOLLTE man.»⁵² Tzara, Huelsenbeck und Janco rezitierten dreisprachig und von Lärm begleitet eine Textpassage – und erfanden das Simultangedicht.⁵³ Ball und Huelsenbeck führten «eine wundervolle Negermusik auf (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum boum – drabatja mo gere drabatja mo bonooooooooooooo).⁵⁴ Monsieur Laban assistierte der Vorstellung und war begeistert.»⁵⁵ Die für seine abstrakten Tänze entworfenen Masken von Janco und Arp verleiteten die Körper zu grotesken Bewegungen und ihre «motorische Gewalt» verwies auf die Anonymität der Zeit⁵⁶ – doch wer in ihnen tanzte, wurde der Nach-Dada-Welt als Rätsel überlassen. Die vom Zufall befeuerten Abende im Cabaret Voltaire entzogen sich späteren Erklärungen, erlangten jedoch nach der Taufe auf den Namen «Dada» einen Takt: «Wie erlangt man die ewige Seligkeit? Indem man Dada sagt. Wie wird man berühmt? Indem man Dada sagt. Mit edlem Gestus und mit feinem Anstand. Bis zum Irrsinn, bis zur Bewusstlosigkeit. [...] Dada ist die Weltseele. Dada ist der Clou, Dada ist die beste Liliemilchseife der Welt.»⁵⁷

Ein Clou war auch das Streuen einer Vielzahl gleichberechtigter Behauptungen zu Provenienz und Autorschaft des Namens «Dada» – und es dabei zu belassen. Einig waren sich die Urheber einzig darin, dass «Dada» nicht erfunden, sondern gefunden wurde: nämlich von Tzara, als Arp im linken Nasenflügel eine Brioche balancierte.⁵⁸ Oder durch die weitherum sichtbare Reklame «Dada. Die beste Liliemilchseife der Welt»⁵⁹? «Dada» ging den slawischen Zungen von Janco und Tzara ohnehin ständig über die Lippen, da sie «Jaja» meinten, wenn sie «Dada» sagten.⁶⁰ Im Französischen war es das bereits doppeldeutige Steckenpferd, das er gemeinsam mit Ball im Wörterbuch gefunden habe, erklärte Huelsenbeck später in Berlin. Für Deutschsprachige ist der Zweisilber schlicht ein Signum naiver Albernheit aus «zeugungsfroher Verbundenheit mit dem Kinderwagen»⁶¹: «Es ist für unsere Zwecke wie geschaffen. Der erste Kinderlaut ist der Ausdruck für das Primitive, den Ansatz beim Nullpunkt, das Neue in unserer Kunst. Wir können kein besseres Wort finden», verkündete Hue⁶². In diesem Sinn ist Dada ein Laut ohne Sprache, der den mehrsprachigen Zungen seiner Vertreter entsprach. Gesichert ist ein Datum: Ball notierte das Stichwort «Dada» erstmals am 18. April 1916, zwei Monate nach der Eröffnung des Cabaret Voltaire, in Zusammenhang mit Plänen, unter diesem Namen eine Zeitschrift ins Leben zu rufen.⁶³

ENDEN UND ANFANGEN

Nach viereinhalb Monaten der Verausgabung kam es am 23. Juni 2016 im Cabaret Voltaire zum grossen Finale. Es war getragen durch die Premiere von Hugo Balls Versen ohne Worte – den Lautgedichten. In einem eigens konstruierten Bischofskostüm aus steifem Karton, unbeweglich wie eine Säule, las er die Gedichte «Karawane» und «Gadji beri bimba». Im Lauf der Lesung erfuhr Ball eine Art Erleuchtung. «Einen Moment lang schien mir, als tauche in meiner kubistischen Maske ein bleiches, verstörtes Jungengesicht auf, jenes halb erschrockene, halb neugierige Gesicht eines zehnjährigen Knaben, der in den Totenmessen und Hochämtern seiner Heimatpfarrei zitternd und gierig am Mund der Priester hängt.» An diesem Wendepunkt widerfuhr ihm eine Art Überwindung von Dada in dadaistischer Manier und sein Rezitat nahm mit schwerer Zunge, «der kein anderer Weg mehr blieb, [...] die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation an [...]. Da erlosch, wie ich es bestellt hatte, das elektrische Licht, und ich wurde vom Podium herab schweissbedeckt als

ein magischer Bischof in die Versenkung getragen.»⁶⁴ Diesen Vorfall beschrieb Ball später als mystisches Ereignis – und dass Dada ihm den Weg in die Spiritualität gewiesen habe.⁶⁵ Friedrich Glauser resümierte 1931: Dieser Dadaismus war «für Ball eine Schutzmassnahme und eine Flucht. Was nützte Logik, was Philosophie und Ethik gegen den Einfluss jenes Schlachthauses, das aus Europa geworden war»⁶⁶

Was Ball im Juni 1916 so ergriffen beendete, wurde zum Beginn einiger Paradigmenwechsel in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Im Cabaret Voltaire löste sich erstmals die Grenze auf zwischen Bühne und Publikum und jede Aktion eröffnete einen neuen, durch Zufall und Unordnung bestimmten Raum. Akrobatik, bildende Kunst, Cabaret, Clownerie, Dichtung, Druckerzeugnisse, Gesang, Literatur, Musik, Philosophie, Poesie, politische Agitation, Tanz – das Cabaret Voltaire verquickte sie alle und stürzte die kulturelle Ordnung. Dada schuf in Zürich das erste transdisziplinäre Versuchslabor, einen Ort des Temporalen, der an ein und demselben Abend ephemere Werke produzieren, präsentieren und verschwinden liess. Ungeachtet ihrer je eigenwilligen Ausrichtung bezogen die europäischen Dada-Filialen in Genf, Berlin, Köln und Paris ihre Berechtigung aus dem «Voltaire». Nur in New York verhielt es sich anders: Dort schuf Marcel Duchamp mit seinem Beitrag zur Armory Show bereits 1913 jene Ikone, die heute den Beginn der klassischen Moderne markiert.⁶⁷ Im April 1917 schliesslich reichte er unter dem Pseudonym R. Mutt für die nicht juriierte New Yorker Schau der Society of Independent Artists ein handelsübliches Urinal ein und initiierte die erste öffentliche Kontroverse zum modernen Kunstbegriff.⁶⁸ Das Readymade «Fountain» entsprach der urdadaistischen Geste; doch als 1921 die Dada-Messe von Berlin nach New York exportiert werden sollte, wo ohne Kriegsschäden im eigenen Land die Entwicklung der Kunst ungehindert vorangeschritten war, hatte man bereits erkannt, dass eine Gesellschaft, die frei war von bürgerlichen Attributen, auch keines Bürgerschrecks bedurfte. Der Schmelztiegel New York brauchte Dada nicht – er war schon Dada!

Am 14. Juli 1916 verabschiedete sich Hugo Ball über dem Münsterhof im historischen Saal des Zunfthauses zur Waag mit der Verlesung des «Eröffnungs-Manifests». Dieses Manifest war ein Abgesang auf eine Zeitspanne und markierte zugleich den Übergang vom verklärten Ball-Dada zum abgeklärten Tzara-Dada. Noch im selben Monat kündigte Tzara die Erstausgabe der von ihm initiierten «Collection Dada» unter dem Titel «La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine» an.

Das Paar Ball/Hennings verabschiedete sich vorerst auch von Zürich und zog sich zurück nach Magadino im Tessin. Ball suchte Zürich erst wieder auf, um mit Tzara im Jugendstilbau des Confiseurs Sprüngli am Paradeplatz eine Galerie zu eröffnen. Unter dem Einfluss Tzaras gedachte man mit der inzwischen in etablierten Kreisen angekommenen «Marke» etwas Geld zu verdienen und übernahm im dritten Stock die vormaligen Räume des einflussreichen Basler Kunsthändlers, Reformpädagogen und Dada-Förderers Han Coray⁶⁹, der den Dadaisten eine Schau mit Giorgio de Chirico sowie kubistischer und afrikanischer Kunst ausgerichtet hatte. Mit der Eröffnung der Galerie Dada am 17. März 2017 an der Bahnhofstrasse wurde die Bewegung mit Programmheft und Eintrittsgeld salonfähig. Fünf von insgesamt acht Züricher Dada-Soiréen gingen hier über die Bühne. Die Beiträge referierten in ihren Elementen noch auf das Cabaret Voltaire, doch bürsteten sie im Selbstzitat ihren anarchistischen Geist und ihre innere Notwendigkeit ein. Es gab Vorträge über alte und neue Kunst, Tee für ältere Herrschaften, Führungen für Arbeiter und der psychoanalytische Klub (gegründet von Anhängern C.G. Jungs, unter ihnen Dr. Emil Huber⁷⁰, Arzt am Sanatorium Kilchberg) tagte hier. Bühne und Zuschauer befanden sich wieder in getrennten Räumen. Die Bühne gehörte meist den Laban-Tänzerinnen, die einen «Gesang der Flugfische und Seepferdchen» in einen «Tanz voller Spitzen und Gräten»⁷¹ verwandelten. Hinter einer von Arps Masken tanzte auch Sophie Taeuber-Arp⁷².

Ball kommentierte aus Magadino: «Die Barbarismen des Kabarets sind überwunden. Zwischen «Voltaire» und Galerie Dada liegt eine Spanne Zeit, in der sich jeder nach Kräften umgetan und neue Eindrücke und Erfahrungen gesammelt hat. [...] Und während wir in der Bahnhofstrasse die Galerie eröffneten, reisten die Russen nach Petersburg, um die Revolution auf die Beine zu stellen. Ist der Dadaismus wohl als Zeichen und Geste das Gegenpiel zum Bolschewismus? Stellt er der Destruktion und vollendeten Berechnung die völlig donquichottische, zweckwidrige und unfassbare Seite der Welt gegenüber?»⁷³ Mit dem Erfolg am Paradeplatz drohten Antikunst und der grosse Lärm um das Nichts im Salon anzukommen und Arp stellte dichtend klar: «Die Originaldadaisten sind nur die Spiegelgassedadaisten.»⁷⁴

Nach langer Pause fand am 23. Juli 1918 im Zunfthaus zur Meisen, ebenfalls am Münsterhof, die vorletzte Dada-Soirée statt. Sie stand im Zeichen von Tristan Tzaras Dada-Manifest, mit dem er Balls Sorge um die Zeit donnernd in den Wind schlug: «Dada bedeutet nichts!»⁷⁵ In einem ernsten Lamento

rechnete er mit der abstrakten Kunst ab und plädierte für eine reine, aus dem Nichts hervorzubringende künstlerische Schöpfung.⁷⁶ Die Kunst sollte sich von ihrem Material befreien und im Leben aufgehen: «Freiheit: Dada, Dada, Dada, Aufheulen der verkrampften Farben, Verschlingung der Gegensätze und aller Widersprüche, der Grotesken und der Inkonsequenzen: Das Leben.»⁷⁷ Bereits am 12. April hatte der im Januar 1917 aus Zürich abgereiste Impresario Hue (Huelsenbeck) auf der Grundlage seines am 22. Januar 1918 in der Berliner Galerie Neumann mit Raoul Hausmann verlesenen – und von allen Dada-Gründern gezeichneten – Manifests «Der Dadaismus im Leben und in der Kunst» bereits die erste Veranstaltung des Berliner Club Dada und im Rahmen der neuen Sezession hinter sich.⁷⁸

Bis zur 8. und letzten Dada-Soirée vom 9. April 1919 verstrich ein knappes Jahr. In dieser Zeit fand auf dem Areal der Tonhalle, dem heutigen Sechseläutenplatz, die erste Schweizer Werkbundaussstellung⁷⁹ statt, aus deren Anlass der Direktor der Kunstgewerbeschule, Alfred Altherr, das Schweizerische Marionettentheater gründete. Die Angestellte Sophie Taeuber-Arp, die Textilgestaltung unterrichtete, erhielt den Auftrag, die Marionetten für eine Neufassung des Commedia-dell'Arte-Stücks «König Hirsch» zu entwerfen. Mit dadaistischen Passagen und politischem Lokalkolorit umkreiste es den «Libido-Streit» zwischen Freud und Jung.⁸⁰ Aufgrund der im Winter 1918/19 grassierenden spanischen Grippe⁸¹ und des deswegen verhängten Versammlungsverbots fanden die Aufführungen jedoch nicht nach Programm statt.⁸² Sofort nach der Aufhebung des Verbots wurde im neu eröffneten Festsaal «Kaufleuten» Zürichs letzte und grösste Dada-Versammlung einberufen. Tzara, Richter, Arp und Serner bestritten sie vor mindestens 1000 Gästen. Zum Schluss erregte Serners Manifest «Letzte Lockerung»⁸³ das Publikum in solchem Mass, dass es den Redner von der Bühne jagte. Der Abend im «Kaufleuten» endete – wohl ganz im Sinne Tzaras – im ersten dadaistisch-handgreiflichen Tumult und war ein Hinweis auf die Vitalität von Dada über Zürich hinaus.

Nach Kriegsende und Cabaret Voltaire, Galerie Dada, 8 Dada-Soirées, der «Collection Dada» sowie der Zeitschriften «Dada» und «Zeltweg» kehrten die Dadaisten Zürich 1919 den Rücken. Bis 1920 bestritten Walter Serner und Christian Schad in Genf mit einer Reihe von «réclames blagues»⁸⁴ (Falschmeldungen) noch einen kurzen Schweizer Epilog, um die «polizeiliche Auflösung des ersten Weltkongresses der Dadaisten» anzuprangern (?). Die von den

Futuristen erfundene Ästhetik der Lügenverbreitung ohne künstlerische Absicht evozierte bisweilen einen Rollentausch, bei dem ein aufgebrachtes Publikum nun die Dadaisten provozierte und sie, zum Teil handgreiflich, an ihren Darbietungen hinderte.⁸⁵ Nach dieser Episode ergoss sich der Dada-Strom über Hue, Tzara, Arp und Richter von der Schweiz in die Welt hinaus.⁸⁶

BERLIN: CLUB DADA

Erst nach Kriegsende wurde möglich, was den Berliner Club Dada ausmachte – den «in seiner Aggressivität und simultanen Aktionsfreude bei weitem politischste Dada-Ableger»⁸⁷. Schon mit dem Namen «Club» verhöhnten die Dadaisten die elitären geheimen Klubs ranghoher Weimarer Politiker. Auch wenn Huelsenbeck mit seinem Manifest die Zürcher und Berliner Dadaisten eigentlich einen wollte, distanzierte sich der Kern von der Intimität eines Cabarets nach Züricher Vorbild⁸⁸ – darunter «Dadasoph» Raoul Hausmann, «Monteurdada» John Heartfield, sein Bruder Wieland Herzfelde, «Marshall» George Grosz, Hannah Höch, der Schriftsteller Franz Jung und der agitatorischen «Oberdada», Architekt und Sektenführer Johannes Baader, der neben zahllosen Skandalen auch das Blatt «Die grüne Leiche» produzierte. Zielscheibe der von Hohn und Spott strotzenden Propaganda war der nach Restauration trachtende «Geist von Weimar».⁸⁹ Wichtige Agitationswerkzeuge der Antipropaganda waren neben Plakatgedichten und Zeitungsannoncen eine Vielfalt von meist nur wenige Nummern umfassenden Zeitschriften, die im gleichen Tempo herausgebracht wie verboten wurden. Seine ästhetisch konzise Form fand der Berliner Dada in der neuartigen Technik der Collage und der Fotomontage – die Bissigsten waren Hausmann und Höch. Angesichts rasanter Produktionsabläufe und im Aufbegehren gegen die verlogene bürgerliche Kultur des Schönen und Wahren folgten die De-Montagen dem Prinzip des Mechanischen und fragten: «Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft?» Hausmann forderte «die Herstellung von Geist und Kunst in Fabriken»⁹⁰. Das Referenzwerk dieser Losung war Tatlins Turm, eine gigantischen Maschine.⁹¹ Damit kam das künstlerische Zitat als spezifisches Berliner Dada-Element in die Welt.

Als Episode formierte sich in Köln von Sommer 1919 bis zur Ausstellung «Dada – Vorfrühling»⁹² im April 1920 um Arp, Ernst und Theodor Baargeld ein

kleiner Ableger, dessen wichtigstes Organ die Zeitschrift «Der Ventilator», später unter dem Motto «Dilettanten erhebt euch» die «schammade» war. Arps antipolitische Haltung setzte sich durch – in Köln hielt man Distanz zu den Agitatoren in Berlin und kritisierte ihre «Indifferenz zwischen revolutionärer Programmatik und bourgeois-bohèmehaftem Habitus». Mit Blick nach Paris arbeitete man daran, Dada in die frühen surrealistischen Tendenzen des bewunderten Giorgio de Chirico zu überführen.

Die «Erste Internationale Dada-Messe»⁹³ am 24. Juli 1920 in der Kunsthandlung von Dr. Otto Burchard am Lützowufer 13 war die letzte öffentliche Formwerdung von Dada Berlin. Mit 174 Exponaten bot sie einen umfangreichen und bewusst chaotischen Überblick darüber, was Dada in den ersten Jahren freigesetzt hatte. Unter den Künstlern befanden sich nebst dem erweiterten und aus Anarchisten allerlei Couleur bestehenden Club Dada auch Hans Arp, Max Ernst, Francis Picabia und Walter Serner. Hannah Höch war allein unter Männern und der «dadaistische revolutionäre Zentralrat»⁹⁴, namentlich Huelsenbeck, erwirkte die unergründliche Absage an Kurt Schwitters. Viele der eigens geschaffenen Werke gingen weit über das Druckerzeugnis hinaus und lieferten frühe Impulse für eine europäische Installationskunst. In ironischer Synthese von Primitivem, Banalem und moderner Technik bildete die Dada-Messe ein Gesamtkunstwerk, dessen Bestandteile die Sinnlosigkeit von Logik, Intellekt und bürgerlicher Kultur als offene (Kriegs-) Wunde zeigte und das ruhiggestellte Nachkriegsgemüt der Besucher frontal angriff. Andersherum kritisierte Kurt Tucholsky den Dadaismus als angestrengten Krampf des Andersseins und liess allein die Werke von Grosz gelten.⁹⁵ Nachdem das Reichswehrministerium mit der Begründung der systematischen Hetze einen Prozess angestrengt hatte, erschien am 21. April 1921 im Berliner Tageblatt die Schlagzeile: «Die Auswüchse der Dada-Messe. Ein Prozess wegen Beleidigung der Reichswehr. Der Oberdada vor Gericht!»⁹⁶ Anlass dazu bot primär Grosz' von Tucholsky gelobte Zeichnungsmappe. Das Gericht verhängte am Ende Geldstrafen gegen Grosz und seinen Verleger Herzfelde. Es war geplant, einen Teil der Dada-Messe in New York zu zeigen, was nach dem negativen Aufsehen jedoch nicht mehr möglich war. Der Grund für das abrupte Ende von Dada in Berlin mochte das politisch-destruktive Chaos gewesen sein, doch der Club setzte sich weiterhin gegen jegliche Vereinnahmung zur Wehr. Die Werke von Dix, Grosz und Heartfield gingen schliesslich in der Strömung der Neuen Sachlichkeit auf.

HANNOVER: MERZ UND ANTI-DADA

In Hannover begann der 1918 von Huelsenbeck am Beitritt in den Club Dada gehinderte Kurt Schwitters zu gleichen Zeit mit seinem unabhängigen MERZ, dessen Name er – banal und ganz im Sinne des «Mechanischen» – einer Anzeige der Kommerz- und Privatbank entnahm. «MERZ ist DADA und Anti-DADA zugleich.»⁹⁷ Alles, was der auf den Gebieten der Malerei, Architektur, Lyrik, Collage und Assemblage bewanderte Schwitters schuf, war Dada. Dennoch blieb er, der sich mit den Worten «ich bin Maler, ich nagle meine Bilder» beworben hatte, ausgeschlossen von der Bewegung in Berlin. Bis 1921 arbeitete er an seinem umfangreichen MERZ, in dem Sprachfundstücke, Zitate und alltägliche Plattitüden arrangiert wurden, und erfand 1919 die Bezeichnung MERZbild für seine Collagen. Schwitters arbeitete oft mit anderen zusammen. Nach der Auflösung des Club Dada entstand eine Freundschaft mit Hausmann. Die beiden gingen schliesslich mit MERZ und Anti-DADA auf Tournee nach Prag. 1923 erschien das erste der MERZhefte, in denen Schwitters seine eigenen, programmatisch in diverse Richtungen weisenden Arbeiten veröffentlichte. Neben Hausmann unterzeichneten Theo van Doesburg, Arp und Tzara das von Schwitters im selben Jahr verfasste «Manifest Proletkunst», in dem es programmatisch hiess: «Das, was wir [...] vorbereiten, ist das Gesamtkunstwerk».⁹⁸ Sich in die Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit hinein installierend, schuf Kurt Schwitters 1920 bis 1936 in seiner Wohnung in Hannover sein Lebens- und Gesamtkunstwerk: die im Zweiten Weltkrieg zerstörte Rauminstallation MERZbau.⁹⁹

NEW YORK: DADA EST AMÉRICAIN

Angestachelt vom Rekurs zur Ablehnung von Duchamps Readymade «Fountain» 1917 und von der Abwendung vom Kubismus belebten eine Reihe neuer Kunstzeitschriften die Szene in New York, darunter «The New York Dada» und «391».¹⁰⁰ Als aber 1920 die Verschiffung der Berliner Dada-Messe nicht klappte – und da sich viele New Yorker Künstlerinnen und Künstler ohnehin in Paris aufhielten, fand Dada New York wesentlich auf Pariser Boden statt. So etwa wurde das Manifest «DADA est américain» des Mäzenpaares Walter Conrad Arensberg, der ab 1915 grossen Einfluss hatte auf den Kreis

um Duchamp, von André Breton in seiner Pariser Zeitschrift «Littérature» veröffentlicht. Es enthielt den Kernsatz: «Ich [...] erkläre, dass ich gegen DADA bin, weil ich nur so für DADA sein kann.»¹⁰¹ Im Umfeld der Mäzene Walter und Louise Arensberg veröffentlichte Elsa von Freytag-Loringhoven zwischen 1919 und 1923, dem Jahr ihrer Rückkehr nach Deutschland, einige Gedichte. Wegweisend war sie jedoch als lebendiges Kunstwerk, denn sie wusste ihren Körper als exklusives dadaistisches Werk öffentlich in Szene zu setzen und seine Ambiguität zwischen Wille und Objekt für sich und andere nutzbar zu machen – zum Beispiel als Leinwand. Wie Cravan setzte sie zur dadaistischen Erregung ihren Körper auch als Waffe ein.¹⁰² Zu einer Zeit, als Frauen noch nicht einmal das Haar kurz trugen, lieferte sie mit geschorenem Kopf Schockimpulse, die fünfzig Jahre später die ersten Performancekünstlerinnen inspirierten.

PARIS: MOUVEMENT DADA

Als sich Dada 1919 mit der Ankunft Tristan Tzaras in Paris ausbreitete, zeigte die dortige Avantgarde bereits kritische und rebellische Ansätze. Dada war schon durch Paris beeinflusst, bevor Dada mit Tzara in Paris angekommen war. Den Aktionen hafteten bereits etwas gewollt Inszeniertes und der Beigeschmack der Wiederholung an. Anders als in Berlin, das in Abgrenzung zu Zürich seine eigene Dada-Version erfand, waren die Aktivitäten des Cabaret Voltaire in Paris bereits bekannt. So bestand die erste grosse Dada-Veranstaltung 1920 aus einer Vorlesung von 38 Dada-Manifesten, die – in Erinnerung an Hugo Ball – als Psalmen gesungen wurden.

Der «Congrès de Paris» vom 6. und 7. Juni 1922, den André Breton als seriöse akademische Konferenz geplant hatte, markierte das Ende von Dada.¹⁰³ Als Breton im Vorfeld Tzara einen «Eindringling aus Zürich» und einen «publizitätshungrigen Hochstapler» schimpfte, schlossen sich die Urdadaisten mit dem Manifest «Le cœur à barbe» ein letztes Mal zusammen – gegen Breton. Im Théâtre Michel sah André Breton während eines Aufruhr im Publikum gegen Tzaras Vortrag «Le cœur à gaz» seine Stunde gekommen: Er sprang auf die Bühne und verursachte durch spontane Tätlichkeiten ein Schlussbild für die Dada-Ewigkeit, aus dem die in steifen Delaunay-Kostümen steckenden Tänzerinnen und Tänzer trippelnd zu fliehen versuchten. Mit dieser Aktion löste André Breton Tzara als Anführer der Pariser Avantgarde ab. Durch seine Vorliebe für pri-

mitive Kunst und die Absicht, den explosiven Dada in einer strengeren geistigen Disziplin zu kanonisieren, wurde Breton zum einflussreichen Surrealisten. Seiner Philosophie schlossen sich auch Francis Picabia, Max Ernst, Man Ray und Hans Arp an.¹⁰⁴ 1923 siedelte Marcel Duchamp nach Paris über: doch «Rose Selavy» kam als Schachspieler¹⁰⁵ und Dada war tot. Hans Richter glossierte lakonisch, Dada sei nun vom Surrealismus verschluckt worden – zum Glück jedoch am Stück, weshalb der anarchische Geist von Dada im grossen Körper des Surrealismus weiterleben werde.¹⁰⁶

Im Januar 1923 feuerten Theo und Nelly van Doesburg mit Evert Rinsema und Kurt Schwitters unter dem Manifest «Wat is Dada?» die letzten Knaller ab. Die Tour Anfang 1923 durch die Niederlande bestand aus einer Reihe dadaistischer Vorträge, die das Publikum jedoch nicht mehr schreckten. So bescherte Nelly van Doesburgs Pianorezital «Trauermarsch für ein Krokodil» Dada einen ungewohnt leisen Abgang.

DADA ÜBER DADA HINAUS

Krokodilstränen sind zäh: Dada hat im Verlauf des 20. Jahrhunderts einige der innovativsten Kunstströmungen angeregt – sein assoziatives und anarchisches Potenzial bietet künstlerischen Tendenzen eine nicht versiegende Quelle. In Europa kam es zu einer jähen Unterbrechung des Fortgangs moderner Kunstrezeption durch den Zweiten Weltkrieg und den Sowjetkommunismus.

Dada-Experimente unternahm zunächst John Cage Ende der 1930er Jahre. Er bezog auch bildende Kunst, abstrakte Tänze und den Experimentalfilm ein und verschob Genregrenzen. Cages Werk, das von einem buddhistischen Geist durchwirkt ist, wurde von der frühen Kooperation mit dem experimentellen Choreographen Merce Cunningham beeinflusst, dessen Bühnenbilder oft aus Arbeiten des Pop-Art-Künstlers Robert Rauschenberg bestanden. Dada habe Cages «Charakter der grundlosen Absicht» entsprechen, sagte Robert Wilson; er sei «frei vom Zwang gewesen, Gründe für sein Tun zu finden».¹⁰⁷ Bald als neuer Hugo Ball gefeiert, setzte Cage seine Experimente dort an, wo Dada aufgehört hatte.

Das 1933 gegründete Black Mountain College in North Carolina war Ende der 1940er Jahre die führende Institution in transdisziplinärer Kunstausbildung. Zu den berühmten «Untitled Events», die

auf zeitliche Festlegungen verzichteten, versammelten sich Künstlerinnen und Künstler unterschiedlicher Richtungen, um mit der Erweiterung des Kunstbegriffs zu experimentieren. Cage schuf Partituren aus Zeit und Aktion und Kaprow, sein Schüler, erprobte «Anweisungen an das Publikum» und nannte dies «Happening». Als Vorbild solcher produktiver Künstlergemeinschaften kann das Cabaret Voltaire gelten.

Noch immer unter dem kontinuierlichen Einfluss Marcel Duchamps, jedoch erweitert durch die grosse Zahl der aus Europa übergesiedelten Künstler beeinflusste Dada die Entstehung der Pop Art um 1956 wesentlich.¹⁰⁸ Die Merkmale, Motive und Techniken der Alltagskultur aus Werbung, Konsum oder den Massenmedien zu entnehmen und Collage-Elemente erkennbar zu belassen, entsprachen der dadaistischen Form. In den USA wurde die Pop Art zudem als bewusste Abkehr von der Malerei des abstrakten Expressionismus etabliert – genau so, wie Tristan Tzara es in seinem Manifest 1918 im Sinn einer neuen und befreiten Kunst gefordert hatte.

Als 1962 George Maciunas, der bei den Alliierten in Wiesbaden stationiert war, einige Freunde zur Veranstaltung «Fluxus – Internationale Festspiele Neuerer Musik» ins Museum Wiesbaden einlud, war die Fluxusbewegung geboren. Unter ihren Hauptvertretern finden sich Nam June Paik, Alison Knowles, Ben Patterson und Wolf Vostell. Auch Fluxus war keine Künstlergruppe, sondern, wie Dada, eine internationale Bewegung. Fluxus entwickelte das Kredo Duchamps weiter, dass alles, was ein Künstler präsentiert, Kunst sei: «Es ist der Versuch, die Kunst dem Künstler zu entreissen oder jeden zum Künstler zu machen und am Ende Kunst und Leben fliessend ineinander übergehen zu lassen».¹⁰⁹ Der Pazifismus des Fluxus ermöglichte es dem dadaistischen Paradox, in Europa wieder Fuss zu fassen, und Beuys' Ausruf «Jeder Mensch ein Künstler!» verlieh Tzaras Worten wieder Resonanz. Ähnlich wie damals bei den Berliner Dadaisten manifestierten sich Happening und Fluxus in Deutschland noch einmal als Opposition gegen einen sich im Wirtschaftswunder einrichtenden Revisionismus. Harte Kritik an der «Vergessenskultur» übten primär Wolf Vostell und Joseph Beuys, deren Aktionen auch realpolitisch Einfluss nahmen, etwa als Beuys 1967 im Rahmen einer Kunstaktion die Deutsche Studentenpartei ausrief und Kunst und Leben dadaistisch verschränkte.

In Österreich setzten die Wiener Aktionisten mit ihren äusserst radikalisierten Vertretern Günter Brus und Hermann Nitsch ihre schmerzhaft

am verkrusteten Nachkriegsklima an.. Masochistische Happenings führten das Publikum an die Grenze des Erträglichen und die Künstler nicht selten in Polizeigewahrsam. Zu Beginn der 1970er Jahre markierten Brus' «Zerreissprobe» und Chris Burdens «Shoot» die drastischen Anfänge der Performancekunst, in der wenig später endlich auch Frauen eine zentrale Rolle einnahmen und der Selbstverstümmelung nicht minder aufwühlende emanzipatorische Aktionen entgegenhielten – etwa Valie Export's Strassenperformance «Tapp- und Tastkino». Zu den Pionierinnen gehörten auch das Paar Marina Abramovic und Ulay sowie Yoko Ono. Die starke Präsenz auf der Documenta V und VI etablierte die in der Zeitgebundenheit dem Prinzip des Dada verbundene Performance in der Kunstwelt.

Einem Wegbereiter des postmodernen deutschsprachigen Theaters, dem Lyriker und Dramatiker Heiner Müller, galt für die Zukunft: «Das Theater muss wieder seinen Nullpunkt finden.» In dem von ihm praktizierten Konzept «Tod des Autors»¹¹⁰ geht die Selbstkontrolle im Unbewussten auf und bleibt dennoch rebellisch – «Schreiben ist ein Kampf gegen den Text, der entsteht.» Zu diesen poststrukturalistischen Vorläufern gehörte auch Bretons «Écriture automatique». Die Schreibmethode unter höchstmöglicher Vermeidung von Selbstzensur wurde zu einem bestimmenden Moment der surrealistischen Literatur. Die Nonsense-Texte Ernst Jandls etwa nähren sich daraus, und als bei Rainald Goetz' Lesung unablässig Blut aus einer Stirnwunde tropfte, wurde nicht der Text paraphrasiert, sondern das dadaistische Manöver der Skandalerzeugung.¹¹¹

Im Sinne eines dadaistischen und zugleich politisch beabsichtigten Strebens nach reiner Provokation formte sich am Übergang zu den 1980er Jahren die jegliche Könnerschaft ablehnende Punkbewegung. Musikalisch führten ihre Wege ins elektronische und digitale Experiment etwa der Einstürzenden Neubauten, die ihrerseits den Fluxus zitierten; oder zu den multimedialen Sprach-Laut-Experimenten Laurie Andersons. David Bowie zauberte sich 1972 als Ziggy Stardust aus dem Dada-Hut, heute sind es die Verwandlungen von Lady Gaga: Unter abgezogener Haut trägt sie an Knochen hängende Fleischfetzen zur Schau, die Füsse stecken in Hufen. Wenn sie sich in ein lebendiges konstruktivistisches Kunstwerk verwandelt, erweist sie der New Yorker «Dada-Baroness» Elsa von Freytag-Loringhoven explizite die Reverenz.

100 Jahre nach der Geburt von Dada greift nicht mehr Dada nach der Werbung, sondern die Werbung nach Dada: etwa wenn die Verkehrsbetriebe

DIE DADALOGISCHEN DIMENSIONEN

der Stadt Zürich ihre Linienbusse mit der Aufschrift «Ich bin auch ein Schiff» kennzeichnen.

Die singulären Ereignisse um die Entstehung des Mythos Dada und seinen Aufbruch in die Welt zeigten noch nach Jahren Wirkung, blieben ihren Schöpfern jedoch zeitlebens auch ein Rätsel. Rückblickend versuchten viele Dadaisten zu benennen, was den Kern von Dada ausmachte – manche resignierten¹¹², andere legten mit Blick in die Ewigkeit

einen Garten an.¹¹³ Nachdem die Bewegung von Zürich aus in ihre Vielgestaltigkeit versprengt war, schallte ein einziges Echo an den Nabel zurück: «Dada» wurde nicht erfunden, sondern gefunden. Selbst wenn einige Protagonisten die Fäden lange in den Händen zu halten glaubten – Dada gebar sich damals selbst und erfindet sich bis heute stetig neu.

Dada ist keine Lilienmilchseife. Dada ist ein elementares Verjüngungselixier.

DIE DADALOGISCHEN DIMENSIONEN

- 1 Hugo Ball: Flucht aus der Zeit (Auszug). In: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente; Stuttgart: Reclam 1992, S. 7-25.
- 2 «Der Kriegsbeginn im August 1914 riss weite Teile der deutschen Bevölkerung mit. Aus dem Gefühl einer existentiellen nationalen Bedrohung erwuchs ein breiter politischer Konsens zur Kriegsunterstützung [...]. Selbst die zuvor eher internationalistischen Verbände unterstützten aus Pflichtpathos jenen Krieg, der als Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts gilt.» In: Bundeszentrale für politische Bildung BPB (Hrsg.): Wolfgang Kruse, 6.5.2013. (Quelle: www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/erster-weltkrieg/155308/kriegsideologie-und-moderne-massenkultur)
- 3 Beim Besuch eines verwundeten Freundes bekam Ball einen Eindruck von der Kriegsfront. Seine Erlebnisse veröffentlichte er in der lokalen Zeitung seines Geburtsorts Pirmasens. Danach ging er zurück nach Berlin und schrieb weiter für Zeitschriften. Die Fronteindrücke weckten sein Interesse für den Anarchismus sowie für die Schriften von Kropotkin und Bakunin.
- 4 «Parallel zum realen Kriegsgeschehen entwickelte sich ein «Krieg der Geister» oder auch ein «Kulturkrieg», in dem ein Krieg für gegensätzliche politische, gesellschaftliche und kulturelle Prinzipien propagiert wurde. Auf allen Seiten bemühten sich führende Dichter und Denker, den Sinn des Krieges zu bestimmen, den Vorrang der eigenen Nation zu begründen und die Kriegsgegner herabzusetzen.» In: Bundeszentrale für politische Bildung BPB (Hrsg.): Wolfgang Kruse, 6.5.2013. (Quelle: www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/erster-weltkrieg/155308/kriegsideologie-und-moderne-massenkultur)
- 5 «Zwischen 1895 und 1913 erlebte die Wirtschaft international einen langfristigen Konjunkturaufschwung, der parallel verlief mit den weltweiten imperialistischen Expansions- und Konkurrenzbestrebungen der Grossmächte, von denen auch die Schweiz wirtschaftlich profitierte. [...] Dadurch konnten die Unternehmer ihre Produktion gewaltig steigern, Profit erzielen und das Lohnniveau relativ niedrig halten. Das Kapital in der Schweiz benötigte in dieser Boom-Phase eine grosse Anzahl von zusätzlichen Arbeitskräften, die sie vor allem aus Deutschland und Italien importierte. 1910 waren 16,6% der Erwerbstätigen in der Schweiz Ausländer. Dadurch konnten die Unternehmer ihre Produktion gewaltig steigern, Profit erzielen und das Lohnniveau relativ niedrig halten.» In: Zürcher Generalstreik von 1912; 2004. (Quelle: www.geschichtsforum.de/f73/z-rcher-generalstreik-von-1912-a-1643/)
- 6 Über Niederlassungsverträge war mit den umliegenden Staaten eine fast vollständige Freizügigkeit vereinbart worden. In der Stadt Zürich stammten zwei Drittel der Einwanderer, die überwiegend in Gaststätten und im Kleingewerbe tätig waren, aus Deutschland. Wer in die Schweiz einreiste brauchte keinen Pass und keine Papiere – Heimatschein oder Leumundzeugnis genügte. Konnte nachgewiesen werden, dass man den Lebensunterhalt bestreiten konnte, polizeilich unauffällig war und keine politische Agitation ausübte, stand der Niederlassung nichts im Weg. Zwischen politischem Asyl und Einwanderung zwecks Arbeit wurde damals noch nicht unterschieden. Vgl. Bernhard Ruetz: Brennpunkt revolutionärer Elemente. Dada als Kind des Exils; Zürich: Schweizer Monatshefte 8-9/83, 2003, S. 21.
- 7 «Die Entwicklung der Gewerkschaftsbewegung war zwischen 1897 und 1907 von entscheidender Bedeutung. [...] Angesichts der steigenden Profite der Unternehmer kämpften sie für höhere Löhne, kürzere Arbeitszeiten und bessere Arbeitsbedingungen und forderten immer häufiger kollektive Arbeitsverträge. [...] In diesen Jahren stieg auch die Mitgliederzahl stark an.» In: ebenda.
- 8 «Am Freitag, den 12. Juli 1912 um 9.00 Uhr begann der Generalstreik mit einer Protestversammlung auf der Rotwandwiese. 15 000 bis 23 000 Arbeiter aus verschiedenen Nationen kamen zu der Kundgebung. Die Streikorganisation wollte diesen Generalstreik als friedliche Demonstration gegen das Kapital durchführen. [...] Dieser erste Zürcher Generalstreik verlief friedlich und ohne Zwischenfälle. Doch noch während der Streik andauerte, beschlossen die Unternehmer eine zweitägige Ausspernung der Arbeiter und eine Massregelung durch die städtischen Beamten. Der Regierungsrat forderte aus Angst vor Zwischenfällen Militärtruppen an und erliess ein Versammlungs- und Demonstrationsverbot. Das Militär umstellte das Volkshaus und verhaftete die Gewerkschaftssekretäre sowie Mitglieder der Arbeiterunion.» In: ebenda.
- 9 Fritz Brupbacher: Zürich während Krieg und Landesstreik. In: H. Bolliger, G. Magnaguagno, R. Meyer: Dada in Zürich; Zürich: Kunsthaus Zürich / Arche 1985, S. 14.
- 10 Bei der Einwohnerkontrolle der Stadt Zürich wird die Anmeldekarte Uljanow-Lenin heute noch aufbewahrt. Die kantonale Fremdenpolizei besitzt einige Aktenstücke und ein Polizeibericht stellt fest, Nachteiliges sei nicht bekannt. Am 2.4.1917 meldete er sich mit Reiseziel Russland ab und erbat die 100 Franken Toleranz-Barkaution zurück. Vgl. Rote Revue – Sozialistische Monatsschrift 4/26, 1947; Zürich: ETH-Bibliothek, Onlinedienst.
- 11 Vgl. Babette Gross: Willy Münzenberg. Eine politische Biographie; Stuttgart: DVA 1967, S. 70.
- 12 Vgl. R. Zeller, M. Eckert (Hrsg.): Zunftherren, Wiedertäufer, Revoluzzer. Das Zunfthaus am Neumarkt als Bühne der Stadtgeschichte; Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2015, S. 77.
- 13 Richard Huelsenbeck und Hans Arp sagten später, dass sie von Lenin sehr wenig hörten und dass einige behauptet hätten, er sei einmal ins Cabaret gekommen, aber sie hätten ihn selbst nie gesehen oder nicht gewusst, wie er ausgesehen habe. Vgl. Dominique Noguez: Lenin Dada; Zürich: Limmat 2015.
- 14 Lenin meldete sich am 2.4.1917 bei der Einwohnerkontrolle ab. Die Abreise erfolgte laut des Chronisten Josef Veselic, letzter Vizepräsident des Arbeitervereins Eintracht, jedoch erst am 9.4. Vgl. R. Zeller, M. Eckert (Hrsg.): Zunftherren, Wiedertäufer, Revoluzzer. Das Zunfthaus am Neumarkt als Bühne der Stadtgeschichte; Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2015, S. 76.
- 15 Vgl. H. Bolliger, G. Magnaguagno, R. Meyer: Dada in Zürich; Zürich: Kunsthaus Zürich / Arche 1985, S. 61.
- 16 Die Schweiz gehörte seit den Anfängen gemeinsam mit den USA zu jenen Ländern, in denen die Elektrifizierung früh einsetzte und bis 1910 am weitesten fortgeschritten war. Elektrische Beleuchtungen kamen in den 1880er Jahren vor allem in städtischen Zentren und an Fremdenverkehrsorten (St. Moritz 1879, Luzern 1886) auf, wo sie vorerst repräsentativen Zwecken dienten. Nachdem es bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts mancherorts zu handfesten «Lampen» zwischen konservativen und liberalen Kräften gekommen war, wurde schon um 1900 die öffentliche Beleuchtung nicht mehr als Luxusgut betrachtet. Vgl. Historisches Lexikon der Schweiz: Elektrifizierung. (Quelle: www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13845.php)
- 17 Zu den Zürcher Wohnadressen der wichtigsten Dadaisten. Vgl.: Wo Dadaisten in Zürich wohnten; in: Dada Zürich. Dichtungen, Bilder, Texte; Zürich/Hamburg: Arche 1957/1998, S. 171.

DIE DADALOGISCHEN DIMENSIONEN

- 18
«Im Grunde brauchen wir nur Geld, alles andere haben wir selber». Emmy Hennings in: Rita Kessler: Emmy Hennings und Hugo Ball im Zürcher Exil (Artikel: «Wertes Fräulein, was kosten Sie?»); 2004, S. 81–87.
- 19
«Laut einem Protokoll der Stadtpolizei Zürich fiel in diesen Herbst ein Selbstmordversuch der angeblichen Morphininistin Hennings. [...] Das starke Gefühl, das Ball für den Lebenskampf der kleinen grossen Leute entwickelte, vermochte nicht über die von ihm empfundene blockierte künstlerische Mobilität hinwegzutäuschen.» In: H. Bolliger, G. Magnaguagno, R. Meyer: Dada in Zürich; Zürich: Kunsthaus Zürich / Arche 1985, S. 21 f.
- 20
Hans Arp: Dadaland; In: ders.: Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954; in: Dada Zürich. Dichtungen, Bilder, Texte: Zürich/Hamburg 1998, S.11.
- 21
«Vor dem 1. Weltkrieg findet man rasch aufeinanderfolgende, hektische künstlerische Reformbestrebungen. In 10 Jahren gelangte man vom Expressionismus über Kubismus, Futurismus und Abstraktion direkt in den 1. Weltkrieg. Nach dem 1. Weltkrieg herrschten statt Begeisterung, Fortschrittsgläubigkeit und utopisches Denken vielmehr Ernüchterung, Skeptizismus und Ablehnung.» In: Hans Dieter Huber: Das Jahrhundert der Extreme: 2010 Rough and Ready 3, S. 88.
- 22
Hugo Ball: Flucht aus der Zeit; Auszüge. In: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente; Stuttgart: Reclam 1992, S. 7–25.
- 23
Vgl. Raimund Meyer: Chronologie der Ereignisse. In: Dada Zürich. Dichtungen, Bilder, Texte; Zürich/Hamburg: Arche 1957/1998, S. 114.
- 24
Vgl. Laurent Le Bon (hrsg.): Dada. Catalogue à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Pompidou Paris, National Gallery of Art Washington, MoMa New York 2005–2006; Paris 2005, S. 218 f.
- 25
Vgl. Erwin Künzli (hrsg.): Friedrich Glauser. Dada und andere Erinnerungen aus seinem Leben; Zürich: Limmat 2013, S. 32.
- 26
Marcel Janco: Schöpferischer Dada. In: Dominique Noguez: Lenin Dada; Zürich: Limmat 2015, S. 13.
- 27
Die Lebensreformbewegung propagierte naturnahe Lebensweise, ökologischen Landbau, Vegetarismus, Reformkleidung, Naturheilkunde und Freikörperkultur. Es war eine hauptsächlich bürgerlich dominierte Bewegung, an der sich auch viele Frauen beteiligten. In der Körperkultur ging es darum, unter dem Eindruck von Industrialisierung und Verstädterung den Menschen zum Ausgleich viel frische Luft und Sonne zu verschaffen. In geistiger Hinsicht wandte sich die Lebensreform neuen religiösen und spirituellen Anschauungen wie Theosophie, Mazdaznan und Yoga zu. Politisch bestanden Kontakte zu sozialreformerischen Bewegungen. (Quelle: Wikipedia, Monte Verità)
- 28
«Tatsache ist, dass das Wort <Dada> am 15. Juni 1916 zuerst im Druck im Cabaret Voltaire erschien.» In: Hans Richter: Dada. Kunst und Antikunst; Köln: Dumont 1964, S. 31.
- 29
Direktor der Klinik Burghölzli war von 1886 bis 1927 der Freudianer Eugen Bleuler, der an der Universität Zürich auch C.G. Jungs Professor war.
- 30
Sie beschäftigt sich, ähnlich wie die Psychoanalyse, mit den unbewussten Anteilen der menschlichen Psyche, und zwar unter der Annahme, dass das Unbewusste einen wesentlich grösseren Einfluss habe als die bewusste Wahrnehmung. Jung und seine Nachfolger haben insbesondere versucht, die symbolischen Ausdrucksmöglichkeiten des Unbewussten psychotherapeutisch zu nutzen. Jung hatte 1912 den Begriff zunächst für Sigmund Freuds Tiefenpsychologie vorgeschlagen, ihn nach dem Bruch aber ab ca. 1915 für seine eigenen Theorien verwendet. (Quelle: Wikipedia, analytische Psychologie)
- 31
Jungs zunehmendes Interesse am Okkulten und Mystischen war Freud fremd, wohingegen Jung Freuds Theorie ablehnte, jede Neurose sei auf sexueller Ebene zu interpretieren. Nach scharfen persönlichen Vorwürfen von Jung kündigte Freud Jung im Januar 1913 schriftlich die Freundschaft. Im Oktober desselben Jahres beendete Jung auch die fachliche Korrespondenz und legte im April 1914 seinen Vorsitz der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung nieder. Der «Libido-Streit» floss 1918 in die mit dadaistischen Versatzstücken gespickte Neufassung des Marionettenstücks «König Hirsch» ein, für das Sophie Taeuber die Figuren entwarf – unter ihnen auch Freud und Jung. Zum «Libido-Streit» Vgl. Elisabeth Roudinesco, Michel Plon: Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe; Berlin: Springer 2013.
- 32
Hans Dieter Huber: Das Jahrhundert der Extreme; 2010; Rough and Ready 3, S. 89.
- 33
Sogenanntes Jugendirresein, veraltete, zwischenzeitlich dementierte Diagnose der frühzeitigen Demenz, 1908 erfand Bleuler dafür den Begriff «Schizophrenie». Bei Erkrankten ist die Sprache oft gekennzeichnet durch Assoziationslockerungen, Danebenreden oder unverständlichen Wortsalat. Sprechen und Schreiben sind durchzogen von selbst erfundenen oder fehlerhaften Wörtern. Bleuler war der erste europäische Klinikleiter, der sich mit der Psychoanalyse Freuds auseinandersetzte. Er prägte 1911 auch den Begriff des Autismus. (Quelle: Wikipedia, Dementia praecox)
- 34
Sogenannte Nervenschwäche. Heute wird das Krankheitsbild als Erschöpfungsdepression oder Burnout bezeichnet. Die Neurasthenie gehörte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den Modekrankheiten der gehobenen Gesellschaftsschicht. (Quelle: Wikipedia, Neurasthenie)
- 35
Vgl. Astrit Schmidt-Burkhardt: Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde; Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 219.
- 36
Nebst der Adresse enthielt das Titelblatt den Text «Anthologie Dada. Dada 4–5. Paraît sous la direction de Tristan Tzara. Mouvement Dada.» und war vorne mit einem Holzschnitt von Arp und rückseitig mit einem von Janco versehen. Picabia steuerte einige Illustrationen bei. (Quelle: http://sdrclib.uiowa.edu/dada/dada/4_5/pages/oocover.htm)
- 37
Vgl. Karl Riha, Jörgen Schäfer: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart: Reclam 1994, S. 376 f.
- 38
Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit; München: Duncker & Humblot 1927.
- 39
Hugo Ball: Briefe. In: H. Bolliger, G. Magnaguagno, R. Meyer: Dada in Zürich; Zürich: Kunsthaus Zürich / Arche 1985, S. 23.
- 40
Vgl. ebenda, S. 67–77.
- 41
«Als ich im August 1916 in Zürich ankam, war der Treffpunkt der Künstler und der Intellektuellen das Café Terrasse. Aber schon nach wenigen Monaten zogen wir ins Odeon um. Ein Kellnerstreik im Terrasse fand irgendwie unsere Zustimmung und wir solidarisierten uns mit den Kellnern, die uns erlaubten, gegebenenfalls stundenlang bei einer Tasse Kaffee sitzen zu bleiben. Wir bestrafte[n] also das Terrasse mit unserer endgültigen Abwesenheit, obgleich wir in dem grossen Raum des Terrasse weit angenehmer gesessen hatten als in der

DIE DADALOGISCHEN DIMENSIONEN

- halbdunklen Enge des Odeon.» In: Hans Richter: Dada-Profile. Erinnerungen; Zürich: Arche 1961, S. 104.
- 42
Erwin Künzli (hrsg.): Friedrich Glauser. Dada und andere Erinnerungen aus seinem Leben; Zürich: Limmat 2013, S. 31.
- 43
Ebenda, S. 37.
- 44
«Diese Eifersüchteleien entstanden allerdings erst, nachdem Dada eine Weltfirma geworden war [...]. Mehrere der leitenden Mitglieder von Dada gingen daran, sich a posteriori das Lebenswasser schon im Mutterleib abzugraben [...]» In: Hans Richter: Dada. Kunst und Antikunst; Köln: Dumont 1964, S. 31.
- 45
Unter den vier männlichen Gründern des Cabaret Voltaire gab es einen nicht unwesentlichen Altersunterschied: Ball und Arp waren 1916 dreissig, Tzara und Janco erst zwanzig Jahre alt. Vgl. die Biografien der wichtigsten Dadaisten in: Karl Riha, Jörgen Schäfer: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder; Stuttgart: Reclam 1994, S. 332 ff.
- 46
Das Wort «Dada» erwähnte Hugo Ball erstmals in seinem Tagebuch am 18. April 1916. Vgl. Ursula Pellaton: Cabaret Voltaire, Zürich ZH. In: Andreas Kotte (hrsg.), Theaterlexikon der Schweiz; Zürich: Chronos 2005, Bd. 1 S. 323.
- 47
Sophie Taeuber-Arp, Brief an Hans Arp aus Arosa vom 4. Mai 1919; ZB ZH Ms. Z II 3067:37; in: Aargauer Kunsthaus, Kunsthalle Bielefeld (hrsg.): Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen; Zürich: Scheidegger & Spiess 2014, S. 264.
- 48
Hugo Ball, 15. Mai 1916. In: Eckhard Faul: Hugo Ball. Zinnober-Zack, Zeter und Mordio. Alle Dada-Texte; Göttingen: Wallstein 2012, S. 10.
- 49
«Die Bildungs- und Kunstideale als Variétéprogramm – das ist unsere Art von «Candide» gegen die Zeit. Man tut so, als ob nichts geschehen wäre. Der Schindanger wächst und man hält am Prestige der europäischen Herrlichkeit fest. Man sucht das Unmögliche möglich zu machen und den Verrat am Menschen, den Raubbau an Leib und Seele der Völker, dies zivilisierte Gemetzel in einen Triumph der europäischen Intelligenz umzulügen. [...] Man kann nicht verlangen, dass unsere zitternden Nüstern den Leichendunst mit Bewunderung einsaugen. Man kann nicht erwarten, dass wir die täglich fataler sich offenbarende Stumpfheit und Herzenskälte mit Heroismus verwechseln.» In: Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit (Ausz.): In: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente; Stuttgart: Reclam 1992, S. 18 f. (Voltaire veröffentlichte die satirische Novelle «Candide ou l'optimisme» 1759 unter dem Pseudonym Docteur Ralph.)
- 50
Chronique Zurichoise 1915–1919, par Tristan Tzara; 1922. (Quelle: <http://www.mital-u.ch/Dada/dadatte.html>)
- 51
H. Bolliger, G. Magnaguagno, R. Meyer: Dada in Zürich; Zürich: Kunsthaus Zürich / Arche 1985, S. 23 f.
- 52
Hans Richter: Dada. Kunst und Antikunst; Köln: Dumont 1964, S. 17 ff.
- 53
Der bekannteste Vers eines Simultangedichts lautet: «L'amiral cherche une maison à louer.»
- 54
Bei den späteren Dada-Soiréen trug auch Tzara «Negerverse» vor, deren Quelle er Schriften aus den Beständen der Stadtbibliothek entnahm, zum Beispiel Carl Strehlow: Die Aranda- und Loritja-Stämme in Zentral-Australien; Vgl. Zentralbibliothek Zürich: Virtuelle Ausstellungen, 1. Weltkrieg, Dada. (Quelle: www.zb.uzh.ch/ausstellungen/exponat/007980)
- 55
Hugo Ball, 15. Mai 1916. In: Faul, Eckhard: Hugo Ball. Zinnober-Zack, Zeter und Mordio. Alle Dada-Texte. Göttingen: Wallstein 2012, S. 10.
- 56
Vgl. Ursula Pellaton: Cabaret Voltaire, Zürich ZH; in: Andreas Kotte (hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz; Zürich: Chronos 2005, Bd. 1 S. 322 f.
- 57
Hugo Ball: Eröffnungs-Manifest. In: Die Flucht aus der Zeit (Ausz.); in: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente; Stuttgart: Reclam 1992, S. 30.
- 58
Arp hielt diese «Begebenheit» 1920 im «Bulletin Dada No. 7» so fest: «Ich erkläre, dass Tristan Tzara das Wort «Dada» am 8. Februar 1916 um 6 Uhr abends eingefallen ist [...], das in uns eine berechnete Begeisterung auslöste. Dies ereignete sich im Café de la Terrasse zu Zürich, als ich gerade eine Brioche im linken Nasenloch balancierte. Ich bin überzeugt, dass dieses Wort gänzlich unbedeutend ist und dass sich nur Schwachsinnige und spanische Professoren für nähere Angaben interessieren.» g VI. Jean-Michel Place: Dada, Zurich–Paris, 1916–1922; in: Dominique Noguez, Lenin Dada; Paris 1989, S. 50.
- 59
Am 21. März 1906 liess die Parfümerie- und Seifenfabrik Bergmann & Co. Zürich beim Eidgenössischen Amt für geistiges Eigentum die Marke «Dada» schützen. Raimund Mayer: Chronologie der Ereignisse; in: Dada Zürich. Dichtungen, Bilder, Texte; Zürich/Hamburg: Arche 1957/1998, S. 111.
- 60
«Ich nahm damals ohne weiteres an (denn wie gesagt, niemand fragte danach), dass der Name Dada für unsere Bewegung verwandtschaftliche Beziehungen zu der lebensfrohen Bejahungsformel des slawischen «da, da, habe.» In: Hans Richter: Dada. Kunst und Antikunst; Köln: Dumont 1964, S. 30.
- 61
15 Tendenzen der Zwanziger Jahre. Europäische Kunstausstellung Berlin; Katalog, Berlin: Reimer 1977, S. 3.
- 62
Richard Huelsenbeck: Dada lives; in: Transition Nr. 25 (New York, Herbst 1936), S. 78; in: Dominique Noguez: Lenin Dada; Paris: 1989, S. 53.
- 63
Hugo Ball, 18. April 1916: «Tzara quält wegen der Zeitschrift. Mein Vorschlag, sie Dada zu nennen, wird angenommen.» In: Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit (Ausz.); in: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente; Stuttgart: Reclam 1992, S. 14.
- 64
Ebenda, S. 20 ff.
- 65
1923 beschrieb Ball in seinem Buch «Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben» die Heiligen Symeon der Stylit, Johannes Klimax und Dionysius Areopagita. Über Dionysius Areopagita schreibt er: «Als mir Dada begegnete, wurde ich von Dionysius Areopagita gerufen – DA. DA.» (Quelle unbekannt)
- 66
Erwin Künzli (hrsg.): Friedrich Glauser. Dada und andere Erinnerungen aus seinem Leben; Zürich: Limmat Verlag 2013, S. 43 ff.
- 67
Sein kubistisches Gemälde «Nu descendant un escalier no. 2» (Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2) wurde 1912 beim Pariser Salon des Indépendants von den Salonkubisten mit der Begründung abgelehnt, ein Akt dürfe ausschliesslich ruhend dargestellt sein. Bei der Präsentation auf der berühmten New Yorker Armory Show 1913 wurde das Werk im Zuge eines pressewirksamen Skandals mit Schmähungen überhäuft. (Quelle: Wikipedia, Nu descendant un escalier no. 2)
- 68
Vgl. Charles Harrison, Paul Wood (hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 1; Ostfildern: Hatje Cantz 2003, S. 295.

DIE DADALOGISCHEN DIMENSIONEN

- 69
Han Coray war der Gründer der Pestalozzischule Hottingen (heute: kantonales Laboratorium) und beauftragte 1916 Hans Arp und Otto van Rees, in Schuleingang ein abstraktes Wandbild zu malen. Dieses wurde später übermalt und 1974 wieder freigelegt. Vgl. Bernadette Fülcher: Die Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich. 1300 Werke. Eine Bestandesaufnahme; Zürich: Chronos 2012, S. 284 f.
- 70
Hinweis zur Personalie: «[...] der mit AE befreundete Arzt und spätere Präsident des Conzett & Huber Verlags, Dr. Emil Huber, bot AE häufig einen Freitisch im Sanatorium Kilchberg an.» In: Hanni Mittelmann (hrsg.): Albert Ehrenstein, Werke, Bd. 1 Briefe; München: Boer 1989, S. 260.
- 71
Hugo Ball, 29.3.2016, in: ders.: Die Flucht aus der Zeit (Ausz.); in: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente; Stuttgart: Reclam 1992, S. 24.
- 72
Von einem abstrakten Maskentanz existiert eine Fotografie, auf der die Person jedoch nicht zu identifizieren ist. Hugo Ball vermerkte in seinem Tagebuch, dass zur Eröffnung der Galerie Dada Sophie Tauber abstrakte Tänze aufführte. Vgl. ebenda, S.
23.
Abbildung s. Raimund Mayer: Chronologie der Ereignisse; in: Dada Zürich. Dichtungen, Bilder, Texte; Zürich/Hamburg: Arche 1957/1998, S. 143.
- 73
Hugo Ball, 7.6.1917; in: ders.: Die Flucht aus der Zeit (Ausz.); in: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente; Stuttgart: Reclam 1992, S. 25.
- 74
Hans Arp: Die Wolkenpumpe; in: Die Silbergäule, Bd. 52/53; Hannover: Paul Steegemann 1920.
- 75
Charles Harrison, Paul Wood (hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 1; Ostfildern: Hatje Cantz 2003, S. 296.
- 76
«Der Kubismus ist einfach aus der Art und Weise entstanden, den Gegenstand zu betrachten. Cézanne malte eine Tasse, die 20 cm unterhalb seiner Augen stand. Die Kubisten betrachten sie von oben, andere komplizieren ihren Anblick, indem sie einen senkrechten Schnitt vornehmen und ihn klug daneben anbringen. (Ich vergesse weder die Schöpfer noch die wichtigen Gründe des Materials, die sie endgültig gemacht haben.) Der Futurist sieht dieselbe Tasse in Bewegung,
- als Aufeinanderfolge nebeneinander befindlicher Gegenstände, denen er boshafterweise noch einige Kraftlinien hinzufügt. Das ändert nichts daran, dass die Leinwand ein gutes oder schlechtes, für die Anlage der intellektuellen Kapitale bestimmtes Gemälde ist.» In: ebenda, S. 297.
- 77
Ebenda, S. 301.
- 78
Vgl. Laurent Le Bon (hrsg.): Dada. Catalogue à l'occasion de l'exposition présentée au Centre Pompidou Paris, National Gallery of Art Washington, MoMa New York 2005–2006; Paris 2005, S. 320.
- 79
«Die erste grosse, geschlossene Manifestation des Schweizerischen Werkbundes war die von Alfred Alther, Direktor der Kunstgewerbeschule Zürich, organisierte Ausstellung auf dem Areal der alten Tonhalle (Bellevue) in Zürich. Was vorher nur vereinzelt in Erscheinung getreten war, Ideen, die von diesem und jenem Architekten und Kunstgewerbler persönlich vertreten worden waren, traten hier konzentriert und einheitlich in Erscheinung [...]» In: Werk 25/12, Erinnerung an die Werkbundaussstellung Zürich 1918, 1938; Zürich: ETH-Bibliothek, Onlinedienst.
- 80
Die Autoren René Morax und Werner Wolff bearbeiteten den Commediadell'Arte-Text in dadaistischer Manier. Sie erweiterten das klassische Stück Carlo Gozzis zur zeitgenössischen Parodie mit Fokus auf die umstrittene Psychoanalyse Sigmund Freuds, die in Zürich durch C.G. Jung bekannt war. [...] So gehen die bei Gozzi noch magischen Verwandlungen jetzt auf die geheimnisvolle Kraft der Urlibido zurück und werden vom Zauberer Freudanalytiker vollbracht: «Wenn alles treibt zum Untergang, die Seel von Irrsinn wird erfasst, kann nur die Kraft noch helfen, die niemand kennt und jeder nennt: Urlibido, das Salz in jedem Saft, verwandelt rasch den Mensch zum Tier.» Als Conferencier tritt Jung als Dr. Ödipus Komplex auf, dessen Kommentare die Fixierung von Freuds Analysen auf die Sexualität ironisieren und das Stück mit aktuellem Lokalkolorit würzen: «... auf das Wohl unserer Regierung [...], Bürger und Dadaisten trinken, kurz auf alle, die uns kommandieren.» Vgl. Klaus Minges: Staatsbildende Insekten. Sophie Taubers Marionetten zu «König Hirsch» im Museum Bellerive Zürich; in: Weltkunst, 15.11.1996, S. 2958 f.
- 81
In der Schweiz begann die Epidemie im Juli 1918, legte sich im August und brach im Oktober erneut aus. Von Oktober bis Dezember 1918 erreichte sie ihren Höhepunkt und ging erst im Frühjahr 1919 zu Ende. In der Schweiz fielen der
- bösartigen Grippe fast 25 000 Menschen zum Opfer. Es erkrankten damals laut Statistik etwa 744 000 Menschen. (Quelle: www.museumsgesellschaft.ch/streik/grippe.html)
- 82
Bis heute ist nicht schlüssig erwiesen, wie viele Aufführungen nach der Premiere stattgefunden hatten. Tristan Tzara berichtete jedoch über die Aufführung im New Yorker «Vanity Fair»: «À Zurich, un théâtre de marionnettes joua dernièrement une pièce dont les décors et les personnages firent sensation.»
- 83
Walter Serner: Letzte Lockerung; Hannover/Leipzig/Wien/Zürich: Paul Steegemann Verlag 1920. Abb. s. R. Meyer, J. Hossli, G. Magnaguagno, J. Steiner, H. Bolliger: Dada Global; Zürich: Kunsthaus Zürich / Limmat 1994, S. 36.
- 84
«Die dadaistischen Künstler instrumentalisieren die Presse aus propagandistischen Gründen nach dem Vorbild der Futuristen und irritierten die Bürger gerne mit verwirrenden Falschmeldungen, um von sich reden zu lassen.» In: Johann Holzner: Literatur als Skandal. Fälle, Funktionen, Folgen; Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2007, S. 122.
- 85
Vgl. ebenda, S. 122 ff.
- 86
Dada-Ableger entstanden in Berlin, Köln, Hannover, New York, Paris, Bukarest, Zagreb, Ljubljana, Weimar, Prag, Wien Tirol, Holland, Belgien, Spanien, Italien, Russland, Lateinamerika und Japan.
- 87
Hans Dieter Huber: Das Jahrhundert der Extreme; 2010; Rough and Ready 3, S. 89.
- 88
«... hinsichtlich des politisch-ästhetischen Engagements der Gruppe [...] und hinsichtlich des Drangs zur direkten Aktion konnte Jung zu Recht behaupten, die lediglich kunstästhetischen Reformen in Zürich hätten mit den parallelen Herausforderungen in Berlin [...] nur wenig zu tun gehabt, Huelsenbeck sei deshalb ein «Fremdkörper» geblieben, ohne den «geringsten Einfluss». [...] Er wurde als Anhängsel geduldet, als eine Art Alibi für den Namen Dada, mehr nicht.» In: Franz Jung: Der Weg nach unten; Berlin: Neuwied 1961, S. 110; in: Karl Riha, Jörgen Schäfer: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart: Reclam 1994, S. 351.
- 89
Ebenda, S. 354.
- 90
Raoul Hausmann: Texte bis 1933; in: Karl Riha, Jörgen Schäfer: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder; Stuttgart: Reclam 1994, S. 357.

DIE DADALOGISCHEN DIMENSIONEN

- 91
Beim Werk des russischen Künstlers Wladimir Tatlin von 1917 handelt es sich um das fünf Meter hohe Modell eines 400 Meter hohen, nicht ausgeführten Monuments zur «Dritten Internationalen 0,10» in St. Petersburg. Der sogenannte Tatlin-Turm sollte Konferenzräume, Aufzüge, eine Treppe und einen Radiosender beherbergen und ihre innere Säule sollte sich nach den Gestirnen ausrichten. Das Modell galt bereits zu Lebzeiten des Künstlers als verschollen. Am Eingang zur Berliner Dada-Messe 1920 hielten Georges Grosz und John Heartfield den Besuchenden ein Plakat mit der Aufschrift «Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins!» entgegen. Vgl. ebenda, S. 145.
- 92
Die legendäre Ausstellung «Dada – Vorfrühling» bildete den Höhepunkt von Dada in Köln. Die Umstände, die zu dieser Ausstellung führten, wurden von Max Ernst so beschrieben: «Die Arbeitsgemeinschaft Kölner Künstler veranstaltet für ihre Mitglieder eine juryfreie Ausstellung im Lichthof des Kunstgewerbemuseums am Hansaring. Entrüstung des soeben eingetroffenen neuen Museumsdirektors vor den Montagen und Skulpturen von Baargeld und Dadamax. Scharfe Auseinandersetzung mit der Arbeitsgemeinschaft, Sieg der Museumsleitung: Die unerwünschten Werke müssen noch schnell vor der Eröffnung entfernt werden. Die beiden Ausgestossenen mieten den teilweise dem Regen ausgesetzten Lichthof des Brauhauses Winter (mit Zugang durch einen für «Herren» reservierten Raum).» (Quelle: www.muart.de/DADA/dada.htm)
- 93
Es gibt unterschiedliche Angaben zu den genauen Daten der Ausstellung, etwa auch 30.6.–25.8.1920.
- 94
Die Gruppe Deutschland des dadaistischen revolutionären Zentralrats bestand aus Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck und Jefim Golyscheff. Vgl. ebenda, S. 138 ff.
- 95
Tucholski: «Dieser eine, um den sich der Besuch lohnt, ist George Grosz, ein ganzer Kerl und ein Bursche voll unendlicher Bissigkeit [...] Seine Mappe «Gott mit uns» sollte auf keinem bürgerlichen Familientisch fehlen – seine Fratzen der Majore und Sergeanten sind infernalischer Wirklichkeitsspek. Er allein ist Sturm und Drang, Randal, Hohn und – wie selten: Revolution.» In: Karl Riha, Jörgen Schäfer: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder; Stuttgart: Reclam 1994. (Quelle: Wikipedia, Internationale Dada-Messe)
- 96
Helen Adkins: Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920; in: Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts; Frankfurt/M.: Insel 1991, S. 74.
- 97
«Die Art und Weise der Begriffsbildung – durch Zerlegung und Verfremdung eines vorgegebenen Sprachsachverhalts – ist dabei nicht charakteristischer als die des Wortes Dada.» In: Karl Riha, Jörgen Schäfer: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder; Stuttgart: Reclam 1994, S. 361.
- 98
Vgl. ebenda, S. 360.
- 99
Das Raum-im-Raum-Gebilde begann in Kurt Schwitters' Atelier und wucherte bis zu seinem Wegzug 1936 nach Norwegen in die benachbarten Räume, in eine Wohnung darüber sowie in den Keller und auf die Veranda. 1932/33 wurden vom Atelierraum drei Fotoaufnahmen gemacht. Von den anderen Räumen existieren keine Fotos. 1943 schlug eine Bombe in der Waldhausenstrasse 7A ein und zerstörte den MERZbau. Die Nachricht der Zerstörung seines Lebenswerks erschütterte den im englischen Asyl lebenden Schwitters bis zu seinem Tod 1948. (Quelle: www.merzbarn.net/hanovermerzbau.html)
- 100
Vgl. Karl Riha, Jörgen Schäfer: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder; Stuttgart: Reclam 1994, S. 373.
- 101
Ebenda, S. 373.
- 102
Vgl. ebenda, S. 374.
- 103
Vgl. Marius Hentea: TaTa Dada. The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara; Cambridge MA: MIT Press 2014, S. 179.
- 104
Vgl. Karl Riha, Jörgen Schäfer: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder; Stuttgart: Reclam 1994, S. 373.
- 105
Rrose Selavy war Marcel Duchamps Pseudonym; vgl. ebenda, S. 378.
- 106
Vgl. Hans Richter: Dada. Kunst und Antikunst, Köln: Dumont 1964, S. 201.
- 107
Von Dada bis Gaga. Kunst und Revolution (2/3); 3sat-Sendereihe 2015.
- 108
Die Collage «Just What is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?» von Richard Hamilton im Jahr 1956 gilt als Schlüsselwerk der Pop Art.
- Weitere wichtige Vertreter sind Andy Warhol, Jasper Johns und Robert Rauschenberg.
- 109
«... aus dem Geist der Kompositionsphilosophie John Cages und dem von Allan Kaprow entwickelten Happening eine neue Kunstform schuf. Inspiriert von der Vorstellung John Cages, dass Klang und Geräusch auch als Musik verwendbar sind, entwickelten die Fluxus-Künstler eine ausführbare Kunst, die mithilfe sogenannter «Event Scores» oder Aufführungsanweisungen alltägliche Aktivitäten in eine (zumeist geräuschvolle) Form brachten und dadurch dem Alltag entzogen.» In: Fluxus 50, Wiesbaden, 1962–2012. (Quelle: <http://fluxus50wiesbaden.de/fluxus>)
- 110
Der Tod des Autors ist ein Konzept insbesondere poststrukturalistischer Prägung, das die klassische Idee der völligen Kontrolle des Schriftstellers über seine eigene Schöpfung in Zweifel zieht. Für die Textinterpretation bedeutet dieser Ansatz vor allem, dass die mutmassliche Absicht des Autors unerheblich ist und Texte durchaus Bedeutungen entwickeln können, die sich der Absicht des Autors entziehen.
- 111
Vgl. Rainald Goetz' Beitrag am Wettlesen um den Ingeborg-Bachmann-Preis 1983.
- 112
«Raoul Hausmann resümierte in seinem 1972 veröffentlichten Buch «Am Anfang war Dada» enttäuscht [...]: «Man zeigte alle möglichen Kühnheiten in Material, Auffassung, Erfindung, die heute noch nicht von Neodada oder Popart übertroffen sind – aber das Publikum machte nicht mit, keiner wollte mehr Dada sehen [...] Dada war tot, ohne Ruhm nach Staatsbegräbnis. Einfach tot. Die Dadaisten fanden sich im Privatleben wieder.» In: Kurt Tucholsky: Gesammelte Werke, Bd. 1; Reinbek, 1972, S. 801. (Quelle: Wikipedia, Internationale Dada-Messe)
- 113
Hannah Höch (1889–1978) resignierte andersherum und beklagte 86-jährig: «Dada hängt mir zum Halse raus! Langsam ist das doch abgedroschen. Aber in der heutigen Zeit wollen die Leute nur über diese kurze Epoche von mir hören.» Nicht ohne Pathos legte sie 1939 einen Garten an und versteckte dort, im Haus an der Wildbahn 33 in Berlin-Heiligensee, während des Zweiten Weltkriegs ihre Kunstwerke und die ihrer Freunde. Zuletzt vergrub sie aus Angst vor den russischen Truppen einige Werke für kurze Zeit im Garten. Dieser ist Hannah Höchs autobiografisches Lebenskunstwerk und wird bis heute in ihrem Auftrag gepflegt. (Quelle: www.hannah-hoehch-haus-ev.de)

LITERATURVERZEICHNIS

- 3sat: Von Dada bis Gaga. 100 Jahre Performance-Kunst; 3sat: 5.12.2015 (Erstausstrahlung).
- Aargauer Kunsthaus, Kunsthalle Bielefeld (hrsg.): Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen; Zürich: Scheidegger & Spiess 2014.
- Arp, Hans: Die Wolkenpumpe; in: Silbergäule (52/53); Hannover: Steeegemann 1920.
- Arp, Hans: Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954; Zürich: Arche 1955.
- Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit; München/Leipzig: Duncker & Humblot 1927.
- Ball, Hugo: Briefe 1911–1927; Einsiedeln: Benziger 1957.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors; in: Jannidis, Fotis et. al. (hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft; Stuttgart: Reclam 2000 (1967).
- Bissegger, Peter: Die Rekonstruktion des MERZbaus von Kurt Schwitters durch Peter Bissegger 1981–1983; <http://merzbaurekonstruktion.com/index.html> (1.2016).
- Berding, Helmut, K. Heller, W. Speitkamp: Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Bochsler, Regula, P. Kury, P. Sarasin: Wertes Fräulein, was kosten Sie? Prostitution in Zürich 1875–1925; Baden: Hier und Jetzt 2004.
- Bolliger, Hans, G. Magnaguagno, R. Meyer: Dada in Zürich; Zürich: Kunsthaus Zürich / Arche 1985.
- Die Reihe zu neuer Architektur: Architektur neues Zürich; Berlin: Braun 2008.
- Fasnacht, Alfred: Grippeepidemie 1918/19; Quelle: www.museums-gesellschaft.ch/streik/grippe.html (12.2015).
- Faul, Eckhard: Hugo Ball. Zinnober-Zack, Zeter und Mordio: Alle Dada-Texte; Göttingen: Wallstein 2012.
- Fluxus 50 (1962–2012): Fluxus?; Wiesbaden: 2012; <http://fluxus50wiesbaden.de/fluxus> (1.2016).
- Fülscher, Bernadette: Die Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich. 1300 Werke – eine Bestandsaufnahme; Zürich: Chronos 2012.
- Gross, Babette, W. Münzenberg: Eine politische Biographie; Stuttgart: DVA 1967.
- Harrison, Charles, Paul Wood (hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Der Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews (Bd. 1); Ostfildern: Hatje Cantz 2003, S. 295.
- Hausmann, Raoul: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933 (Bd. 1); München: Edition Text+Kritik 1982.
- Hentea, Marius: TaTa Dada. The Real Life and Celestial Adventures of Tristan Tzara; Cambridge MA: MIT Press 2014.
- Herrschaft, Lutz: Der Mönch mit dem Karnevalsrevolver. Ur-Dadaist Hugo Ball; in: Der Tagesspiegel Online; Berlin: 20.2.2011; www.tagesspiegel.de/kultur/ur-dadaist-hugo-ball-der-moench-mit-dem-karnevalsrevolver (1.2016).
- Historisches Lexikon der Schweiz: Elektrifizierung (23.10.2006); www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D13845.php (12.2015).
- Hoech, Hannah: Förderverein Künstlerhaus Hannah Höch e.V.; www.hannah-hoech-haus-ev.de (12.2015).
- Holzner, Johann: Literatur als Skandal. Fälle, Funktionen, Folgen; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Honisch, Dieter, Ursula Prinz: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977; Berlin: Reimer 1977.
- Huber, Hans Dieter: Das Jahrhundert der Extreme. Die Kunst der klassischen Moderne; e-publ: rough and ready 3, 2010.
- Huelsenbeck, Richard: Dada lives; in: Eugene Jolas (ed.): Transition (25, Fall 1936); New York: 1936.
- Hugo-Ball-Gesellschaft: Biographie; Pirmasens: 1998; <http://hugo-ball-gesellschaft.de> (12.2015).
- Illies, Florian: 1913. Der Sommer des Jahrhunderts; Frankfurt/M.: S. Fischer 2012.
- Jung, Franz: Der Weg nach unten; Berlin: Neuwied 1961.
- Kessler, Rita: Nachtleben im Zürcher Niederdorf um 1915 – nach den Erinnerungen von Emmy Hennings und Hugo Ball; in: Zürcher Taschenbuch, Sozialgeschichte (127); Zürich: 2007, S. 283–308.
- Klüser, Bernd, Katharina Hegewisch (hrsg.): Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts; Frankfurt/M.: Insel 1991.
- Kotte Andreas (hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz (Bd. 1); Zürich: Chronos 2005.
- Kruse, Wolfgang: Kriegsideologie und moderne Massenkultur; in: Bundeszentrale für politische Bildung (hrsg.): Geschichte. Deutsche Geschichte. Der Erste Weltkrieg (6.5.2013); www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/ersterweltkrieg/kriegsideologie (12.2015).
- Künzli, Erwin: Friedrich Glauser. Dada und andere Erinnerungen aus seinem Leben; Zürich: Limmat 2013.
- Le Bon, Laurent: Dada; Paris: Centre Pompidou 2005.
- Meyer, Raimund, H. Bolliger: Dada. Eine Internationale Bewegung 1916–1925; Zürich: Kunsthaus Zürich / Limmat 1993.
- Meyer, Raimund, J. Hossli, G. Magnaguagno, J. Steiner, H. Bolliger: Dada Global; Zürich: Kunsthaus Zürich / Limmat 1994.
- Minges, Klaus: Staatsbildende Insekten. Sophie Taeubers Marionetten zu «König Hirsch» im Museum Bellerive, Zürich; in: Weltkunst. Das Kunstmagazin der ZEIT; Hamburg: 15.11.1996.
- mital-U: Dada – Situationist; Indie Music Label; www.mital-u.ch/Dada (12.2015).
- Mittelman, Hanni (hrsg.): Albert Ehrenstein. Werke. Briefe (Bd. 1); München: Boer 1989.
- M.N., M.A.: Virtuelle Rekonstruktion der Ausstellung Dada – Vorfrühling aus dem Jahre 1920 im Kölner Brauhaus W.; www.muart.de/DADA (1.2016).
- Museum Bellerive: Sophie Taeuber-Arp. Künstlerin, Tänzerin, Architektin. Ausstellungstexte; Zürich: Museum Bellerive 2007.
- Noguez, Dominique: Lénine Dada; Paris: Robert Laffont 1989.
- Noguez, Dominique: Lenin Dada; Zürich: Limmat 2015 (1989).
- P.M.: Erinnerung an die Werkbundaustellung Zürich 1918; in: Werk (12/25), 1938; Zürich: ETH-Bibliothek Onlinedienst (1.2016).
- Richter, Hans: Dada-Profil. Erinnerungen; Zürich: Arche 1961.
- Richter, Hans: Dada. Kunst und Anti-kunst; Köln: Dumont Dokumente 1964.
- Riha, Karl (hrsg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente; Stuttgart: Reclam 2010 (1992).
- Riha, Karl, Jörgen Schäfer: Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder; Stuttgart: Reclam 1994.
- Roudinesco, Elisabeth, M. Plon: Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe; Berlin: Springer 2013.

LITERATURVERZEICHNIS

- Ruetz, Bernhard: Brennpunkt revolutionärer Elemente. Dada als Kind des Exils; in: Schweizer Monatshefte (8–9/83); Zürich: 2003.
- Schaub, Gerhard, Ernst Teubner (hrsg.): Hugo Ball. Briefe 1904–1927; Göttingen: Wallstein 2003.
- Schifferli, Peter (hrsg.): Dada Zürich. Dichtungen, Bilder, Texte; Zürich: Arche 1998 (1957).
- Schmidt-Burkhardt, Astrit: Stammäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde; Berlin: Akademie Verlag 2004.
- Serner, Walter: Letzte Lockerung; Hannover: Steegemann 1920.
- Temkin, Ann, Philadelphia Museum of Art: Twentieth Century Painting and Sculpture in the Philadelphia Museum of Art; 2001, S. 27; www.philamuseum.org/collections/permanent (1.2016).
- Tucholsky, Kurt: Dada; in: Berliner Tageblatt; Berlin: 20.7.1920; www.textlog.de/tucholsky-dada-ausstellung.html (1.2016).
- Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke (Bd.1); Reinbek: Rowohlt 1975, S.801.
- Unbekannt: Zürcher Generalstreik von 1912; in: Geschichtsforum (14.8.2004); www.geschichtsforum.de/f73/z-rcher-generalstreik-von-1912-a-1643 (12.2015).
- V.G.: Rote Revue; in: Sozialistische Monatschrift 4/26; Zürich: ETH-Bibliothek 1947 (Onlinedienst).
- Zeller, René, M. Eckert (hrsg.): Zunfttherren, Wiedertäufer, Revoluzzer. Das Zunfthaus am Neumarkt als Bühne der Stadtgeschichte; Zürich: Neue Zürcher Zeitung 2015.
- Zentralbibliothek Zürich (hrsg.): Virtuelle Ausstellungen. Zuflucht und Sehnsucht. 1. Weltkrieg: Dada. Quelle für Tzaras «Negerverse»: www.zb.uzh.ch/ausstellungen/exponat (1.2016).
Ergänzendes Literaturverzeichnis Themenwege
- Brandis, Markus, R. Feilchenfeldt: Paul Cassirer Verlag. Berlin 1898–1933. Eine kommentierte Bibliographie München: K.G. Saur 2002.
- Gajek, Bernhard: Hermann Hesses Verhältnis zum Expressionismus; in: Im Dialog der Kulturen. Festschrift für Tschong-Dae Kim zu seinem 60. Geburtstag; Seoul 1995; de.wikipedia.org/wiki/Die_weißen_Blätter (1.2016).
- Huelsenbeck, Richard: Erste Dadarede in Deutschland. Gehalten von R. Huelsenbeck im Februar 1918; vgl. Engel, Manfred (hrsg.): 2. Dada Berlin; Saarbrücken: Universität Saarland; www.uni-saarland.de/Engel/DadaBerlin (1.2016).
- Jan, Andreas: Kennen Sie Zürich? Lenins Gemach; in: Neue Zürcher Zeitung Online; Zürich: 18.6.2013; www.nzz.ch/zuerich/archivbilder/lenins-gemach (12.2015).
- Kanton Zürich: Geschichte und Gegenwart. Meilensteine in der Geschichte des Kantons Zürich; www.zh.ch/internet/de/ktzh/geschichte/bis_gestern.html (12.2015).
- Kälin, Adi: Neues Leben in Emil Bägglis Reich; in: Neue Zürcher Zeitung Online; Zürich: 2.6.2015; www.nzz.ch/zuerich/neues-leben-in-emil-baeggli-reich (1.2016).
- Kunsthaus Zürich: Dada; in: das.: Sammlung. Gemälde und Skulpturen. Klassische Moderne. Dada; www.kunsthau.ch/de/sammlung/gemaelde-und-skulpturen/klassische-moderne/dada (1.2016).
- Kunsthaus Zürich: Geschichte der Zürcher Kunstgesellschaft und der Sammlung; in: das.: Information. Über uns. Geschichte; www.kunsthau.ch/de/information/ueber-uns/geschichte (1.2016).
- Kunsthaus Zürich: Kunsthau-Erweiterung; in: das.: Information. Erweiterung; www.kunsthau.ch/de/information/ueber-uns/geschichte (1.2016).
- Lischeid, Thomas: Minotaurus im Zeitkristall. Die Dichtung Hans Arps und die Malerei des Pariser Surrealismus; Bielefeld: transcript 2012.
Museum Bellerive: Sophie Taeuber-Arp. König Hirsch; Ausstellungstext; Zürich: Museum Bellerive 2007.
- Museum Bellerive: Sophie Taeuber-Arp. Tanz und Dada; Ausstellungstext; Zürich: Museum Bellerive 2007.
- Neue Zürcher Zeitung: Nur ein Künstler im Kleinen, ein Kabarettist. Hugo Ball und das Cabaret; (k. A.).
- Voltaire im Zürcher Niederdorf; in: Neue Zürcher Zeitung Online; Zürich: 15.11.2003; www.nzz.ch/article (1.2016).
- Noetzel, Florian (hrsg.): Rudolf von Laban. Die Kunst der Bewegung; Wilhelmshaven: Noetzel 1988.
- Notz, Adrian (hrsg.): Dada Stadt Zürich. Stadtplan; Zürich: Cabaret Voltaire 2015.
- Merleau-Ponty, Maurice; in: Jae Emerling: Theory for Art History; London: Routledge 2005.
- Merleau-Ponty, Ricœur, Foucault; in: Ernst R. Sandvoss: Geschichte der Philosophie. Mittelalter, Neuzeit, Gegenwart; München: dtv 1989.
- Schad, Christian: Walter Serner und der «Sirius»; in: Kulturelle Monatsschrift: Zürich 1914–1918 (9/26); Zürich, Du-Atlantis 1966.
- Scheidegger, Esther: Bevor Dada da war, war Dada da. Hundert Jahre Dada; in: Altstadt Kurier; Zürich 1 Online: 2015; www.zuerich1.ch/kurier/story.2015.
- Schütt, Julian: Der rote Schwan; in: Die Weltwoche; Zürich: 11.2007.
- Sträuli, Mariann, K. Beck, H. Pichit, N. Behrens, Ch. Casanova, M. Schultheiss: Kinofieber. 100 Jahre Zürcher Kinogeschichte; in: Stadt Zürich, Präsidialdepartement: Stadtarchiv 2007; www.stadtzuerich.ch/prd/de/index/stadtarchiv/bilder_u_texte/kinofieber_100_jahre_zuercherkinogeschichteimstadtarchivundimbaug.html (1.2016).