

**»Sphäre des Wilden ... Sphäre des Spiels«  
Masken und Puppen im Dada Zürich:  
›Agenten‹ der Alterität und Performanz**

---

**Birgit Heß**



Marcel Janco, *Cabaret Voltaire*, 1916  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006  
(wie Abbildung 27)

# »Sphäre des Wilden ... Sphäre des Spiels«

Masken und Puppen im Dada Zürich:  
›Agenten‹ der Alterität und Performanz

Dissertation zur Erlangung des Grades  
eines Doktors der Philosophie  
am Fachbereich III, Kunstgeschichte,  
der Universität Trier

vorgelegt von  
Birgit Heß M.A.  
aus Freiburg i.Br.

1. Berichterstatterin: Prof. Dr. Viktoria Schmidt-Linsenhoff
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Bernd Nicolai

Tag der mündlichen Prüfung: 3. November 2003

Trier 2006

## Dank

Die vorliegende Arbeit ist die für den Druck überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die an der Universität Bonn bei Professor Dr. Gunter Schweikhart † begonnen und 2003 an der Universität Trier bei Professorin Dr. Viktoria Schmidt-Linsenhoff fertig gestellt wurde. Ihr danke ich sehr herzlich, ebenso Professor Dr. Bernd Nicolai, Bern, als zweitem Berichterstatter.

Freundliche Unterstützung leisteten die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter folgender Archive und Institutionen: International Dada-Archive in Iowa City, Dada-Archiv im Kunsthhaus Zürich, Hugo-Ball-Sammlung der Stadtbibliothek Pirmasens, Robert-Walser-Archiv, Zürich, Hannah-Höch-Archiv der Berlinischen Galerie und George-Grosz Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Université de Paris I und Fonds Doucet der Bibliothèque Littéraire, Paris, sowie namentlich Professor Eberhard Roters †, Berlin, Hans Bolliger, Zürich, Professor Dr. Karl Riha, Siegen, und Dr. Harry Seiwert, Trier.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Stefanie Marschke für ihre sachkundige Korrektur, Hendrik Heß für seine tatkräftige Hilfe bei der Literaturbeschaffung und selbstverständlich meinen Eltern Gertraud und Volker Heß für ihr liebevolles Vertrauen und ihre Geduld. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Bonn, im Oktober 2006

Birgit Heß

# Inhalt

I Einführung.....	5
1 Vorstellung von Konzept und Inhalt.....	6
2 Forschungsstand und Quellenlage.....	18
II „Räume“ des Dada Zürich und Chronologie der Aktionen.....	29
1 Das Cabaret Voltaire.....	30
2 Die Galerie Dada.....	39
3 Wechsel des räumlichen Dispositivs.....	46
III Die Masken, ihre Form und primitivistische Rahmung.....	51
1 Umkreis und Quellen dadaistischer Maskierungspraxen.....	52
<i>Edward Gordon Craigs „Über-Marionette“</i> .....	53
<i>Kontakte zu Forschern und Künstlern</i> .....	55
<i>Carl Einstein: Negerplastik</i> .....	57
2 „Primitivismus“ im Dada Zürich.....	61
<i>Zum Begriff „Primitivismus“</i> .....	63
<i>Huelsenbeck: „den Rhythmus verstärken“</i> .....	65
<i>Han Coray: Stammesobjekt als Sammlerstück</i> .....	68
<i>Tristan Tzara cosmopolite</i> .....	70
<i>Janco, Plakat Chant nègre</i> .....	75
<i>Primitivismus oder Primitivierung?</i> .....	85
3 Masken und Körper im Tanz.....	89
<i>Körper und Rhythmus</i> .....	90
<i>Gespaltene und multiple Identität</i> .....	93
<i>Rudolf von Laban „mit seinen Damen“</i> .....	95
<i>Evolution der Tanzkonzepte</i> .....	100
4 Marcel Janco: „Dada-Masken“.....	108
4.1 De facto vorhandene Maskenobjekte.....	109
<i>Maske Portrait de Tzara</i> .....	109
4.2 Historische Berichte zu Jancos Masken.....	116
<i>Epochen- und Stilpluralismus</i> .....	118
<i>Stellung im Oeuvre</i> .....	125
<i>Quellen zu Masken-Funktionen</i> .....	127
<i>Quellen zur authentischen Form</i> .....	131
4.3 Formale Synopse und Interpretation.....	136
<i>Original und Rekonstruktion</i> .....	138
4.4 Maskenentwürfe aus dem Nachlass.....	141
a) <i>Zeichnungen nach afrikanischen Vorbildern</i> .....	141
b) <i>Groteske Phantasiegestalten für Theater und Karneval</i> .....	142
4.5 Weitere Arbeiten für das Theater.....	143
5 Aufführung von Kokoschkas Drama <i>Sphinx und Strohmännchen</i> .....	145
5.1 Oskar Kokoschka: <i>Sphinx und Strohmännchen</i> .....	145
5.2 Masken und Kostüme zu <i>Sphinx und Strohmännchen</i> .....	158
<i>Körpermaske und performative Kontingenz</i> .....	163
6 Masken von Hans Arp?.....	166
<i>Abstraktion und Primitivierung</i> .....	174
7 Fazit: Masken als performativische Agenten.....	179

IV Masken des Körpers: Kostüme .....	185
<i>Ausblick: Dada Paris</i> .....	188
1 Hugo Ball im „kubistischen“ Kostüm .....	190
„Kubismus“ .....	198
„Futurismus“ .....	200
<i>Dehumanisierung und Regression</i> .....	204
2 Sophie Taeuber in dekonstruktiver Maske .....	211
<i>Tanz und Ornament</i> .....	211
<i>Eröffnung der Galerie Dada oder Große Soiree im Cabaret Voltaire?</i> .....	215
<i>Männliche oder weibliche Autorschaft?</i> .....	217
<i>Kostüm</i> .....	219
<i>Maske</i> .....	222
<i>Verhinderter Voyeurismus</i> .....	224
<i>Maske als Tötungsstrategie</i> .....	231
<i>Mechanische Braut und „Gottesanbeterin“</i> .....	234
<i>Dekonstruktion von Körper- und Geschlechtshierarchien</i> .....	240
3 Fazit: Kostüm und Körperidentität .....	246
V Puppen und Marionetten: Selbstbespiegelung und Entfremdung .....	251
1 Die Puppe – Bühnenobjekt und literarischer Topos .....	251
<i>Alfred Jarry: Ubu Roi</i> .....	252
<i>Dadaistische Mannequins</i> .....	256
2 Emmy Hennings mit Puppe – Identität <i>in-between</i> und <i>within</i> .....	261
<i>Weibliche Maskerade</i> .....	270
<i>Puppe und Mann</i> .....	274
<i>Frau und Spiegel</i> .....	277
<i>Fetisch und Frau</i> .....	279
<i>Paul Klee, Handpuppen</i> .....	281
<i>Puppe und Frau</i> .....	285
<i>Verschwinden des privaten Körpers</i> .....	289
<i>Multiple Körper – wenn Männer Frauen mimen</i> .....	293
3 Magie und Primitivität im Wechsel: Hans Arp, <i>Kaspar ist tot</i> .....	302
<i>Kind und Kasper</i> .....	306
4 Sophie Taeuber: Marionetten zu <i>König Hirsch</i> .....	311
4.1 Fortunato Depero: Marionetten und Balli plastici .....	324
4.2 Signifizierung der Körper im <i>Bunraku</i> .....	328
5 Fazit: Die Puppe als Partialobjekt .....	335
VI Zusammenfassung .....	337
1 Das „Werk“ der Performance .....	338
<i>Identitätsbildungsprozesse der Performance</i> .....	338
<i>Das Kunstwerk als Agent</i> .....	338
2 Methoden der dadaistischen Dekonstruktion .....	339
<i>Das Schauspiel der Alterität</i> .....	339
<i>Ironische Primitivierung</i> .....	340
<i>Travestie und strategische Maskerade</i> .....	340
<i>Aber auch Subversion der geschlechtlichen Ordnung?</i> .....	341
3 Bilanz und Ausblick .....	342
Literaturverzeichnis .....	345
Abbildungsverzeichnis .....	378

# I Einführung

„Je est un autre.“<sup>1</sup>  
(Arthur Rimbaud)

Die Masken und Puppen des Dada Zürich sind nicht nur Beispiele einer Ästhetik, die sich vom bürgerlichen Kunstkanon absetzte und auf populäre Medien zurückgriff, um sich künstlerisch zu differenzieren, sie sind auch Maskierungen und Verpuppungen von Künstlersubjekten, die sich ein selbst geschaffenes Alter Ego wählten, um sich medial zu reflektieren und ihre Identität zu hinterfragen. Dass Künstler diese Reflexion über sich und ihren Status zu einem Hauptthema der Kunst machten, ist ein Kennzeichen der Moderne.

Eine Maske zu tragen und eine Rolle zu spielen, bedeutet im Allgemeinen, sich einen fremden Charakter zuzulegen, ohne den eigenen aufzugeben, und mit oder zwischen zwei Identitäten zu leben. Die Schauspieltheorie kennt den Vorgang als Verbindung von Schauspieler-Ich und „Nicht-Ich“ des Rollentextes zum „Nicht-Nicht-Ich“ der realisierten Figur.<sup>2</sup> Die Sozialpsychologie nimmt den Rollenbegriff als Beschreibung von Interaktionsbeziehungen; Alltagsverhalten ist hier eine nicht institutionalisierte Form von Rollenhaltung.<sup>3</sup> Besonders in performativen Prozessen aber bleibt das Bewusstsein für die Andersartigkeit und die Illusion von Rollenspiel und Maskerade erhalten und das Wissen, dass unreglementierte Formen von Selbstdarstellung die beteiligten Subjekte herausfordern. Allerdings schließt die Anerkennung der eigenen Künstlerperson als „Persona“, als Verkörperung einer oder mehrerer (Lebens-)Rollen, die individuelle Uminterpretation dieser Rolle nicht aus. Im Dada Zürich trat die Kunst in ein solches Stadium der „Selbstkritik“.<sup>4</sup> Dadaistische Künstler setzten sich in Relation zu sich und einem „Anderen“, aus statischen Kunstwerken wurden performative Akte, und Masken und Puppen wurden als „Agenten“ für intersubjektive und transkulturelle Diskurse gebraucht.

---

<sup>1</sup> „Es ist falsch, wenn einer sagt: Ich denke. Man sollte sagen: Es denkt mich. [...] Ich ist ein anderer.“ Arthur Rimbaud an Georges Izambard aus Charleville am [13.] Mai 1871, in: ders.: Sämtliche Werke, übertr. von Sigmar Löffler u. Dieter Tauchmann, Frankfurt a.M. u. Leipzig 1992, S. 394. „Rimbaud zerfällt in zwei Teile“, urteilte Hugo Ball, *Flucht*, S. 102. Dadas Beziehung zu Rimbaud oszilliert zwischen Anziehung und Abstoßung. Ball sah sich durch Rimbauds Zivilisationsskepsis bestätigt – „Wir sind Rimbaudisten, ohne es zu wissen und zu wollen.“ – verurteilte aber dessen Umwege und Scheitern: „Rimbauds Entdeckung ist der Europäer als der ‚falsche Neger‘. [...] Er suchte eine Wunderwelt: [...] Götter in Menschengestalt und phantastische Religionen [...] Er hätte das, etwas langsamer, auch in der Bretagne oder in Niederbayern haben können. [...] Er hatte das Wunder der Plattitüde und die Mirakel des Alltags noch nicht entdeckt. Man kann von ihm lernen, wie man es nicht machen soll.“ Ball, *Flucht*, S. 103f., Eintrag vom 20.6.1916.

<sup>2</sup> Vgl. Turner, *Ritual*, S. 147, u. Peter Simhandl: Theaterpädagogik, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 948-950, hier S. 949.

<sup>3</sup> Theater ist nach Henri Bergson, *Lachen*, S. 51, eine „vergrößerte und zugleich vereinfachte Reflektion des Lebens“. Eine Einschränkung macht, so Eisermann, *Rolle*, S. XIII, die Sozialwissenschaft: Die Theaterbühne lege die Spielsituation offen, ihre Masken dienten auch der Demaskierung; auf der „Bühne des Lebens“ dagegen werde versucht, den Fakt der Maskierung zu verbergen.

<sup>4</sup> Vgl. Bürger, *Avantgarde*, S. 28f.

## 1 Vorstellung von Konzept und Inhalt

Anfang 1916 gründeten der deutsche Schriftsteller und Dramaturg Hugo Ball (1886–1927) und seine Lebensgefährtin und spätere Ehefrau, die Dichterin und Diseuse Emmy (Ball-)Hennings (1885–1948) (Abb. 1) in Zürich, damals Wahlheimat vieler politischer Emigranten, Intellektueller und Kriegsgegner, das Kneipenkabarett „Cabaret Voltaire“, das sich bald zum Treffpunkt einer Gruppe von bildenden Künstlern und Literaten entwickelte – neben den genannten noch Tristan Tzara (d. i. Samuel Rosenstock, 1896–1963) (Abb. 3) und Marcel Janco (rumän. Iancu, 1895–1984) (Abb. 4) aus Rumänien, Richard Huelsenbeck (1892–1974) (Abb. 5) und später Hans Richter (1888–1976) (Abb. 3) aus Deutschland, Hans Arp (1887–1966) und Sophie Taeuber(-Arp, 1889–1943) (Abb. 2) aus dem Elsass bzw. der Schweiz – die Soireen und Publikationen unter dem Namen „Dada“ herausbrachten.<sup>5</sup> Eine verbale und visuelle Attacke gegen konservative Kunstkonzepte schloss sich an, wurde 1917 in einer Züricher Privatgalerie, der „Galerie Dada“, wieder aufgenommen und setzte sich nach Kriegsende in Deutschland und Frankreich weiter fort.<sup>6</sup> Huelsenbeck und Richter kehrten nach Berlin zurück, 1918 öffnete dort der Künstlerzirkel „Club Dada“, 1919 erschien die Zeitschrift *Der Dada*, 1920 ein *Dada Almanach*. Die Berliner Dada-Gruppe war politisch engagiert und unterhielt Kontakte zur linken Avantgarde- und Revolutionsszene. Mehr als in Zürich wurde hier mit fotografischen und gedruckten Medien operiert: John Heartfield (d. i. Helmut Herzfelde, 1891–1968), George Grosz (1893–1959), Hannah Höch (1889–1978) und Raoul Hausmann (1886–1971) erstellten Collagen und Fotomontagen oder verfassten und rezitierten Laut- und Buchstabengedichte, Johannes Baader (1875–1955) verschickte und verteilte Pamphlete „missionarischen“ Inhalts. Als Publikationsorgan stand der von Wieland Herzfelde (1898–1988) gegründete Malik-Verlag zur Verfügung. Tzara und – nach einem Umweg über Köln – auch Arp siedelten nach Paris über, wo sie auf eine um André Breton (1886–1966) und die Zeitschrift *Littérature* versammelte Gruppe von Schriftstellern trafen, mit denen sie sich zu Dada Paris zusammentaten, um Bühnenaktionen, Proklamationen und Sketche herauszubringen und sich mit der Fortführung der Zeitschrift *Dada* publikumswirksam zu profilieren.

Aus diesem sich bietenden Spektrum greife ich einen zentralen Aspekt des Dada Zürich heraus und befasse mich, ausgehend vom Bestand der Masken- und Puppenproduktionen und ihrer literarischen Metaphorisierung, mit Dadas alteritär und performativ gewandeltem Kunstbegriff. Angesprochen wird ein Forschungsbereich, der im Zeitalter der Vernetzung zunehmend an Bedeutung gewonnen hat: Die Aufhebung von nationalen,

---

<sup>5</sup> „Dada“ ist das französische Kinderwort für Holzpferdchen: „Das Wort Dada wurde von Hugo Ball und mir zufällig in einem deutsch-französischen Diktionär entdeckt, als wir einen Namen für Madame le Roy, die Sängerin unseres Cabarets suchten“, behauptet Huelsenbeck, *En avant Dada*, S. 12. Die Sängerin hieß allerdings Leconte, und eine „Madame Dada“ ist nicht bekannt. Zum Streit um den Namen und das Urheberrecht an Dada, vgl. Nenzel, *Huelsenbeck*, S. 191-212.

<sup>6</sup> Zeitgleich entstand New-York-Dada, nach dem Ende des 1. Weltkriegs Dada Berlin, außerdem Köln-Dada (Hans Arp, Max Ernst), Hannover-Dada (*Merz*: Kurt Schwitters) und Dada Paris, der ab 1923 im Surrealismus aufging.

künstlerischen und personalen Grenzen, die Durchlässigkeit der kulturellen Systeme, die Dynamik und Medialität künstlerischer Arbeit und die Interaktionsprozesse von Künstlern, Objekten und Rezipienten. Dabei waren Puppen, Masken und andere Kunstfiguren mehr als nur verspielte Randerscheinungen:

„In einem Zustand des Aufgehängtseins zwischen zwei Welten, wo wir mit der alten gebrochen und die neue noch nicht geschaffen haben, haben Satire, Grotteske, Karikatur, der Clown und die Puppe ihren Auftritt. Es ist die tiefere Bedeutung dieser Ausdrucksformen, daß sie durch die Mechanisierung und Marionettenhaftigkeit des Lebens eine andere Art der Existenz jenseits der scheinbaren und tatsächlichen Abgestumpftheit offenbaren.“<sup>7</sup>

Die Performance-Objekte Puppe und Maske hatten immer dann einen künstlerischen Stellenwert, wenn es darum ging, den Menschen des Maschinenzeitalters in seiner existenziellen Abhängigkeit ästhetisch zu erfassen und für die Bühne nutzbar zu machen.<sup>8</sup> In der bildenden Kunst und im Theater der Jahre 1890 bis 1930 häuften sich diese Tendenzen, und – was sich für die Rezeptionsgeschichte als besonders tragfähig erwiesen hat – sie bereiteten das Terrain für bis heute übliche Kultur- und Theatertechniken.

Das Ziel meiner Arbeit ist es, das Verdikt von Dada als antikünstlerischem Ikonoklasmus mit einem Kunstbegriff zu widerlegen, der Werke, Künstler und Betrachter als performative Konstruktionen erkennt und ihre Relationen diskursiv, intersubjektiv und interkorporell verhandelt. In diesem Prozess übernahmen Masken und Puppen eine mehr als instrumentelle Funktion. Ich fasse sie unter den Begriff des „Agenten“, um deutlich zu machen, dass ihre Rolle über die passive und mediale Ausgestaltung von Kunst- und Bühnenobjekten hinausging und in zwei Richtungen impulsgebend wurde. Sie waren plastische Objekte, mit denen etwas aufgeführt wurde, genauso wie sie sich selbst aufführten, die also nicht nur „performative“ (Handlungen vollziehende), sondern „performatorische“ (Handlungen provozierende) Wirkungen hatten. In Anlehnung an Funktionen der „*imagines agentes*“<sup>9</sup> sind performatorische Agenten Kunstobjekte, die Relationen und Kräfteverhältnisse zwischen Künstlern und Betrachtern herstellen oder verändern und doch als traditionelle Requisiten wahrgenommen werden. Als körperbehaftete Medien gehen sie über die sprachliche Rhetorik hinaus und schaffen „Räume“ oder „Bühnen“, auf denen sich in Anlehnung an Gabriele Brandstetter die Prozesse von „*staging gender*“ und, wie zu ergänzen wäre, „*staging ethnicity*“ immer neu vollziehen.<sup>10</sup>

Die Ansicht, dass Prozesse und Rezeptionen anstelle der Künstler Werke bilden, ist auch ein zentraler Punkt der Postmoderne: Kunst ist eine simultane Erfahrung, in der,

---

<sup>7</sup> Raoul Hausmann: Die neue Kunst. Betrachtungen (für Arbeiter), in: Die Aktion, 11. Jg., Berlin, 14. Mai 1921, S. 281-285, hier S. 284.

<sup>8</sup> Zum Typ des „geworfenen“ Lebenskünstlers in Vorwegnahme der Heidegger'schen Existenzphilosophie vgl. Richard Huelsenbeck: Dada und Existenzialismus, in: *Dada Monographie*, S. 51-63.

<sup>9</sup> Schmidt-Linsenhoff, *Projektionen*, S. 8, vgl. a. Sykora, *Paarungen*, S. 60. Die Fortsetzung ist in virtuellen Agenten der Cyber-Reality sehen, vgl. Catherine Pelachaud: Wie man an ‚Embodied Agents‘ geschlechtspezifische Merkmale modelliert, digital publiziert unter: <http://www.thealit.dsn.de/lab/cyberfeminism/home/abstracts.html> (25.05.2003). Vorgestellt werden virtuelle „Gesprächspartner“ mit simulierten menschlichen Eigenschaften, die in der Lage sein sollen, Verhaltensweisen zu modifizieren.

<sup>10</sup> Zum „Drama des Subjekts“ und erweiterten Begriff von „Bühne“ vgl. Brandstetter, *Staging*, S. 28f.

nach Barthes, der Künstler im selben Moment „geboren wird“ wie sein Werk.<sup>11</sup> Mit der Einführung „performatorischer Agenten“ als Erzeuger reziprok-performativer Handlungen versuche ich dem Dilemma zu entgehen, dass mit performativen Prozessen zwar ein Teil der künstlerischen Autonomie dem Betrachter übertragen ist, der Erfolg dieser Prozesse aber dem Künstler als Urheber zugeschrieben wird, sodass von einem „Tod des Autors“ (Roland Barthes) als einer bis zum Verschwinden reichenden Relativierung des Künstlers durch sein Werk nicht gesprochen werden kann. Nicht umsonst aber hat Barthes die Wirkung des Performativen mit der eines Simulakrums verglichen, da es das handelnde Subjekt als behandeltes Objekt körperlich reproduziert.<sup>12</sup> Anders jedoch als bei Barthes bildeten im Dada Zürich die Simulakra Maske und Puppe die handelnden Subjekte nicht nur ab, sondern objektivierten sie, indem sie neue körperliche Handlungen anstießen und zur performativen Konstruktion von Körpern beitrugen.<sup>13</sup>

Die Annahme handlungsauslösender Gegenstände schließt an ein Wissenschaftskonzept an, das von Donna Haraway und Bruno Latour vertreten wird und Wege für Handlungsfähigkeiten (*agencies*) eröffnet hat, die nicht menschlich sind, ohne dass in „eine Kausalität ohne Ursache und ein Subjekt ohne Subjekt“<sup>14</sup> ausgewichen werden müsste. Die Wirkmacht eines agentenhaften Kunstwerks, das Künstler und Betrachter in Beschlag nimmt, wurde von dem Sozialanthropologen Alfred Gell postuliert und zu einer anthropologischen Kulturtheorie ausgeweitet.<sup>15</sup> Allerdings weicht die sozialpsychologische Konzeption von der performativen insofern ab, als dort die Verkörperung und Vermittlung von Handlungen und das Bündeln von Intentionen immer noch maßgeblich für die Zuschreibung von Subjektautorität sind<sup>16</sup> und materielle Kunstobjekte nur „sekundäre Agenten“ sein können, da sie ihre Existenz dem menschlichen Verbündeten verdanken.

---

<sup>11</sup> Vgl. Barthes, *Autor*, S. 189.

<sup>12</sup> Vgl. Ogrzal, *Gespenst*, S. 70.

<sup>13</sup> Theorien zur performativen Verfasstheit von Körpern referieren Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz u. Béatrice Ziegler in der Einführung zum 2003 erschienenen Sammelband *Körperkonzepte*, S. 9-22.

<sup>14</sup> Latour, *Dinge*, S. 152. Latours Interesse gilt der Vermittlung von Menschen und Artefakten und ihrer geteilte Wirkmacht. „*Factish*“, ein Neologismus aus *fact* und *fetish*, ist seine Bezeichnung für handlungsleitende Agenten, als „Synonymität von Konstruktion und autonomer Realität“, vgl. Latour, *Steps*, S. 69. Haraway, *Neuerfindung*, S. 93, fordert, „daß das Wissensobjekt als Akteur und Agent vorgestellt wird und nicht als Leinwand oder Grundlage oder Ressource und schließlich niemals als Knecht eines Herrn, der durch seine einzigartige Handlungsfähigkeit und Urheberschaft von ‚objektivem‘ Wissen die Dialektik abschließt.“ Zum Agentenkonzept vgl. a. Haraway, *Abnehme-Spiel*, S. 142.

<sup>15</sup> Vgl. Gell, *Agency*, S. 1. Die postum erschienene Studie folgt in Themen und Beispielen Claude Lévi-Strauss’ „wildem Denken“. Im Anschluss an die pragmatische Semiotik Charles Sanders Peirces (1839–1914) bezeichnet Gell, *Agency*, S. 13, das Kunstwerk als „Index“, um seine Signalwirkung zu betonen. Die Operationen zwischen Künstler, Betrachter, Index und „Prototyp“, dem lebenswirklichen Vorbild und Ursprung der Repräsentation, wechseln zwischen Agenten- und Dulder-Status. Während der Index in allen Relationen zentral ist, können die Funktionen von Künstlern, Prototypen und Rezipienten in der Matrix möglicher Operationen die Richtung ändern, sich auf sich selbst beziehen oder ganz entfallen, vgl. Gell, *Agency*, S. 29 u. 36. Zum Zeichensystem nach Peirce vgl. a. Dubois, *Akt*, S. 63-68.

<sup>16</sup> „An agent is one who ‚causes events to happen‘ in their vicinity [...] agents initiate ‚actions‘ which are ‚caused‘ by themselves, by their intentions, not by the physical laws of the cosmos.“ Gell, *Agency*, S. 16.

Die Operationalität des unbelebten Objekts hängt von seiner Wahrnehmung in sozialen Situationen ab, von einer Art animistischer Zuschreibung von Seiten des Rezipienten, die es erst zur „Person“ oder „Teil-Person“ werden lässt.<sup>17</sup>

Im ephemeren System der Performance sind Objekte wie Masken und Puppen Indizes des Referenten Mensch in seiner kategorialen Form. Sie zeigen die Wirkungen dieses Anderen, indizieren seine abwesende Gegenwart als einen kontingenten Prozess, der darauf angelegt ist, Grenzen zu überschreiten, sie dialektisch aufzulösen und Zeichen von ihren Referenten zu trennen. Entsprechend wurden Masken und Puppen im Dada Zürich zu Projektionen des menschlichen Körpers, auch wenn, wie zu sehen sein wird, die Methoden der Selbstinszenierung zunächst noch unsystematische und zufällige waren. Wenn hier die physischen Grenzen von Mensch/Subjekt und Figur/Objekt überschritten wurden, dann beiläufig, und anders als in den Geschlechtertravestien des New Yorker Dada gab es auch keine wirklichen Ambitionen, die Relationen von Mann/Subjekt und Frau/Objekt zu vertauschen. Da aber der Interaktion die Aneignung eines Fremden vorausgehen kann, stehen Masken und Puppen für die objektgewordene Auseinandersetzung Dadas mit Fragen von Alterität und Stereotypen der Geschlechtszuordnung. Dadaistische Masken und Puppen sind Medien, die alteritären Beziehungen Ausdruck geben oder Alterität herstellen, also die Wahrnehmung für eine Differenz des Unbekannten öffnen, die verfremdet, um Identitätskonstruktionen aufzudecken und in Frage zu stellen.

Alterität ist nach Michael Taussig ein Prozess, in dem das Selbst in das Andere eindringt, „gegen welches sich das Ich bestimmt und von dem es sich absetzt.“<sup>18</sup> Alterität als Wissen um den „Anderen“ und seine identitätsbildenden Konsequenzen betrifft im Dada nicht nur die austarierte (labile) Beziehung von Individuen und ihren Repräsentationen, sondern eine performative Relation von Künstlern und Objekten, von Künstlern und Rollenbildern und von Künstlern zueinander. Dabei bedeutet „performativ sein“, dass sich diese Relationen durch symbolische Handlungen bilden oder neu befestigen. Die Fragen dadaistischer Differenz oder Identität richten sich demnach nicht nur auf die kulturellen Stereotype, sondern auch auf die Künstler, ihr Selbstverständnis und ihre Stellung zum Werk und die damit verbundenen Konzepte von Subjekt und Autorschaft.

Repräsentativ für die strukturelle Situierung dadaistischer Masken- und Puppenobjekte ist das Titelzitat dieser Arbeit, das Johan Huizingas *Homo Ludens* entnommen ist und den Umgang des zivilisierten Europäers mit Maskierungen und deren Transformationspotenzial funktional auslotet:

„Der Anblick des Vermummten führt uns, auch als rein ästhetische Wahrnehmung, mit der keine definierten Glaubensvorstellungen verbunden sind, unmittelbar aus dem ‚gewöhnli-

---

<sup>17</sup> „However, the personhood of the artist, the prototype, or the recipient can fully invest the index in artefactual form, so that to all intents and purposes it becomes a person, or at least a partial person.“ Gell, *Agency*, S. 68

<sup>18</sup> Taussig, *Mimesis*, S. 236. „Dada-ähnliche Stöße der Andersheit“ würden „fassungslosen Wesen entgegengeschleudert“, so Taussig (S. 247) weiter.

chen Leben‘ heraus in eine andere Welt, als es die des hellen Tages ist; er führt uns in die Sphäre des Wilden, des Kindes und des Dichters, in die Sphäre des Spiels.“<sup>19</sup>

Neben eine neue, technologisch überformte Konzeption von Menschheit und Künstlertum trat also ein weiteres Element in die Kultur des 20. Jahrhunderts: Das Spiel als Gegenwelt zu Alltag und Ernst.<sup>20</sup> Der Begriff und Wortbildungen zum Thema „Spiel“ tauchen im Vokabular der Dada-Künstler häufig auf, sei es als Analogie für Dada oder das Leben selbst.<sup>21</sup> Am geläufigsten ist die vom üblichen Skeptizismus getragene Selbsteinschätzung Balls: „Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind.“<sup>22</sup> Der dem Pariser „Collège de Sociologie“ und dem Surrealismus angehörende Roger Caillois hat 1958 vier Hauptkategorien des Spiels definiert,<sup>23</sup> von denen die dritte – „Mimikry“ mit Masken als „Werkzeugen der Metamorphose“ – der dadaistischen Praxis am nächsten steht. Besonders die Feststellung, dass Masken „stets im geheimen hergestellt und nach dem Gebrauch zerstört oder verborgen werden“,<sup>24</sup> erinnert an den Akt, mit dem Janco seine Dada-Masken über Nacht „hervorzauberte“ und den überraschten Künstlerfreunden präsentierte, und daran, dass auch sie diesen Anlass nicht überdauerten.

Kunst als Spiel und gemeinschaftsbildende Praxis lässt sich dem Komplex „Performance“ zuordnen, einem vieldeutigen Begriff, der sowohl das Erbringen einer Leistung und ihr Gelingen als auch die ästhetische Aufführung und kulturelle Inszenierung umfasst.<sup>25</sup> Der Vergleich mit Caillois’ Spielmerkmalen zeigt jedoch, dass die Handlungen der Performance zwar Freiwilligkeit, Prozessualität und Eigengesetzlichkeit voraussetzen,

---

<sup>19</sup> Huizinga, *Homo Ludens*, S. 36.

<sup>20</sup> Dada galt auch und gerade der Überwindung des bürgerlichen 19. Jahrhunderts: „Wenn je ein Jahrhundert sich selbst und das ganze Dasein ernst genommen hat, ist es das neunzehnte gewesen.“ Huizinga, *Homo Ludens*, S. 208

<sup>21</sup> „[...] das Spiel, das gespielt wird im Himmel zwischen den Sternen, ist das Spiel da da, und alle lebenden und toten Wesen sind seine Spieler.“ Baader, *Oberdada*, S. 55. Hennings über Ball: „Plötzlich interessierte ihn etwas und man glaubte, ihn mit allen Sinnen angespannt, ganz und gar dabei, entzückt, verspielt bis dorthinaus, und urplötzlich ließ der Zauber nach [...] Mit einem solchen Spiel möchte ich seinen Dadaismus vergleichen.“ Ball-Hennings, *Rebellen* (1916/20), S. 51.

<sup>22</sup> Ball, *Flucht*, S. 98, Eintrag vom 12.6.1916. Grundlegend für die Semantik des Spiels ist bis heute Johan Huizingas kulturanthropologische Studie *Homo Ludens* (1938): Das Spiel, so Huizinga (S. 11 u. 15), verfolge keinen rationalen Zweck und sei weder der menschlichen Biologie noch Logik zugänglich; es geschehe da, wo Menschen aus dem Alltag heraustreten, um sich „in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz“ zu begeben (S. 12 u. 16). Kritisiert wurde Huizingas These, nicht nur Mythen, sondern auch Kulthandlungen seien spielerisch motiviert, weiterhin der Vergleich von Krieg mit Sportwettkämpfen, vgl. Huizinga, *Homo Ludens*, S. 101-118 u. 226-229, und das Nachwort von Andreas Flitner, in: Huizinga, *Homo Ludens*, S. 232-236, hier S. 234.

<sup>23</sup> 1. Agon (Wettkampf), 2. Alea (Zufall), 3. Mimikry (Verkleidung) und 4. Ilinx (Rausch), mit den kulturellen Ausprägungen a) Sport und Marktwirtschaft, b) Lotterie, Wettspiel und Börse, c) Puppe, Maske, Karneval und Theater sowie d) Zirkus, Jahrmarkt, Akrobatik, vgl. Caillois, *Spiele*, S. 18-46 u. 65.

<sup>24</sup> Caillois, *Spiele*, S. 97.

<sup>25</sup> „Performance“ bezeichnet künstlerische *live acts* mit einer avantgardistischen, oft kunstpolitischen Zielsetzung, die gegen Darstellungskonventionen gerichtet ist, vgl. Goldberg, *Performance*, S. 7f. Anders als im Theater, wo Schauspieler einen Text repräsentieren, wird der Performer selbst zum Text. Allerdings ist auch diese Identität hypothetisch, denn ihre Verkörperung würde bedingungslose Gläubigkeit wie im Ritual voraussetzen.

dass sie aber nicht unproduktiv, reversibel und ohne bleibende Wirkungen, also nicht „Spiel“ sind.<sup>26</sup> „Performance“ gilt als Willenserklärung oder Ankündigung eines Vortragenden, die sich durch verbale und körpersprachliche Aussagen zwar bekräftigen, aber nicht allein vollziehen lässt. Aufgabe des Rezipienten ist es, die Codes zu lesen, nach denen sich die Aktionen sprachlich, körperlich und inszenatorisch realisieren. Erst wenn er bereit ist, die Behauptung des Performers als erfüllt zu apperzipieren, gilt seine Leistung als erbracht.<sup>27</sup> Inhaltlich spiegelt die künstlerische „Performance“ damit die sprachliche „Performanz“ wider,<sup>28</sup> denn in beiden ereignet sich ein symbolischer Austausch von Deklarationen und Rezeptionen und bildet sich ein ästhetischer oder sozialer Überschuss, der die beteiligten Subjekte transformiert.<sup>29</sup>

Anderen, nämlich sprachtheoretischen Ursprungs ist der Begriff „Performativität“, der in der Interpretation von Judith Butler jeder theatralen Dimension enthoben ist.<sup>30</sup> Nach Butler ist Performativität „kein einmaliger ‚Akt‘, denn sie ist immer die Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist.“<sup>31</sup> Anders als Theatralität als einer „Phänomenologie des Scheins“<sup>32</sup> kennt sie kein isoliertes Subjekt, das sich mimetisch reproduzierend in Szene setzt, son-

<sup>26</sup> Nach Caillois, *Spiele*, S. 9-16, ist „Spiel“: 1. eine freie Betätigung, zu der kein Spieler gezwungen wird, 2. eine Betätigung mit bestimmtem Raum und bestimmter Zeit, 3. Betätigung mit ungewissem Ergebnis, 4. eine unproduktive Betätigung, die kein „Werk“ hervorbringt, 5. eine geregelte Betätigung mit eigenen Gesetzen und 6. eine fiktive Betätigung, die sich in einer spezifischen Realität vollzieht.

<sup>27</sup> Vgl. Sybille Krämer, *Sprache*, S. 141, zu den Bedingungen für performativen Erfolg: „Es muß ein Gefüge sozialer Kräfteverhältnisse [...] vorhanden sein, die den Sprecher als den ‚Urheber‘ eines performativen Sprechaktes autorisieren. Und es muß das Publikum [...] eine Einstellung gegenüber der Welt einnehmen, in welcher die Welt fortan genau so betrachtet wird, daß sie übereinstimmt mit dem Gehalt der performativen Äußerung. [...] Als ‚wahr‘ erweist sich also eine performative Äußerung nur, wenn es in einer Kultur soziale Praktiken gibt, die eine solche Äußerung anerkennen und ‚vollziehen‘, indem sie mit ihr konform gehen.“

<sup>28</sup> In der Kunst-Performance werden Repräsentationsaufgaben vom Körper wahrgenommen. Dennoch erschöpfen sich die Handlungen nicht in sich selbst, sondern sind ähnlich der Sprache zeichenhafte Vorwegnahmen eines äußeren Ziels, dessen Realisierung von Einwilligung und Partizipation abhängt. Folgerichtig verknüpft die „Ästhetik des Performativen“ die heuristischen Systeme der Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik, vgl. Ankündigung des DFG-Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen – *Performative Turns* im Mittelalter, in der Frühen Neuzeit und in der Moderne“, SFB 447, unter: [http://www.sfb-performativ.de/seiten/b1\\_vorhaben.html](http://www.sfb-performativ.de/seiten/b1_vorhaben.html) (25.05.2003).

<sup>29</sup> Im Fokus performativer Akte stehen die fragilen Beziehungen zwischen Leben und Kunst, zwischen autonomen und dekonstruierten Subjekten, zwischen kommerzieller und anarchistischer Kunst, vgl. Forte, *Performance Art*, S. 251. Als Performance, die Einigkeit zwischen ihren Subjekten herstellen will, scheiterte die dadaistische Performance. Daher ist das allmähliche Lernen des Publikums und die Antizipation des Schocks aus performativer Sicht als Erfolg zu werten.

<sup>30</sup> Zum Unterschied von Performanz/Performance und Performativität vgl. Schumacher, *Performativität*, passim, zur Performativität bei Butler vgl. a. Krämer, *Sprache*, S. 241-260.

<sup>31</sup> Butler, *Körper*, S. 36. Vgl. a. Butler, *Identifizierung*, S. 103: „Performativität ist weder freie Entfaltung noch theatralische Selbstdarstellung, und sie kann auch nicht einfach mit Ausführung [*performance*] gleichgesetzt werden. [...] Zwang ist vielmehr das, was der Performativität den Antrieb gibt und sie aufrechterhält.“

<sup>32</sup> Apffelthaler, *Performance*, S. 64; vgl. a. Butler, *Körper*, S. 36f. Nach Erika Fischer-Lichte, *Grenzgänge*, S. 295, ist Theatralität die kreative Transformation von Tatsachen durch konstitutive Handlungen.

dem nur die dynamische Interaktion von dispositiven Faktoren. Butler geht so weit, Performativität ganz von dramatischen Zügen zu lösen, um die Behauptung eines intentionalen Subjekts „*hinter* der Tat“ auszuschließen.<sup>33</sup> Stattdessen hebt sie auf Diskursivität und konstitutive Mächte ab, die Subjekte und Handlungen als Effekte ihrer selbst hervorbringen, bleibt aber den durch „sedimentierte Wiederholung“ gewonnenen Konventionen verhaftet.<sup>34</sup> Damit unterschätzt sie die resignifikativen Wirkungen von Performativität ebenso wie die kanonischen Elemente, die in Performances zum Tragen kommen. Butlers Konzept ist mit der künstlerischen Performativität nicht gleichzusetzen und auch auf Dadas anarchistische Motivation nicht übertragbar.

Künstlerische Performativität ist daher als Oberbegriff für Performanz, Medialität *und* Theatralität zu bewerten, unterscheidet sich aber von der Mimesis des Theaters, von der Dramatik des geschriebenen Texts und der bildlichen Repräsentation insofern, als die im räumlichen und zeitlichen Dispositiv kombinierten Zeichensysteme Licht, Klang, Sprache, Organismus, Bild und Objekt und die resultierenden Sprach- und Körperbeziehungen keinem Nachahmungsgebot unterliegen. Während Theater und auch Inszenierung mit dem Instrumentarium der symbolischen Ordnung arbeiten, um ein „Bild“ von Welt zu erzeugen, ist die Performance eine davon unterschiedene, von vorsprachlichen Energien getragene Kommunikation, die nicht fremde Bedeutungen rekapituliert, sondern neue Signifikationen anstößt. Während das Theater nicht ohne Meinungen und Standpunkte auskommt und identische Subjekte und Repräsentationsmodelle braucht,<sup>35</sup> zerlegt die Performance Subjektivität in Wünsche, Hoffnungen und Widerstände und Handlung in ein Ping-Pong-Spiel aus Angabe, Reaktion und Zufall. Die Dynamik dieses Prozesses kann nie völlig kontrolliert werden und ist nur partiell reproduzierbar.

Die dadaistische Performativität bewirkte eine Verschiebung der vormals statischen und quantifizierbaren Glieder der Kommunikationskette – Künstler, Werk, Ort, Zeit, Betrachter – zu einer variablen Verteilung von Aufgaben und Anteilen. Die künstlerische Objektseite war mit medialen Aktionen besetzt, die sich in Masken und Puppen materialisierten und einen Werkbegriff ablösten, der seine Legitimation aus der Referenzialität und Bildlichkeit bezog. Mimetische Funktionen waren im Dada Zürich nicht völlig aufgehoben, befreiten sich aber von ihren imitativen und reproduktiven Fesseln und gingen als „weiche“ Mimesis über die bloße Re-Präsentation des Realen hinaus.<sup>36</sup> Sie stellten die existenzielle und kausale Beziehung von Zeichen und Referent in Abrede und waren auch auf der Basis der Agententheorie von den Codes des Theaters und des Ikons strukturell unterschieden, die ihre mimetische Referenz zur Außenwelt bewahrten. Die Visualität bewegte sich vom Bildbegriff zum Performanz-Begriff, dessen Wirkungen sich durch

---

<sup>33</sup> Butler, *Lesen*, S. 124-126, kursiv dort.

<sup>34</sup> „Wie haben wir diesen Begriff von Performativität daraufhin zu durchdenken, wie er mit Verboten in Zusammenhang steht, die sanktionierte und nicht sanktionierte sexuelle Praktiken und Arrangements effektiv hervorbringen?“ Butler, *Identifizierung*, S. 104.

<sup>35</sup> Vgl. Freedman, *Frame-Up*, S. 70f.

<sup>36</sup> Vgl. Phelan, *Unmarked*, S. 10. Hier trennt sich die Performance vom Theater als einer Ökonomie, „durch ständige Imitation das ‚Reale‘ zu reproduzieren“. Apfelthaler, *Drag*, S. 252.

Blickbeziehungen mitteilten. Der damit einhergehende geistesgeschichtliche Paradigmenwechsel wurde von W. J. T. Mitchell mit dem Schlagwort *pictorial turn* belegt, wonach Begegnungen mit Bildern und visuellen Repräsentationen nicht unkritisch erfolgen, sondern den Gesetzen von „skopischen Regimes“ und Situierungen des Betrachters vor dem Bild unterliegen. Ikonophobien, Ikonoklasmen und „Iconoclashes“<sup>37</sup> können ebenso Anzeichen für stattfindende „Bildwechsel“ sein, wie angestrengte Versuche, Sprache und Diskurs der Übermacht der Bilder zu entziehen.<sup>38</sup>

Auf der Gegenseite erfolgte eine Individuation und sofortige Dekonstruktion der handelnden Subjekte: Künstlerische Identität wurde als distribuiert begriffen, sodass das Subjekt als Individuum und das Subjekt als Abhängiges Projektionen ein und derselben fragmentierten Identität und Bestandteile einer Kausalkette wurden.<sup>39</sup> Maßnahmen wirkten von außen auf die Subjekte ein und strahlten wiederum auf andere Teile der Kette aus, sodass sie wechselweise Handelnde oder Behandelte waren. In der Nachfolge des *pictorial turn* ersetzen der *corporeal* und *performative turn* das Bild vom Körper durch den gestalteten und gestaltenden Körper selbst, der sich mit seinen Teilen, Umrissen und Effekten in visuelle Konstruktionen einschrieb. Entsprechend wurde das agentenhafte Werk zum Angelpunkt zwischen Performern und Interpreten, war gefrorene Handlungsmacht in Objektform und dank seiner Position in der Handlungskette Repräsentation und Repräsentant zugleich. Der Weg der Aufspaltung der Subjekt-Objekt-Beziehung in ein Künstler-Subjekt, das sich spielerisch selbst „aufs Spiel“ setzte, ein aktiviertes Publikum und einen dynamischen Werkprozess war eingeschlagen, und als vierdimensionale Fortführung der visuellen Praxis war der *performative turn* nun vor allem auf die Frage gerichtet, welches Bild das handelnde Subjekt von sich erzeugt und wie sich das „Werk“ seiner Performance sinnlich darstellte.<sup>40</sup>

Wenn Performanz die nonverbale Leistung des Individuums in der Ausführung körperlicher Akte ist, dann ist der Körper das Spannungsfeld, an dem die Konflikte abgearbeitet werden. Er ist sowohl Oberfläche, der kodifizierte Bedeutungen eingeschrieben sind, als auch Handelnder, der Bedeutungen erzeugt. Performativität ist die mediale Kraft, die den Körper befähigt, Physis und Symbolik in ein Spannungsverhältnis zu bringen. Deshalb werden von den vielen Möglichkeiten, Puppen und Masken performativ zu nutzen, hier vor allem jene aufgegriffen, die eine Kongruenz zwischen Performance-Objekten und

---

<sup>37</sup> Dem *Iconoclash*, dem Zusammenprall von und mit Bildern im Zeitalter der Bilderflut, hat das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe im Jahr 2002 eine Ausstellung gewidmet. Vgl. Bruno Latour, *Iconoclash*, S. 9, der das Bild als Mittler und/oder Obstruktion von „Wahrheit“ rehabilitiert.

<sup>38</sup> Vgl. Mitchell, *Pictorial Turn*, S. 16. Zur Diskussion des *pictorial turn*, seiner fehlenden Methodik und Beziehung zur Semiologie vgl. Schade, *Leitwissenschaft*, insb. S. 373-377. Das Hauptaugenmerk der semiologischen Interpretation liegt auf der Interdependenz von Bedeutung, Bild und Begriff: „Auch der Bild-Akt ist ein performativer Akt, der der Kompetenz bedarf“, so Herta Wolf, in: Dubois, *Akt*, S. 12.

<sup>39</sup> Vgl. Gell, *Agency*, S. 222f.

<sup>40</sup> Laut Peter Bürger, *Subjekt*, S. 16, ist nicht geklärt, welche Position das Subjekt in der Moderne hatte, ob es nichts weiter war „als eine in der Sprache vorgesehene Stelle, die der Sprecher einnehmen kann“, oder ein selbstbewusstes Einzelwesen, dem die Sprache als Interaktion dient. Für den performativen Dada gilt analog: Weder verschwindet der prozessual handelnde Künstler in seinem Werk, noch ist das Werk nur Medium seines Handelns.

menschlichen Körpern herstellten, sei es um die „wahre“ Mechanik des Menschen zu zeigen, indem natürliche Aspekte verdrängt und durch artifizielle ersetzt wurden, sei es um seine Lebendigkeit im Kontrast zum Artefakt zu steigern. Dazu zählen nicht die Versuche, sich des menschlichen Darstellers zu entledigen und Kunstkörper auf die Bühne zu stellen, wie es in einigen „abstrakten“, optisch-mechanischen Bühnenkompositionen Kandinskys oder der Futuristen der Fall war, deren System die Überwindung des Körpers durch automobilen Maschinen vorsah.<sup>41</sup> Weiterhin scheiden ikonisch-maskenhafte Gestaltungen von Gesichtern in den „Porträts“ Hans Richters ebenso aus wie Masken als ikonografische Motive, etwa in den Arbeiten Hannah Höchs der Berliner Nach-Dada-Zeit.<sup>42</sup> Im Dada Zürich brachte die Doppelpräsenz von Künstlern und Performance-Objekten hybride Körperbilder, Netze und Zwischenräume hervor, in denen sich Identität und Alterität gegenseitig durchdrangen.<sup>43</sup> Damit stand die objektgestützte dadaistische Performance dem Konzept eines unbewussten, imaginären und erlebten „Kollektivleibs“ näher als dem Theater, dessen Dialektik auf die distinkte Gestalt von „Körper“ abhebt.<sup>44</sup>

Während die Dadaisten der Jahre 1916–1923 auf ihre gesellschaftliche Anerkennung und wissenschaftliche wie museale Würdigung lange warten mussten,<sup>45</sup> waren ihre geistigen und materiellen Leistungen auf dem Gebiet der Aktions- und Objektkunst, der Collage, Fotomontage, Reklame und Typografie, der visuellen und konkreten Poesie und anderer experimenteller Techniken immer präsent und künstlerisch reaktivierbar. Es ist also gerechtfertigt, den performativen Einsatz von Objekten und seine Ausrichtung auf primitivistische Diskurse nicht als marginales Phänomen, sondern als Paradigma für die Medialisierung der Künste und den Zu-(sammen)fall (*clash*) ihrer Kategorien zu behandeln.<sup>46</sup>

<sup>41</sup> Auch die russischen und französischen Bühnensynthesen werden ausgeklammert, weil sie eine eigene Spezifik aufweisen und gut dokumentiert sind. Vgl. als Überblick Bell, *Ballets*, S. 184–236, mit weiterführender Literatur.

<sup>42</sup> Vgl. dazu Maurer, *Höch*, S. 138–140, die Höchs Maskenmotive als Vanitas, Doppelleben, Transformation, Medium und Requisite interpretiert.

<sup>43</sup> Vgl. Bruno Latour, *Modern*, S. 14., zur Anthropologie von Wissensnetzen, die „gleichzeitig real wie die Natur, erzählt wie der Diskurs, kollektiv wie die Gesellschaft sind“. An Michel Serres angelehnte „Quasi-Objekte“, „Aktanten“ (A. J. Greimas) und „Hybridwesen“ – halb Objekte, halb Subjekte – bevölkern diese Netze und bilden aktive Verkettungen (*agencements*), vgl. Latour, *Modern*, S. 71, 116, 156 u. 163.

<sup>44</sup> Die nachcartesianische Philosophie unterscheidet zwei Körperkonzepte: „Körper“ als wissenschaftlich quantifizierbaren Gegenstand, „Leib“ als seine Binnensicht sowie „Maske“ als Anschluss und „Rand“ zwischen Innen und Außen. Da sich der subjektive „Leib“ der Beeinflussung entzog, wurde der „Körper“ zum sozialen und kulturellen Konstrukt erklärt. Zum weiblichen Denken von „Körper“ vgl. Butler, *Körper*, S. 65, zur Analogie von Frauenkörper und Natur auch Weigel, *Fremde*, S. 178f. Zur Unterscheidung von „Leib-Sein“ und „Körper-Haben“ bei Helmuth Plessner vgl. z. B. Fleig, *Körper-Inszenierungen*, S. 11. Hypothetisch bleibt jedoch der Versuch von Valerie Preston-Dunlop, *Bodies*, S. 172, die Leib-Körper-Differenz des Dada Zürich in Erlebnis und Erkenntnis zu unterscheiden und den Geschlechtern zuzuordnen: „the astonishing juxtaposition of the female dancers [...] for whom Erlebnis was an icon, and the male Dadas for whom Erkenntnis describes their way of using bodies“.

<sup>45</sup> Eine erste Dissertation gab es bereits 1931: Günther Buxbaum: *Das literarische Problem des Dadaismus*, Diss. (Typoskr.), Wien 1931; vgl. a. Schlichting, *Pioniere*, S. 81, Anm. 86. Die erste Retrospektive fand 1936 im New Yorker Museum of Modern Art unter dem Titel *Fantastic Art, Dada, Surrealism* statt.

<sup>46</sup> Das Affektierte des Symbolismus, das Aktionistische des Futurismus und das Irrationale des Surrealismus klingen in der dadaistischen Performativität wieder oder bereits mit an und sind Kennzeichen eines permissiven und integrativen künstlerischen Systems, vgl. Baltz-Balzberg, *Primitivität*, S. 37.

Das zugrunde liegende Konzept von Kunst war das eines relativ offenen Netzwerks, das auf Kommunikation und Partizipation vertraute und den Betrachter ebenso zum Teilnehmer wie den Künstler zum Konsumenten machte. Allerdings muss gleich vorweggeschickt werden, dass den historisch Beteiligten die Reize und Chancen eines solchen Systems noch kaum bewusst waren.

Meine Thesen sind, 1) dass die mit der Maske und der Puppe übernommene Persona des Künstlers Rückwirkungen auf seine Identität hatte und diese nicht substantiell gefestigt war. Das Künstlersubjekt wurde ebenso wie seine Objekt-Beziehung als performativ erfahren, das Konzept von Autorschaft als Allmacht und Schöpfungsmythos durch ein System performativischer Agenten abgelöst, das u.a. in Vokabeln zum Vorschein kommt, die von einem „Geschehenlassen“ der Prozesse sprechen.

2) Die künstlerische Objektwahl des Dada Zürich war nicht nur Ausdruck der individuellen Disposition, sondern einer Fixierung auf Ideen von Alterität und Fremdheit. Konstitutive Bilder, die fern jeder empirischen Realität mit dadaistischen Masken und Puppen vermittelt wurden, waren „Wildheit“, „Kindheit“ und „Weiblichkeit“. Dabei fällt auf, dass aus dem Spektrum der theatralen Bühnenobjekte männliche Dadaisten (Janco, Arp) die Masken herausgriffen, die über eine lange Erfolgsgeschichte in der Hoch- und Repräsentationskultur verfügen,<sup>47</sup> während Puppen, die der theatralen Subkultur entstammen und funktionell der Frauen- und Kinderwelt zugeordnet sind, Werke von Künstlerinnen (Henning, Taeuber) wurden. Als Objekte der Fremdwahrnehmung und Repräsentationen anderer Personen und Kulturen berühren Masken immer auch Diskurse um Erfindung und Aneignung. Mit ihrem Einfluss auf den Vorgang der Appräsentation sind sie Produkte und Produzenten einer sich entwickelnden Alterität, wohingegen Puppen als potenzielle Alter Ego primäre Träger von Geschlechts- und Rollenzuschreibungen sind.<sup>48</sup>

Eine weitere zu prüfende These könnte demnach lauten, dass 3) männliche Dada-Künstler Masken schufen, weil sie sich Alteritätserfahrungen versprachen, während Dada-Künstlerinnen das Andere in sich selbst suchten und Puppen wählten, um sich medial zu reflektieren. Ob dabei auch der Mythos des autochthonen, männlichen, patriarchalen Künstlers ins Wanken geraten konnte, ist unter anderem davon abhängig, inwieweit Kunst noch als Fetisch und gläubiges Spiel<sup>49</sup> oder schon als selbstironische Differenz betrieben wurde und wie viel die performativischen Agenten und ihre Strukturen zur Travestie der Subjekte beitrugen.

---

<sup>47</sup> Auch außerhalb des Theaters sind Masken – europäische Fastnachts- oder außereuropäische Ritualmasken – durch Tabus gesicherte Privilegien der Männerwelt, vgl. Olschanski, *Maske*, S. 127.

<sup>48</sup> Nach Husserl sind „analogische Apperzeption“ oder „Appräsentation“ Vorgänge, die das Subjekt in Gang setzt, um sich eines existenten Anderen bewusst zu werden. „Alter Ego“ ist ein nach eigenen Bedürfnissen geschaffener Anderer, vgl. Husserl, *Meditationen*, S. 138-146, u. Gondek, *Alterität*, S. 188f.

<sup>49</sup> In *Die Regeln der Kunst*, S. 363, nennt Pierre Bourdieu hierfür als Bedingung: „Der kollektive Glaube an das Spiel (die *illusio*) und den geheiligten Wert dessen, was auf dem Spiel steht, [...] ist die Grundlage für die Sanktionsmacht, die es anerkannten Künstlern gestattet, durch das Wunder der Signatur (oder des Namenszugs) bestimmte Produkte zu *heiligen*.“ Die dadaistische Meinung dazu wurde von Theo van Doesburg, *Dadaismus*, S. 36, formuliert: „Hatten sich frühere Generationen die Kunst als Fetisch gegenübergestellt, so hielt der Dadaist Kunst nicht für wichtiger als Mathematik, Gewerbe oder Sport.“

In der dadaistischen Performance mit ihrem Doppelsinn von Leistung und Aufführung waren demnach nicht nur Theaterrollen, sondern auch Geschlechterrollen von Bedeutung und die Frage, wie sich die Künstler auf diese Rollen konstruierten. Die Situierung innerhalb der Gruppe warf eine dem Primitivismus verwandte Fragestellung auf: Wie gestaltete sich das Verhältnis von Künstlern und Künstlerinnen? War es ähnlich der Beziehung zu fremden Ethnien von kollektiven Phantasien über kolonisierte (weibliche) Körper geleitet?<sup>50</sup> Oder konnten die Dada-Künstlerinnen dank ihrer weiblichen Differenz eine Mediatorfunktion wahrnehmen und Verständnismöglichkeiten eröffnen, die männlichen Künstlern verwehrt blieben? Ergänzend zur Beachtung, die die Geschlechterdifferenz für Dada Berlin gefunden hat, ist also auch für Zürich zu prüfen, ob die Kunst Geschlechterrollen dekonstruierte oder ob sie in ihrer Affirmation verharnte. Kurz: Wie performativ war das „Geschlecht“ des Dada?

Ähnlich wie es Peter Bürger für die Theorie der Avantgarde festgehalten hat,<sup>51</sup> verfolgt diese Arbeit zwei Interpretationswege, die Analyse literarischer und nonliterarischer Aussagen der Künstler, die der Tatsache Rechnung trägt, dass Dada Zürich sprachzentriert war, und die kultur- und kunsthistorische Gegenstandssicherung der Werke, Objekte und ihrer Performanzen. Dabei versucht die Doppelgesichtigkeit der Situation gerecht zu werden, dass der Flut von verbalen und schriftlichen Äußerungen zu Dada eine nur kleine Zahl bildlicher und materieller Überlieferungen gegenüber steht, sodass Konzessionen an den *linguistic turn* der Kulturwissenschaften unvermeidlich sind, bevor in einem neuerlichen *turn* die visuellen Phänomene und sie produzierenden Körper ins Blickfeld rücken können.<sup>52</sup> Die viel gescholtene Trias von Künstler, Werk und Betrachter kann dabei nicht aufgegeben, soll aber neu definiert werden.<sup>53</sup>

Die kulturhistorische Rekonstruktion beginnt mit der institutionellen und chronologischen Verortung, also den Abläufen und Rahmungen dadaistischer Aktionen (Kap. II). Es hat sich herausgestellt, dass die Züricher Dadaisten trotz ihrer internationalen Herkunft und vieler Briefkontakte eine isolierte Existenz führten, die sie vom weltpolitischen Geschehen ebenso abschnitt wie auf ihre eigene Handlungsfähigkeit zurückwarf. Daher und aus Gründen der Konzentration werden die performativen Leistungen des Dada Berlin mit

---

<sup>50</sup> Zur visuellen Repräsentation, die im Idealfall die Autorität dessen bestehen lässt, was sie reflektiert, oder aber an seine Stelle tritt, vgl. Elin Diamond, *Mimesis*, S. 60, in ihrer Analyse ostentativ mimetischer Praxen.

<sup>51</sup> „Die Theorie der Avantgarde ist bisher auf zwei Ebenen abgehandelt worden: der Ebene der Intention [...] und der der Beschreibung des avantgardistischen Werks.“ Bürger, *Avantgarde*, S. 117.

<sup>52</sup> Nach dem *pictorial turn*, als „die Zeichen und Bilder ihre Bedeutung veränderten“, so Anne-Marie Bonnet, stehe nun der *body turn* im Zentrum des Interesses, mit dem Körper als letztem „Rückzugsort für das Selbst, die Identität“, Anne-Marie Bonnet: Ausweitung der Bildzone von Körpern und Bildern im ‚bodyturn‘, Vortrag anlässlich der Ausstellung *Iconoclash*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 13. Juli 2002, digital publiziert unter: [http://onl.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$2740#bonnet](http://onl.zkm.de/zkm/stories/storyReader$2740#bonnet) (25.05.2003).

<sup>53</sup> Das bedingt die Auslassung zweier Foucault'scher Axiome: 1) der „Weigerung, über die eigene Person und Autorschaft Auskunft zu geben“, und 2) der Negation des „Gesagten in seiner historischen Besonderheit“, vgl. Geisenhanslücke, *Literatur*, S. 63.

seinem Schwerpunkt auf Politsatire und Geschlechterdifferenz,<sup>54</sup> des Dada Paris mit seiner literarischen und theatralen Ausrichtung<sup>55</sup> und anderer Orte<sup>56</sup> hier nicht berücksichtigt. In Zürich entwickelte sich in jeder Beziehung die überzeugendste und einflussreichste Form dadaistischer Performativität,<sup>57</sup> und die Initialzündung des performativen dadaistischen Kunst- und Subjektbegriffs geschah im Cabaret Voltaire, bevor dieser mit Huelssenbeck nach Berlin gelangte.<sup>58</sup>

In Fallstudien und Interpretationen der Dada Zürich zugeordneten Masken (Kap. III), Kostüme (Kap. IV) und Puppen (Kap. V) wird versucht, neben der formalen, auch die performative Struktur der Objekte zu ermitteln und sie im Vergleich mit theatralen Innovationen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie der primitivistischen Besetzung des ethnisch Anderen in der Moderne auch diskurstheoretisch zu begründen. Der Werkbegriff ist nicht auf die ästhetischen Einheiten beschränkt, sondern bezieht ihre Interdependenz mit Künstlern und Betrachtern in flexiblen Subjekt-Objekt-Beziehungen mit ein, wobei „Werke“ über den Gegenstand hinaus auch Produkte der kulturellen Praxis sind, im Fall der Masken und Puppen außerdem der Körperlichkeit und der Relativität von Körpern. Zu hinterfragen ist der Konstruktcharakter dadaistischer Kunst, der nicht Abbildlichkeit suggerieren, sondern Diskursivität herstellen will. Den wissenschaftstheoretischen Vorgaben der Partialität des Sehens folgend,<sup>59</sup> werden Fragen der Vision und Visualität performativer Kunst angeschnitten, wobei sich die Materialität der Objekte als konstitutiv und widerständig erwiesen hat.

---

<sup>54</sup> Hier v.a. die fotografischen Selbstinszenierungen, die Hannah Höch ab 1916 mit zwei Puppen betrieb, Reflexionen von Weiblichkeit und Fremdheit in ihrer Montage-Serie *Aus einem ethnographischen Museum* (1924–31), ihre mechanomorphen Kostümentwürfe zur geplanten „Anti-Revue“ *Schlechter und Besser* mit Schwitters und Hans Heinz Stuckenschmidt (1924/25); performative Praxen von Raoul Hausmann (1919/20) und seine Kopf-Assemblage *Geist unserer Zeit* (1918/21, vgl. dazu Haus, *Geist*, und Bergius, *Montage*, S. 226); politische Karikaturpuppen von George Grosz und John Heartfield für die Kabarettrevue *Einfach klassisch* (1919, vgl. dazu Kurt Wafner, *Klassisch!*); Maschinenästhetik und Androidenfaszination (vgl. dazu ausführlich Bergius, *Montage*, S. 173–232).

<sup>55</sup> Von „dadaistischem Theater“ ist meist nur im Zusammenhang mit Kurt Schwitters’ *Merz-Bühne* und Dada Paris die Rede. Zwei Studien widmen sich hier dem Problem, ob es 1) ein dadaistisches Theater gab, und 2) wie es sich vom surrealistischen unterschied. Vgl. Henri Béhar: *Essai sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris 1979, und J. H. Matthews: *Theatre in Dada and Surrealism*, New York 1974. Zu den Ergebnisse vgl. Corvin, *Théâtre dada*, S. 268–274.

<sup>56</sup> Singulär blieb die Vorführung einer mechanisch-mobilen Schattenfigur des Ungarn Vilmos Huszár auf der „Holland-Dada-Tournee“ mit Schwitters und Theo und Nelly van Doesburg im Februar 1923: „Diese mechanische Tanzfigur erscheint auf weißer Leinwand als Schatten (Schimmer). [...] Die Bewegung geschieht von hinten unter dem Brett, mittels Tasten (es gibt davon zehn), die durch Saiten verbunden sind. Jede Bewegung ist rechtwinklig berechnet, und es gibt dabei nichts Zufälliges. Der Kopf kann auch nach rechts drehen. Die Absicht ist, bei jedem Stand eine bildhafte Komposition darzubieten, und die Zwischenräume auf dem Fond in die Komposition aufzunehmen.“ Vilmos Huszár: *Mechanische Tanzfigur* (*Mechanische Dansfigur*, 1923), in: Doesburg/Schwitters, *Holland*, S. 38.

<sup>57</sup> Vgl. Brinkmann, *Voraussetzungen*, S. 366.

<sup>58</sup> Dort erstmals angewendet am 22. Januar 1918 im Graphischen Kabinett I.B. Neumann, vgl. Bergius, *Lachen Dadas*, S. 100.

<sup>59</sup> Vgl. Haraway, *Neuerfindung*, S. 80–82, u. Meskimmon, *Reflection*, S. 9, zur Verkörperung des Schapparats.

## 2 Forschungsstand und Quellenlage

Die stattliche Zahl von Publikationen zu dadaistischen Themen umfasst Biografien und Monografien der Künstlerinnen und Künstler, Ausstellungskataloge und Chroniken der Ereignisse in den Dada-Zentren New York, Zürich, Berlin und Paris und den Nebenschauplätzen Hannover, Köln, Genf und Holland.<sup>60</sup> Damit scheint das Feld vermessen, und doch – um an Hans Arp anzuschließen – „Dada ist immer noch da“.<sup>61</sup> Weil sich aber Untersuchungen zu Dada schnell lesen wie eine Aufzählung dessen, was *nicht* zu leisten war, wurde hier der Rahmen mit der Beschränkung auf die performativen Aktionen des Dada Zürich bewusst eng gesteckt. Die dort entstandenen Masken und Puppen sind ein prominenter, aber bislang vernachlässigter Komplex.<sup>62</sup> Seine Darstellung erfordert weder die Nacherzählung der umfangreichen Maskengeschichte<sup>63</sup> noch des europäischen Pup-

---

<sup>60</sup> Lyrik und Prosa sind in Anthologien und Werkkatalogen erschlossen, ehemals vergriffene Quellen und Zeitschriften liegen in Nachdrucken vor, die Nachlässe der Künstler sind in Archiven und Bibliotheken zugänglich, etwa der Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet in Paris mit dem Nachlass Tzaras oder dem Robert-Walser-Archiv in Zürich mit dem von Ball und Hennings sowie dem Hugo-Ball-Archiv der Stadtbücherei Pirmasens. Der Nachlass Raoul Hausmanns wird zum einen in der Berlinischen Galerie, zum anderen in einem Dokumentationszentrum in Rochechouart verwaltet und seit 1993 von der Universität Graz bearbeitet. Die Akademie der Künste in Berlin unterhält Archive u.a. zu George Grosz und Carl Einstein. Seit 1971 erscheinen die internationale Zeitschrift *Dada & Surrealism*, weiter zum Werk von Ball und Schwitters jährliche Almanache. Die University of Iowa hat sich zum Zentrum der Forschung entwickelt und unterhält ein laufend aktualisiertes, umfangreiches *International Dada Archive*.

<sup>61</sup> „Bevor Dada da war, war Dada da.“ Arp, *Traum*, S. 48. Zu weiteren Wortspielen vgl. die Publikationen des Siegener Literaturwissenschaftlers Karl Riha, *Da Dada* bzw. *Tatü Dada*, oder die Schlagzeile der *Weltwoche* vom 4.2.1966, S. 25: „vor 50 Jahren war dada da, / da dada da war, / eh dada da war, / war dada da, / als dada da war“.

<sup>62</sup> Mit dadaistischen und surrealistischen Performances befasste sich erstmals 1980 Annabelle Melzer, *Performance*, die sich auf literatur- und theaterwissenschaftliche Fragen konzentriert und eine Dada-Schauspieltheorie entwirft. Als zentral bewertet sie den experimentellen Charakter und die Kooperationen der Künstlergruppe, bleibt aber der literarischen Ebene verhaftet. Sandra Chai, *Mask*, ist eine Studie zu Masken in der Kunst des 20. Jahrhunderts mit einem kurzen Kapitel zu Dada. Schwerpunkte sind wissenschaftliche und philosophische Innovationen um 1900, Fragen von Realität und Erscheinung und Gesichter als Masken im weitesten Sinne. Didier Plassard, *Acteur*, gibt eine material- und kenntnisreiche Untersuchung von Kunstfiguren im Theater der Avantgarde, die aber – breit angelegt und entsprechend cursorisch im Detail – die Nähe zum Objekt vermissen lässt. Wie Plassard, auf den sie sich maßgeblich stützt, behandelt auch Cristina Grazioli, *Specchio*, die Marionetten der Theateravantgarde mehr deskriptiv als analytisch und verlässt sich im Dada-Teil ganz auf Balls Erinnerungsbuch *Flucht aus der Zeit*.

<sup>63</sup> Vgl. als Einstieg den von Gerd-Klaus Kaltenbrunner herausgegebenen Essayband *Macht der Masken* sowie den von Alfred Schäfer und Michael Wimmer betreuten Tagungsbericht *Masken und Maskierungen*. Die Reflexivität von Mensch, Gesicht und Maske aus philosophischer Sicht behandelt Reinhard Olshanski, *Maske*. Masken im modernen Theater untersucht Gabrielle Rowe, *Face Mask*, S. 36-61. Efrat Tseëlon, *Reflections*, hat die Multiplizität der Maskenfunktionen zusammengetragen. Der Doppelgesichtigkeit der Maske widmet sich die kulturhistorische Studie von Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004.. Weitere Literatur verzeichnet die englischsprachige Masken-Bibliografie von Herbert Inhaber, *Masks*.

penspiels,<sup>64</sup> noch sollen alle Puppen- und Maskenvorkommen der Theater-Avantgarde aufgeschlossen werden.<sup>65</sup> Die wissenschaftliche Debatte zum Primitivismus der Klassischen Moderne wird ebenso gestreift<sup>66</sup> wie die noch junge Theoriegeschichte der Performance.<sup>67</sup> Aus der Spanne von über achtzig Jahren Rezeptionsgeschichte und dem großen, auch populärwissenschaftlichen Interesse an Dada ergibt sich, dass eine auch nur annä-

<sup>64</sup> Vgl. zur Geschichte der Forschung Max von Boehn, *Puppenspiele* (1929), Jacques Chesnais, *Marionnettes* (1947) oder Gaston Baty/René Chavance, *Marionnettes* (1959). Formen des Puppenspiels behandelt René Simmen, *Marionnetten*, außerdem Bil Baird, *Puppet*, mit dem Vergleich östlicher und westlicher Spieltraditionen; einen Abriss gibt Johannes Minuth, *Kaspertheater*, S. 15-19. Die amerikanische und ethnografische Dimension erschließt der Ausstellungskatalog *Puppets Art Entertainment*. Die Forschung zur Marionette als Bühnenfigur resümiert Holger Sandig, *Marionette*, S. 5-10, dort auch Hinweise zu ihrer dramaturgischen Eignung. Diese und die literarische Sicht behandelt Henryk Jurkowski, *Ecrivains*, S. 135-171, für die deutsche Romantik und (S. 241-302) für die Moderne. Das in Charlevilles-Mézières ansässige Institut International de la Marionnette gibt seit 1981 Literatur zum Puppenspiel heraus, z. B. eine zweibändige Bibliografie (*Bibliography Puppetry* und *Bibliographie marionnette*) sowie das jährlich erscheinende Themenheft *PUCK* (seit 1988). Den deutschsprachigen Raum betreiben das Deutsche Institut für Puppenspiel sowie das Deutsche Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst in Bochum mit dem *Jahrbuch für Puppen- und Figurentheater* (seit 1985). Eine Zusammenfassung der Forschung bis 1995 gibt Gerd Taube, *Puppenspiel*, dort auch eine annotierte Bibliografie ausgewählter, meist deutschsprachiger Literatur seit 1794.

<sup>65</sup> Vgl. die Exkurse zu Edward Gordon Craig und Alfred Jarry in Kap. III.1, S. 53, u. V.1, S. 252. Harold B. Segel, *Pinocchio*, gibt eine theaterwissenschaftliche Darstellung der Puppen- und Automatenthemen in Symbolismus und Moderne. Puppen im Theater um 1900 diskutieren auch Margaret Gonzalez, *Puppet*, S. 1-70, und – von der Aufklärung bis Meyerhold und Schlemmer – Rebecca Laughlin Rovit, *Marionette*, S. 113-202.

<sup>66</sup> Vgl. Kap. III.2, S. 63. Eine frühe und immer noch umsichtige Studie ist das 1938 erstmals aufgelegte *Primitivism in Modern Art* von Robert Goldwater. Die Münchner Ausstellung *Weltkulturen und moderne Kunst* 1972 und die Publikation von Charles Wentinck, *Primitive Kunst* (1974), erschlossen das Thema für den deutschsprachigen Raum. Die bisher umfassendste Information ist der 1984 von William Rubin zur Ausstellung *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art* im New Yorker Museum of Modern Art herausgegebene Katalog, dessen unidirektionale Sicht durch die 1989 im Pariser Centre Pompidou von Jean-Hubert Martin gezeigte Ausstellung *Magiciens de la Terre* in Richtung einer „Weltkunst“ revidiert wurde. Zur Diskussion vgl. McEvelley, *Otherness*, S. 27-56, u. Torgovnick, *Primitive*, S. 119-137. Die Standpunkte von Thomas McEvelley und James Clifford, *Predicament*, S. 189-214, wurden von Rubin 1995 im Vorwort zur amerikanischen Neuauflage von *Primitivismus* verworfen (abgedr. im Vorspann der dritten dt. Auflage 1996). Zu Überblicken vgl. a. Rhodes, *Primitivism*, S. 203f., u. Wegner, *Exotismus-Streit*, S. 6-13. Zur Interkulturalität als Thema der Ethnologie vgl. u.a. Clifford, *Predicament*, mit einem Identitätsbegriff, der auf Interdependenz, Relativität und „Invention“ abzielt. Als Zusammenfassung der Primitivismusdebatte vgl. Hiller, *Myth*, und – in Form eines Zitatendialogs – in Jordan/Weedon, *Cultural Politics*, S. 315-431.

<sup>67</sup> Vgl. Kap. III.7, S. 182. Zur Forschung von Aktionskunst und Performance vgl. die von John Gray zusammengestellte Bibliografie *Action Art*; sowie Goldberg, *Performance*, zur Performance im 20. Jahrhundert. Zu „Kulturen des Performativen“ besteht an der FU Berlin seit 1999 ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderter Sonderforschungsbereich (Kulturen des Performativen – *Performative Turns* im Mittelalter, in der Frühen Neuzeit und in der Moderne, SFB 447), vgl. dazu die Schriften der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte. Zur kulturhistorischen Einordnung von Ritual und Performance vgl. den von Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao betreuten Sammelband *Im Rausch des Rituals*. Ereignisstrukturen der Avantgarde hat der von Stephen Foster herausgegebene Band *Event Arts* zum Thema und zeigt ihren lebensnahen, antikonventionellen und kollektiven Charakter. Dada Zürich behandelt Harriett Watts, *Dada Event*, mit Beschränkung auf die Lautvorträge Balls.

hernd vollständige Aufarbeitung der Sekundärliteratur Bände füllen müsste.<sup>68</sup> Deshalb sollen einige Hinweise zur neueren Literatur genügen.

Ein Interesse der jüngeren Forschung richtet sich auf die Verbindung von historischem Dadaismus und Gegenwart, meist unter den Schlagworten Moderne/Avantgarde und Postmoderne, wobei die Moderne als interdisziplinäre und kontextuelle Kultur- und Geistesgeschichte behandelt wird.<sup>69</sup> Dada trat in einem Moment auf, als sich dieses Konzept von Moderne bereits in einer Krise befand und selbst abzuschaffen drohte; er übernahm die Rolle von Anarchie und Subkultur.<sup>70</sup> Einen Querschnitt der Moderne-Postmoderne-Debatte gibt Mark A. Pegrum,<sup>71</sup> auch wenn sein Vorhaben, alle lokalen und zeitlichen Spektren zu „dem“ Dadaismus zusammenzufassen und dann die Verbindung zu „der“ Postmoderne herzustellen – mit Nietzsche als Begründer postmodernen Denkens am Anfang der Kette – nicht unproblematisch ist. Tatsächlich gelten die Parallelen nur für Teilaspekte, etwa Dekonstruktion, Experimentalismus, Baudrillard'sche „Transästhetik“<sup>72</sup> als Ablösung der seit den 1960er Jahren heftig diskutierten Anti-Ästhetik, Eklektizismus und Irrationalismus. Die Hinwendung zur Postmoderne hatte aber den Vorteil, dass Dadas Differenzdenken und die Facetten seiner Alterität in das Blickfeld der Forschung gerieten und eine kulturwissenschaftliche Würdigung seines Primitivismus und der Geschlechterdifferenz beginnen konnte.

Die Genderdebatte hat in die Dada-Forschung mit Monografien zu Künstlerinnen Einzug gehalten, wies auf die männliche Konnotation Dadas („der“ Dada) und seine gesellschaftliche Verankerung hin und hat durch die jüngsten Transkulturalitäts- und *cross dressing*-Diskurse neuen Aufwind erhalten. Der von Naomi Sawelson-Gorse 1998 he-

---

<sup>68</sup> Eine soziopolitische Bewertung der Dada-Bewegungen in Zürich und Berlin gibt Reinhart Meyer, *Dada 1916–1920*, im Hinblick auf die Publikationsmöglichkeiten deutscher Emigranten in Zürich und die Politik im Berlin der Weimarer Republik. Zur Forschung verweist er auf die durch das Dritte Reich bedingte Zäsur und bemerkt: „Inhaltlich lassen sich nur geringe Differenzen zwischen den Arbeiten vor 1932 und nach 1945 feststellen. [...] Die Lieblingsbegriffe der Autoren stammen aus dem Umkreis des Worts ‚Unsinn‘. Nur was sie unter ‚Sinn‘ verstehen, verschweigen sie“ (S. 16). Die ersten Jahre der Dada-Rezeption standen ganz im Zeichen der biografischen und monografischen Erinnerung, so die Editionen der Werke Balls durch seine Ehefrau und Stieftochter. Einen Aufschwung brachten die Düsseldorfer Ausstellung des Jahres 1958 (*Dada Dokumente*) und vor allem das Jahr 1966 mit mehreren Ausstellungen zum 50. Jahrestag des Dada Zürich (u.a. *Dada Jubiläum*). Seitdem und der 15. Kunstausstellung des Europarates *Tendenzen der Zwanziger Jahre* in Berlin 1977, deren dritter Teil *Dada in Europa* behandelte, ist die Flut von Publikationen nicht abgerissen. Besonders in den 1990er Jahren fand eine Renaissance des Dada-Themas statt. Die Forschung zu Dada und seinen Künstlern hat heute kaum noch Lücken. Wo Meyer, *Dada 1916–1920*, S. 18f., noch beklagte, zu Hausmann, Huelsenbeck, Heartfield, Herzfelde, Mehring, Serner, Baader u.a. gebe es keine nennenswerte Literatur, finden sich heute zahlreiche Ausstellungskataloge, Monografien und Detailstudien.

<sup>69</sup> Richard Sheppard, *Modernism*, S. 20f., stellt zwei soziologische Modelle von „Moderne“ vor, die sich zwischen den Polen Entropie, Chaos und Anomie sowie Autorität, Arbeit und Fortschritt bewegen.

<sup>70</sup> Vgl. Foster, *Coordinates*, S. XIII.

<sup>71</sup> Vgl. Pegrum, *Modernity*, S. 3.

<sup>72</sup> Nach Baudrillard ist Transästhetik ein Zustand, in dem alles ästhetisch sein kann, sodass eben nichts ästhetisch ist, vgl. Jean Baudrillard: *Transästhetik*, in: *Inszenierte Kunst Geschichte. Mise-en-scène of Art History*, Kat. Ausst. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, hg. von Peter Weibel, Wien 1988, S. 8-12.

rausgegebene Sammelband *Women in Dada* steuert dazu eine provokante Re-Lektüre des dadaistischen Sozialverhaltens und Geschlechterverhältnisses bei.<sup>73</sup> Dem ging 1989 eine von der Amsterdamer „Stichting Amazone“ veranstaltete Ausstellung *Dames in Dada* voraus, deren nicht sehr umfangreicher Katalog als Fazit für Dada Zürich festhält: 1) Die Künstlerinnen hatten kaum mehr als eine namentliche Erwähnung in den Dada-Programmen, und 2) das einzige, was die Künstlerkollegen zu diesen Auftritten vermerkten, war ein Lob der weiblichen Grazie.<sup>74</sup> Auch in der Forschung wird das Kunstschaffen dadaistischer Künstlerinnen von der Warte eines defizitären Selbstbilds und als Sublimationshandlung betrachtet oder überhaupt nur als (Neben-)Produkt einer Künstler-Paarbeziehung wahrgenommen.<sup>75</sup>

Noch ungeklärt ist die Haltung der Forschung zum „Sinn“ dadaistischer Kunst: Während der Literaturwissenschaftler Richard Sheppard darum bemüht ist, Dada zu rehabilitieren und unter Herausstellung seiner vitalistischen Tendenzen vor dem Vorwurf des Nihilismus in Schutz zu nehmen,<sup>76</sup> vertritt Jean-François Lyotard als Theoretiker der Postmoderne die These, Dada sei nur da dadaistisch, wo er auf die Produktion von Sinn, und sei es Unsinn, verzichtet.<sup>77</sup> Der Schwierigkeit, Dada auf eine Linie zu bringen, begegnet die Forschung mit dem Begriff „Projekt“: Dada gilt als Kulturprojekt im Rahmen der Moderne<sup>78</sup> bzw. als historisches Projekt ohne Anspruch auf verbindliche Philosophie.<sup>79</sup> Im Zuge der Postmoderne-Debatte wandte man sich weiterhin psychoanalytischen Aspekten zu und erklärte Dada in Anknüpfung an C. G. Jung und Michail Bachtin zum Paradigma von Karnevalisierung<sup>80</sup> und Mysterienspektakel,<sup>81</sup> nicht immer frei von ahistorischen Projektionen.<sup>82</sup>

<sup>73</sup> Die dezidierte Position von Naomi Sawelson-Gorse, *Women*, S. XII, übersieht allerdings Unterschiede zwischen der Züricher und Berliner Dada-Gruppe. Vgl. a. Hubert, *Artist Couples*, S. 517.

<sup>74</sup> Vgl. *Dames in Dada*, S. 46.

<sup>75</sup> Hannah Höch beispielsweise wurde erst nach ihrer Trennung von Raoul Hausmann 1922 als Künstlerin rezipiert, vgl. Thomas, *Höch*, S. 68f. Emmy Hennings' autobiografische Identitätsfindung soll über die Biografie ihres Partners geschehen sein, mit dem sie sich unbewusst identifizierte, vgl. Vogt, *Autobiographik*, S. 76-78.

<sup>76</sup> Zuletzt in Sheppard, *Modernism*, S. 199-206. Vgl. a. Hubert van den Berg, *Avantgarde*, S. 2, mit der Ansicht, „daß es den Dadaisten [...] um neue, alternative, wenn auch nicht traditionslose Sinnstiftung ging“.

<sup>77</sup> Vgl. Pegrum, *Modernity*, S. 5.

<sup>78</sup> Vgl. Foster, *Coordinates*, S. XIV. Dada als „Projekt“ ist auch das von Berg, *Avantgarde*, zugrunde gelegte Konzept. Nach Asholt/Fähnders, *Manifestation*, S. 2f., hat „Projekt“ denselben Wortsinn wie „Avantgarde“.

<sup>79</sup> Vgl. Pichon/Riha, *Dada Zurich*, S. XI.

<sup>80</sup> „Karnevalisierung des Bewusstseins“ ist nach Michail Bachtin, *Karneval*, S. 28 u. 38f., das Indiz für bevorstehende gesellschaftliche Revolten, produktiver Kern sei das menschliche Lachen, das von Zensur befreit. Als karnevalistisches Merkmal gilt u.a. die Tendenz zur Gruppenbildung, wie sie auch für die künstlerische Avantgarde typisch ist.

<sup>81</sup> Vgl. Sheppard, *Modernism*, S. 292: „Dada, in some of its variants at least, can be seen as the celebration of a cosmic carnival“.

<sup>82</sup> In der kondensierten Rückschau wird übersehen, dass Dada einen weniger ekstatischen als pragmatischen und pekuniären Auslöser hatte. Ab April 1916 hatten Ball und Hennings ein neunjähriges Schulkind, Hennings' Tochter Annemarie, zu betreuen und waren schon deshalb zu einem disziplinierten Lebensstil gezwungen.

Die Quellensituation und die Probleme, „von Natur aus“ flüchtige Vorgänge wie Performances zu dokumentieren, machen einige weitere Hinweise erforderlich. Angesichts der wenigen heute verfügbaren Artefakte greifen die ikonologischen Methoden der Kunstwissenschaft zu kurz, denn der Tendenz nach transitorische Ereignisse hinterlassen keine Spuren – oder *nur* Spuren – solche der Abwesenheit und Erinnerung.<sup>83</sup> Ähnlich wie manche poststrukturalistische Theorie hat die Performance-Forschung aber das Problem, dass ihr der Gegenstand entgleitet, wenn materielle Kategorien gänzlich abgelehnt werden. Aus dekonstruktivistischer Sicht beruht Repräsentation nicht auf ursächlichen Subjekten, es existiert keine Bedeutung, die dem Werk „extrahiert“ werden könnte. Stattdessen gelten Werke und Künstler als das Ergebnis diskursiver Behandlungen, von Wirkmächten und Handlungskonventionen,<sup>84</sup> um deren Differenzierung sich die Dekonstruktion bemüht. Dennoch verfügen Performances neben den aktionistischen auch über materielle Strukturen, weshalb es falsch wäre, ihren Werkbegriff ausschließlich prozessual zu definieren. Wie Bildlichkeit sich heute mit Schein und Oberfläche, Simulakrum und Simulation verbindet und die prekäre Situation von Bildern nur durch ein interdisziplinäres Herangehen behoben werden kann, sind auch die Verlaufsstrukturen von Performances in der Rückschau nur über die Kombination von Bild und Text erreichbar.<sup>85</sup> Auffällig und bedauerlich in diesem Zusammenhang ist, wie wenig sich die sonst so multimedial operierenden Züricher Dadaisten mit den bildgebenden Medien Fotografie und Film auseinander gesetzt haben.<sup>86</sup> Im Gegensatz zum Berliner Dada, etwa bei Raoul Hausmann, fand Fotografie als Kunstmedium nicht statt, und auch als Werbemittel wurde sie nur zögerlich eingesetzt.<sup>87</sup> Vereinzelt wurden professionelle Studiofotografen aufgesucht, um Künstler- und Porträtfotos anfertigen zu lassen, filmische oder akustische Aufzeichnungen der Dada-Aktionen existieren dagegen nicht. Für diese Arbeit ergab sich also die Herausfor-

---

<sup>83</sup> Das Werk als Spur ist Index des Vergangenen, erinnerte Gegenwart und eingeleitete Zukunft. Derrida bemerkt zur „Präsenz“ als Anwesenheit bzw. Gegenwart und zum Unterschied von Anwesenheit und Anwesen: „Die Spur entsteht als ihr eigenes Erlöschen. [...] Die Spur ist weder sichtbar noch unsichtbar. [...] Das Anwesen ist demnach weit davon entfernt, etwa *das* zu sein, *was* das Zeichen bezeichnet oder worauf eine Spur hinweist, vielmehr ist das Anwesen die Spur der Spur oder die Spur des Erlöschens der Spur.“ Derrida, *Randgänge*, S. 83. Während sich im Bild das Zeichen als kleinste Einheit inskribiert, ist es in der Performance das Ereignis das sich als Spur materialisiert, vgl. Latour, *Iconoclasm*, S. 15, Anm. 8. Mit der problematischen Katalogisierung prozessualer Kunst befasst sich Susanne de Ponte, *Aktion*, die ein methodisches Instrumentarium futuristischer Aktionskunst erstellt hat. Kriterien sind 1) eine Chronologie, die Ort, Zeit, Teilnehmer, Programme, Ereignisse, Materialien und Stimmungen umfasst, 2) der Erfahrungshorizont aus Literatur, Theater, Kunst und Musik, 3) die Strukturen der Organisation, Koordination, Kommunikation und Finanzierung, 4) der Herstellungsprozess mit den Faktoren Mensch, Objekt, Ton, Licht und Geruch und 5) der Rezeptionsprozess mit Zuschauererwartungen und Erkenntnismöglichkeiten.

<sup>84</sup> Vgl. Pollock, *Agency*, S. 5, u. Schmidt-Linsenhoff, *Projektionen*, S. 8.

<sup>85</sup> Zur Abkehr von der schillernden Oberfläche des Simulakrums zum sprachlichen Kern der Repräsentation vgl. Mitchell, *Pictorial Turn*, S. 31.

<sup>86</sup> Mit Ausnahme von Hans Richter und Viking Eggeling (1880–1925), die zu den Pionieren des experimentellen Films gehören. Vgl. Hans Richter: Dada und Film, in: *Dada Monographie*, S. 64–71, und Anton Kaes: Verfremdung als Verfahren: Film und Dada, in: Paulsen/Hermann, *Sinn*, S. 71–83.

<sup>87</sup> Sophie Taeuber besaß zwar einen Fotoapparat, bekannt sind aber nur Aufnahmen von Freunden in Zürich und im Sommerurlaub. Vgl. z.B. Dada Zürich. Dichtungen, Bilder, Texte, Zürich u. Hamburg 1998.

derung, die Visualität von dadaistischen Ereignissen und Körpern mit vorwiegend nicht-bildlichen Mitteln wiederherzustellen.

Auch Diskurse des Performativen kommen ohne die Hinterfragung ihrer Materialien und Quellen nicht aus. Die Basis der folgenden kulturhistorischen Rekonstruktion bilden: 1) Dokumente der Produktionsseite, darunter fallen schriftliche und verbale Äußerungen, Erinnerungen, Briefe und z.T. literarische Texte der Dada-Künstler selbst sowie Fotografien, Programme und Kataloge ihrer Veranstaltungen. 2) Dokumente der Rezeptionsseite, etwa Zeitungskritiken, Augenzeugenberichte oder Memoiren von Zeitgenossen, die – sofern sie zeitnah sind – Quellencharakter haben. Ergänzend kamen Erkenntnisse der späteren wissenschaftlichen Forschung hinzu.

Auf Seiten der Künstler gilt als erster Gewährsmann für Dada Zürich der Initiator des Cabaret Voltaire, Hugo Ball. Er selbst hätte die Führungsposition, die ihm im Nachhinein als Begründer des Dada zuwuchs, eher bestritten, zumal seine Arbeiten zu Dada im Gesamtwerk einen geringen Stellenwert einnehmen und er nicht nur der Literaturwissenschaft, sondern auch der Theologie als Autor gilt.<sup>88</sup> Dennoch hat Ball eine wichtige Funktion als Chronist, auch wenn sein Hauptbeitrag zum Dadaismus, das aus den Tagebüchern der Jahre 1913–1921 kompilierte Werk *Flucht aus der Zeit*, ein nachträglich bearbeitetes, um etliche Aphorismen ergänztes und aus der Distanz von zehn Jahren verfasstes Erinnerungs-, ja Programmbuch ist.<sup>89</sup> Im zentralen Teil, *Romantizismen – Das Wort und das Bild*, widmet sich Ball auf 120 Seiten den Ereignissen der Jahre 1916 und 1917. Während die Kollegen Huelsenbeck und Richter *Die Flucht aus der Zeit* als einzige sichere „Quelle für unsere damalige Tätigkeit und für Dada“<sup>90</sup> loben bzw. gestehen, es gebe „keine besseren Zeugnisse für die ästhetischen, moralischen und philosophischen Quellen jener Rebellion Dadas“,<sup>91</sup> und auch Arp die Glaubwürdigkeit des Werks ausdrücklich betont: „In diesem Buch stehen die wesentlichsten Sätze, die bisher über Dada geschrieben worden sind“,<sup>92</sup> fällt die Einschätzung heutiger Autoren kritischer aus. Reinhart Meyer bemängelt, dass die Aussagen zu Dada auffällig spärlich und kaum reflektiert sind,<sup>93</sup> es sich also in erster Linie um eine nacherzählende Beschreibung handelt, und auch Philip Mann, einer

<sup>88</sup> Zur Gruppenstruktur und Balls Rolle vgl. Prosenč, *Dadaisten*, S. 84-91, zur wissenschaftlichen Würdigung den von Bernd Wacker herausgegebenen Band *Dionysius Dada*. Ball war, in den Worten seines Nachlassverwalters Bernhard Echte, *Ball*, S. 13: „dissertierender Nietzsche-Adept, unpolitischer Bohème-Literat, erklärter Expressionist, besessener Kriegsfreiwilliger (den man nicht nahm...), internationalistischer Anarchist und Kriegsgegner, Dadaist, republikanischer Demokrat, gnostisch orientierter Mystiker und bekennender Katholik“.

<sup>89</sup> Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 49, über *Flucht aus der Zeit*: „Es ist ein sehr bearbeitetes Tagebuch und aus den Notizen, die Ball sich jahrelang gemacht, keineswegs etwa unmittelbar abgeschrieben.“ Ball notiert am 17. März 1926: „Die ‚Flucht aus der Zeit‘ ist inzwischen fertig geworden. [...] Man sieht die Motive, die mich zur Politik führten. Die artistischen und ästhetischen Interessen stehen im Vordergrund.“ Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 156. Zehn Jahre nach dem Ende des Dada Zürich und sieben Jahre nach seiner Konversion zum Katholizismus sah sich Ball veranlasst, seine Erinnerungen dem geänderten Selbstverständnis anzupassen.

<sup>90</sup> Huelsenbeck, *Dada Dokumentation*, S. 21.

<sup>91</sup> Richter, *Dada*, S. 14.

<sup>92</sup> Arp, *Traum*, S. 20.

<sup>93</sup> Vgl. Meyer, *Dada 1916–1920*, S. 31.

der Biografen Balls, stellt fest, die *Flucht* sei eine veränderte, ja verdorbene Ausgabe der Tagebücher.<sup>94</sup> Tatsächlich beschränkt sich Ball, was Dada betrifft, im Wesentlichen auf eine Repetition der Termine und Programme; weitergehende Reflexionen und Eindrücke haben die Größe von Randnotizen. Balls *Flucht* ist auch eine Geschichte der Auslassungen, und nicht nur „alles Privaten und Zufälligen“.<sup>95</sup> Die Pausen zwischen den Einträgen sind oft so lang, dass man versucht ist zu fragen, was Ball unterschlägt. Da aber kaum Quellen zur Gegenprüfung vorliegen, muss die Rekonstruktion in diesen Punkten fragmentarisch bleiben.

Die Art privater Geschichtsklitterung, die Ball hier betrieb,<sup>96</sup> blieb nicht ohne Einfluss auf einige seiner Dada-Kollegen.<sup>97</sup> In ihren Erinnerungen setzt sich mehr und mehr die Überzeugung durch, dass Dada keine Kunst, sondern eine Ideologie war, wofür Balls überarbeitete *Flucht aus der Zeit* das beste Argument liefert.<sup>98</sup> Eine weitere Schwierigkeit, den Aussagen zu Dada zu vertrauen, sind die Biografien und Persönlichkeiten der Künstler selbst. Wie Ball und Emmy Hennings distanzieren sich einige im Lauf ihres Lebens von der „Jugendsünde“ Dada – Hennings bezeichnet ihn als ihre „Sturm- und Drangzeit“<sup>99</sup> – und versuchten, ihre Beteiligung als „verrückte dadaistische Irr- und Abwege“<sup>100</sup>

<sup>94</sup> Mann, *Ball*, S. 4, spricht von „corrupt text“. Dieser Umstand wurde durch Hennings' Einfluss auf die Neuausgabe im Jahr 1946 noch verstärkt.

<sup>95</sup> So Ball selbst im Brief an Prof. Karl Muth aus Albori (Salerno) am 10.11.1925, in: Ball, *Briefe*, S. 225.

<sup>96</sup> An manchen Stellen ist der Versuch überdeutlich, Aussagen im Hinblick auf die spätere Biografie zu rechtzustutzen. Vor allem die Zeit des Dada wird als notwendige, aber lästige Episode auf dem Weg zur religiösen Reife abgetan. Einer der Hauptaspekte, die Rezeption und Kreation „primitiver“ Kunst, wird kritisch, fast im Stile einer Selbstverleugnung abgehandelt: Im Kapitel *Die Flucht zum Grunde*, das schon von der bevorstehenden Generalbeichte (1922 in München) geprägt ist, schreibt Ball: „Man wird fragen: wie gehen Negermusik und koptische Heilige zusammen? Ich glaube es gezeigt zu haben, wie sie zusammen-, oder eben nicht zusammengehen. ‚Der Schwarze‘ ist in den alten Texten das Symbol des Bösen selbst.“ Ball, *Flucht*, S. 301, Eintrag vom 17.8.1921. Redigiert ist auch die Schilderung des Auftritts im „kubistischen“ Kostüm, wo Ball sich als „zehnjährigen Knaben“ sieht, „der in den Totenmessen und Hochämtern seiner Heimatpfarre zitternd und gierig am Munde der Priester hängt.“ Ball, *Flucht*, S. 106, Eintrag vom 23.6.1916. Ball verlässt die Ich-Perspektive, an die Stelle des aktuell Erlebten treten hypothetische Kindheitsprojektionen, bevor er im nächsten Satz in die erste Person zurückwechselt. Karl Riha, *Enthusiast*, S. 16, wertet das als Diskrepanz von kalkulierter Performance und irrationaler Vision. Möglicherweise ließ sich Ball durch die dokumentarische Fotografie des Ereignisses anregen, die ein ebenso nachträgliches Produkt wie seine Selbststilisierung ist, vgl. Kap. IV.1, S. 190.

<sup>97</sup> Kein gutes Urteil fällt Reinhart Meyer, *Dada 1916–1920*, S. 34f., über Arps historische Zuverlässigkeit. Er überziehe Dada mit einer „pseudoreligiösen Glorie“ und sei „völlig in den Vorstellungen bürgerlich-christlicher Kunst befangen“ und nicht in der Lage, „eine angemessene Begrifflichkeit für sozial bedingte Sachverhalte zu benutzen“. Huelsenbeck, der 1920 mit dem *Dada Almanach* die erste Anthologie herausbrachte, attestiert er (S. 37 u. 41) mangelndes Reflexionsvermögen: Er habe „nur höchst verworrene und widersprüchliche Vorstellungen von den eigenen Zielen“ und sei von einem mit den Jahren zunehmenden „Drang nach Selbstdarstellung“ getrieben.

<sup>98</sup> Im Ringen um geistige Reform will Ball schon 1916 mit der Kirche geliebäugelt haben: „Ich weiß nicht, ob wir trotz all unserer Anstrengungen über Wilde und Baudelaire hinauskommen werden; ob wir nicht doch nur Romantiker bleiben. Es gibt wohl noch andere Wege, das Wunder zu erreichen, auch andere Wege des Widerspruchs –: die Askese zum Beispiel, die Kirche.“ Ball, *Flucht*, S. 100, Eintrag vom 15.6.1916.

<sup>99</sup> Hennings, *Cabaret*, S. 160.

<sup>100</sup> Grosz, *Ja und Nein*, S. 235.

herunterzuspielen. Hennings wird auch ein maßgeblicher Einfluss auf die Veröffentlichungen und den Nachruhm ihres Ehemanns zugeschrieben, auch wenn der Nachweis von Eingriffen im Einzelfall schwer zu führen ist.<sup>101</sup> In ihren eigenen Aufzeichnungen (*Das Brandmal*, 1920, *Das flüchtige Spiel*, 1940) bleibt Dada peinlich genau ausgespart. Auch in den Erinnerungen an ihr gemeinsames Leben mit Ball (*Ruf und Echo*, postum 1953), die von einer starken Selbstidentifikation mit dem Partner geprägt sind,<sup>102</sup> kommt Dada nur am Rande vor. Wie in Balls *Flucht aus der Zeit* liegt der Schwerpunkt auf der letzten Lebensspanne, die das Paar zurückgezogen im Tessin verbrachte, und konzentriert sich auf Balls religionsphilosophische Schriften. Auch die von Hennings und ihrer Tochter aus erster Ehe, Annemarie Schütt-Hennings, herausgegebenen Briefe Balls an seine Ehefrau, seine Schwester, Freunde und Künstlerkollegen behandeln die Züricher Zeit nur beiläufig.

Als Ergebnis der nachträglichen Mystifizierung haftet der dadaistischen Literatur oft ein Hauch des Phantastischen an, „dieselbe Lust am formalen Experiment, derselbe Hang zur Segmentierung des Sinns, zur Verfremdung der Erfahrungswelt.“<sup>103</sup> Neben *Flucht aus der Zeit* gibt es zwei literarische Werke Balls, die in diese Kategorie fallen und geeignet sind, Balls Ruf als Chronist des Dada zu festigen: Sein 1920 beendeter, aber erst 1967 postum veröffentlichter Roman *Tenderenda der Phantast*, das „geheime Vermächtnis“<sup>104</sup> Dadas, in dem sich verschlüsselte Hinweise auf das Cabaret Voltaire befinden, und sein im Artistenmilieu angesiedelter Roman *Flametti oder vom Dandyismus der Armen*, 1916 fertig gestellt und 1918 veröffentlicht, der die Varieté-Erlebnisse der Vor-Dada-Zeit verarbeitet, allerdings mit einem weiterführenden, humanistischen Appell: „Das Buch wendet sich gegen den Begriff ‚Lumpenproletariat‘ und ‚Menschenmaterial‘. [...] Balls Endabsicht war, der ‚seßhaften bürgerlichen Kultur‘ eins auszuwischen.“<sup>105</sup> Zur Dada-Literatur gehören auch die inflationär verbreiteten programmatischen Manifeste. Ihr Selbstvermarktungs-Charakter sorgt aber dafür, dass sie selten als Aussagen und Willenserklärungen gelesen werden können, sondern „metasemiotisch“ umstrukturiert sind.<sup>106</sup>

Wo schon die Prosa fiktional verfremdet ist, wie ist es da um den historischen Wert der dadaistischen Lyrik bestellt? Er hängt nicht zuletzt von der Zuverlässigkeit der These ab, dass Dada-Gedichte trotz ihrer Disparität berechenbar und zitierfähig sind. Reinhard Nenzel geht so weit zu behaupten, dass „diese Gedichte wenigstens manchmal geeignet sind, das Tagebuch zu ersetzen“, es handele sich – eine sorgfältige Textanalyse vorausgesetzt – „um nichts anderes als um Dokumentationen in fiktionalem Gewand. Es scheint sogar, als wären sie in dieser Eigenart die verlässlicheren Quellen.“<sup>107</sup> Tatsächlich lassen

<sup>101</sup> Vgl. Meyer, *Dada 1916–1920*, S. 32, u. Mann, *Ball*, S. 1-5.

<sup>102</sup> Vgl. Vogt, *Autobiographik*, S. 78.

<sup>103</sup> Nenzel, *Huelsenbeck*, S. 28.

<sup>104</sup> Raimund Meyer/Julian Schütt: Nachwort, in: Ball, *Tenderenda*, S. 87-100, hier S. 87.

<sup>105</sup> Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 57. „Der Schwerpunkt des Romans liegt in der Bejahung und Verdeutlichung ‚lebenswidriger‘ Umstände als Leben schlechthin. Ball schildert in ‚Flametti‘ eine Subkultur, der er sich zugehörig fühlt(e).“ Steinbrenner, *Flucht*, S. 142.

<sup>106</sup> Vgl. Backes-Haase, *Dada-Manifestantismus*, S. 259-262.

<sup>107</sup> Nenzel, *Huelsenbeck*, S. 20. Vorsichtiger fällt die Einschätzung von Hubert van den Berg, *Avantgarde*, S. 19, aus, der die „sehr starke Polyvalenz“ der Lyrik zu bedenken gibt.

sich trotz aller Heterogenität formale Konstanten ausmachen, welche die Kategorisierung erleichtern.<sup>108</sup> Eine besondere Hürde der Textinterpretation ist aber die Gewohnheit, die Gedichte erst nach ihrem öffentlichen Vortrag aufzuzeichnen, sodass sie als rezeptionsästhetisch gefiltert angesehen werden müssen.<sup>109</sup> Was die Dokumente der Künstlerseite angeht, sind also Vorbehalte bezüglich der Authentizität angebracht, die sich aus den literarischen Gattungen und der zeitlichen Streuung ergeben.<sup>110</sup> Dennoch sollen die Künstler hier selbst in Zitaten zu Wort kommen, weil sie nicht nur ein Bild der Ereignisse, sondern auch der Personen abgeben und einen authentischen „Dada-Klang“ vermitteln. Bei der Lektüre ist aber mitzubedenken, ob es sich um dokumentarische, literarische, zeitgenössische oder retrospektive Aussagen handelt, ihr Quellenwert muss insgesamt als eingeschränkt beurteilt werden.<sup>111</sup>

Die Materialien der Rezeption treten als Bestätigung oder Korrektiv hinzu, sind aber weder sehr zahlreich noch zuverlässig.<sup>112</sup> An der Resonanz in der örtlichen Presse gemessen, waren die Reaktionen auf Dada Zürich ungewöhnlich zurückhaltend. Die von den Dadaisten zu Reklamezwecken selbst geschalteten Inserate machen die Mehrzahl der Pressemeldungen aus. Ausführliche Rezensionen sind kaum zu finden und wenn, erschöpfen sie sich in der oft unkommentierten Rekapitulation der Programmpunkte.<sup>113</sup> Mit der zeitlichen Distanz, so lässt sich beobachten, wurden die Maskenauftritte und Kostümierungen des Cabaret Voltaire und der Galerie Dada mehr und mehr als groteskes Paradigma des ganzen Dadaismus empfunden, wie eine Schweizer Beurteilung aus dem Jahr 1943 zeigt:

„Es lohnt sich, diese Bewegung [Dada] näher zu betrachten, da Zürich ihre Wiege ist und sie unter den vielen Kunst-Ismen mehr als nur eine Anekdote bedeutet, indem sie das Spiel

<sup>108</sup> Kieruj, *Zeitbewußtsein*, S. 110f., unterscheidet 1) burleske Großstadtverse (Huelsenbeck, Mehring) und Volksliedlyrik im vierfüßigen Versmaß (Berliner Dadaisten), 2) lyrisch-phantastische Gedichte absurden Inhalts (Arp, Schwitters) und 3) Lautgedichte (Ball, Schwitters; Hausmann).

<sup>109</sup> Das macht es erforderlich und zugleich unmöglich zu unterscheiden, ob die Textform intendiert war oder als Reaktion auf das (empörte) Publikum entstand, vgl. Füllner, *Huelsenbeck*, S. 89.

<sup>110</sup> Balls Werk ist von 1913–22 von vier verschiedenen Phasen gekennzeichnet, von Gedichten „rauschhafter Exotik und Sexualität“ und verhöhnenden, satirischen Grotesken der Vor-Dada-Zeit, von den aufgelösten Kunst- und Sprachkörpern der dadaistischen Lautdichtung und von politischen und mystisch-religiösen Ausdrucksweisen nach seinem Bekenntnis zum Katholizismus, vgl. Kühn, *Künstlertum*, S. 71 u. 80-107.

<sup>111</sup> Vgl. Meyer, *Dada 1916–1920*, S. 51: „Eine Gruppe distanziert sich, die andere ist bemüht, Dada weltanschaulich zu überhöhen [...] Auf diese Weise zerfällt Dada in eine weltanschauliche, eine künstlerische und eine damit verbundene politische Bewegung“. Motive der (Nach-)Ruhmsicherung kommen spätestens seit den von Ausstellungen und Interviews begleiteten Dada-Revivals der 1960er Jahre hinzu. Ein weiteres Problem für die Forschung ist die oft schlechte Dokumentation der Primärquellen. Die im Fonds Doucet in Paris aufbewahrten Handschriften Tzaras z. B. sind zum großen Teil undatiert; hinzu kommt die Praxis, frühere Gedichte redaktionell zu überarbeiten, vgl. Sheppard, *Futurismus*, S. 42. Raoul Schrott hat in *Dada 15/25* den Versuch unternommen, Tzaras Korrespondenz zu sichten, zu übersetzen und mit weiteren Dokumenten zu einer Chronologie der Jahre 1915–25 zusammenzustellen.

<sup>112</sup> Vgl. hierzu Sheppard, *Hardekopf*, S. 132.

<sup>113</sup> Die in der Züricher Zentralen Stadtbibliothek archivierten Zeitungsmeldungen zu Dada Zürich wurden von Richard Sheppard, *Zeitungen*, zusammengetragen. Vgl. a. die Sammlungen von Karin Füllner, *Zeitungen*, zu Dada Berlin und Thomas Milch, *Hirngeschwür*, zu Walter Serner in Genf.

auf dem Vulkan zu einer fröhlichen Weltuntergangs-Maskerade machte. [...] Geistreicher Nonsens mischte sich mit metaphysischen Bedürfnissen und anti-ästhetischen Feldzügen, wobei groteske Kleiderstücke, Ofenrohre, alltägliche Gebrauchsgegenstände unentbehrliche Utensilien waren.<sup>114</sup>

Wieder wird der „Agent“ Maske als Pars pro Toto für Dada apperzipiert, und wieder richtet sich der Fokus des Performativen auf Dada Zürich. Hierzu gibt Ball ein weiteres Argument an die Hand, indem er mit Bezug auf Nietzsche, dem er seine 1909 begonnene, aber nie eingereichte Dissertation widmete,<sup>115</sup> festhielt, seine Philosophie sei „eine Lebensform, etwas, das nur *in actu* das ist, was es ist.“<sup>116</sup> Dieses prozessuale *in actu*, das sich aus der Lebenspraxis ergebende, ständiger Veränderung unterworfenen öffentliche Stattfinden von Kunst, ist nicht nur der Inbegriff von Theatralität als einem Vorgang, der die „Dichotomie von Theorie und Praxis *im Spiel* aufhebt“,<sup>117</sup> sondern ein wesentliches Kriterium dadaistischer Performativität und Gegenstand dieser Arbeit.

---

<sup>114</sup> Walter Kern: Zürich 1914–1918, in: Werk, Nr. 5 (Mai), Winterthur 1943, S. 129-133, hier S. 131f.

<sup>115</sup> Ball, *Nietzsche*.

<sup>116</sup> Echte, *Ball*, S. 17.

<sup>117</sup> Echte, *Ball*, S. 17.



## II „Räume“ des Dada Zürich und Chronologie der Aktionen<sup>118</sup>

„Es gab einen Hexensabbath, wie Sie ihn sich nicht vorzustellen vermögen, ein Trara von morgens bis abends, einen Taumel mit Pauken und Negertrommeln, eine Ekstase mit Steps und kubistischen Tänzen.“<sup>119</sup>

(Richard Huelsenbeck)

Bei der Analyse kultureller Performances darf die „Situiertheit und Positionierung“<sup>120</sup> der beteiligten Subjekte nicht unberücksichtigt bleiben. Der erste Schritt der Rekonstruktion gilt daher der räumlichen und zeitlichen Verortung und den materiellen Strukturen, die im Dada Zürich körperliche und soziale Beziehungen und Diskurse ordneten. Als Ausgangspunkt dient die These, dass die „Räume“ des Dada Zürich nicht per se bestanden, sondern durch konkurrierende Nutzungen und Symboliken verhandelt und neu aufgestellt wurden.<sup>121</sup> Das Künstlerkabarett, der öffentliche Saal und die Privatgalerie waren abgegrenzte – in Victor Turners Worten „liminoide“<sup>122</sup> – Areale für die Austragung von Interaktionsbeziehungen und die Performanz der Akteure. Der Dadaist, so Hanne Bergius, war eine „permanente Unterwegsgestalt“ und „ständiger für sich selbst gesetzter Aufbruch“.<sup>123</sup> Wie die höfische Narrenfigur siedelte er in einer Grenz- und Grauzone, die ihn als Emigranten ebenso von der Herkunfts- wie der Exilgesellschaft unterschied. Für Ball war das Außenseitertum des Dada-Künstlers daher keine Hypothese: „Artisten kommen aus einer anderen Welt. Sind keine Bürger. Aus Unterdrückung werden Artisten. Wo keine Defekte sind, sind keine Menschen. Buntheit, Zauber, Exotik: nur aus Verzweiflung.“<sup>124</sup>

---

<sup>118</sup> Auf dem Gebiet der Schauplätze und Aktionen ist hervorragende Arbeit geleistet worden: Vgl. Raimund Meyer, *Dada in Zürich*, S. 194-221, der die kompletten Veranstaltungen aufführt, und Debbie Lewer, „*Mapping*“, zu den Spielstätten und Wechselwirkungen von Raum und Inhalt. Ich beschränke mich deshalb auf die Programme mit szenischem Inhalt. Die **fett** markierten Punkte werden in den nachfolgenden Kapiteln ausführlich vorgestellt.

<sup>119</sup> Richard Huelsenbeck: Erste Dadarede in Deutschland, gehalten am 22.1.1918 im Graphischen Kabinett I. B. Neumann, Berlin, in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 104-108, hier S. 105.

<sup>120</sup> Rogoff, *Space*, S. 56.

<sup>121</sup> Räume und Orte werden durch Nutzer und ihre Relationen konstruiert und erfahren, sie sind pluralistisch, sozial determiniert und geschlechtlich differenziert: „Geographie und Raum sind immer abhängig vom sozialen Geschlecht (gender), von Rasse, ökonomischer Situation und sexueller Identität. Die Texturen, die sie zusammenhalten, werden täglich in Worten, Blicken und Gesten neu geschrieben.“ Rogoff, *Space*, S. 53.

<sup>122</sup> Damit variiert Turner, *Ritual*, S. 61f., den Begriff des „Liminalen“, der Phasentrennung in Ritualprozessen, im Sinne eines kritischen Zwischenstadiums, in dem u.a. Masken als Ausdruck von Ambiguität auftreten.

<sup>123</sup> Bergius, *Da-Dandy*, S. 3/19.

<sup>124</sup> Ball, *Flametti*, S. 30.

## 1 Das Cabaret Voltaire

Liminoid war nicht nur die Situierung des Dada Zürich im Außen der Gesellschaft, liminoid war auch das Cabaret Voltaire als Schwellenphänomen zur Kunstinstitution „Galerie Dada“ und den straffer organisierten Dada-Gruppen in Berlin und Paris.<sup>125</sup> Das Cabaret Voltaire hatte ähnlich den Nachmittagstreffpunkten „Café Odeon“ und „Café de la Terrasse“ mit seiner noch geschützten, „intimen“<sup>126</sup> Atmosphäre eine Katalysatorfunktion auf dem Weg zum großen öffentlichen Auftritt.<sup>127</sup>

Mit der Eröffnung des Cabaret Voltaire knüpften Ball und Hennings an Erfahrungen an, die sie als Theater- und Varietékünstler sammeln konnten,<sup>128</sup> und kamen ähnlichen Plänen befreundeter Literaten kurz zuvor.<sup>129</sup> Gattungsgeschichtlich schlossen sie an die Vorleistungen der politischen und literarischen Kleinkunsth Bühnen<sup>130</sup> und des italienischen Futurismus an:

„Das Cabaret Voltaire [...] wurde ein Karneval phantastischer Experimente, wir tanzten, schrien und überkugelten uns. Wir machten den Kubismus zu einem Tanz auf der Bühne, Tzara inszenierte das von den Franzosen schon theoretisch festgelegte *poème simultané*, [...] wir erfanden das statische Gedicht, das concert des voyelles und gaben mit Knarren und Kindertrompeten der bruitistischen Musik der Futuristen eine besondere Note.“<sup>131</sup>

Die besondere Eignung des Kabarets für die Züricher Dadaisten ergab sich außerdem aus

---

<sup>125</sup> Vgl. Pichon, *Revisiting*, S. 20.

<sup>126</sup> Huelsenbeck, *Reise*, S. 109.

<sup>127</sup> Diesen Schritt vollzog Dada Zürich mit acht großen Soireen, die 1916 bis 1919, insb. 1917, dem zweiten Jahr des Bestehens, veranstaltet wurden. „Der Dadaismus gehört auf die Bühne, ja ich möchte sagen auf die Straße, wo er vom Lärm der Räder und der Automobilhupen umgeben ist“, forderte Huelsenbeck, *Dadaismus* (1918), S. 25. Dennoch haben die Züricher Dadaisten nie außerhalb geschlossener Räume operiert: Ihre angeblichen Straßenaktionen sind Zeitungsenten, die auf den „Propagandisten“ Serner zurückgehen. Erst Dada Berlin drang mit unkonventionellen Spielorten und Alltagstheatralisierungen ins öffentliche Leben vor, vgl. Fischer-Lichte, *Entdeckung*, S. 24.

<sup>128</sup> Ball war von 1912–14 Dramaturg der „Münchener Kammerspiele“, Hennings trat im Künstlerlokal „Simplicissimus“ auf. Am 12. Mai 1915 veranstalteten sie in Berlin einen prädadaistischen „Expressionistenabend“ mit Huelsenbeck, der „ein Negerlied nach dem anderen“ sang, vgl. Nenzel, *Ball/Huelsenbeck*, S. 147f. Nach der Emigration im Mai 1915 tourten sie mit dem „Maxim“-Ensemble des Ernst Alexander Michel, gen. Flamingo, durch mehrere Nordschweizer Varietés. Am 17. Dezember 1915 organisierten sie in Zürich mit der befreundeten Schriftstellerin Käthe Brodnitz (1884–1971) einen „Modernen Autoren-Abend“, und noch im Januar 1916 betrieben sie für kurze Zeit eine eigene Varietétruppe, das „Arabella“-Ensemble, das sich mit Seiltanz, Entfesselung, Zither- und Jodelmusik beschäftigte, vgl. Ball, *Werk*, S. 133.

<sup>129</sup> Ähnliche Absichten verfolgten die selbst ernannten „Impertinentisten“ Hugo Kersten (1894–1919) und Walter Serner (1889–1942). Ihr Züricher Fachorgan, die Zeitschrift *Mistral*, enthielt seit 1915 Ankündigungen von literarischen Kunstabenden, u.a. mit Mitwirkung von F. T. Marinetti, vgl. Stark, *Expressionismus*, S. 154.

<sup>130</sup> Im Jahr 1901 gab Ernst von Wolzogens Kabarett „Überbrett!“ in Berlin eine Vorpremiere von Arthur Schnitzlers Puppenspiel *Zum großen Wurstel* mit dem Übertitel *Marionetten*; es wurden Schattenfiguren verwendet, vgl. Bell, *Ballets*, S. 432. Auch das 1901 gegründete Münchener Kabarett „Elf Scharfrichter“ zeigte satirische Puppenspiele und avancierte zum künstlerisch bedeutendsten deutschen Kabarett der Zeit. Vgl. Wolfgang Beck: Die Elf Scharfrichter, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 297f.

<sup>131</sup> Huelsenbeck, *Dada siegt!*, S. 22.

der Tatsache, dass sich hier „die Feder mit dem Pinsel solidarisch“<sup>132</sup> erklärte, also Künstler verschiedener Gattungen zusammenarbeiteten, und die Spaltung von Hoch- und Populärkultur überwunden war.<sup>133</sup>

Praktische Unterstützung in der Gründungsphase erhielten Ball und Hennings vom Wirt der als Spielstätte gewählten „Meierei“, dem gebürtigen Holländer Jan Ephraim, einem ehemaligen Matrosen, der auf seinen Seereisen gelernt hatte, „die wildesten Neger als Menschen passieren zu lassen“.<sup>134</sup> Er stellte im Januar 1916 einen Antrag zur Genehmigung der „Künstlerkneipe Meierei“ (später „Voltaire“) im Hintersaal seines Lokals in der Spiegelgasse 1 im Züricher Stadtteil Niederdorf und erläuterte das Vorhaben als nicht-kommerziell und künstlerisch.<sup>135</sup> Nach der polizeilichen Feststellung schaltete Ball eine Anzeige in den Züricher Tageszeitungen,<sup>136</sup> und wenige Tage später, am 5. Februar 1916, wurde das „Künstlerkabarett“ als „Geistes- und Vergnügsstätte [...] nach dem Vorbild des Münchner ‚Simplizissimus‘“,<sup>137</sup> wie es in der Presse hieß, eröffnet. Das erst an sechs Tagen, dann täglich angebotene Programm aus zeitgenössischer Lyrik, Musik und Eigenproduktionen sollte von spontanen Beiträgen aus dem Publikum ergänzt werden. Der internationalen Zusammensetzung der Szene folgend, waren nicht nur die Vorträge multikulturell und pluralistisch, sondern es wurden Themenabende ausgerichtet, die einzelnen Ländern gewidmet waren, so am 4. März 1916 die „Russische Soiree“, am Abend darauf die „Schweizer Soiree“ und am 14. März eine „Französische Soiree“.

<sup>132</sup> Kurt Hiller: Ausstellung der Pathetiker (1912), in: Raabe, *Zeit*, S. 93.

<sup>133</sup> Auch auf literarischem Gebiet machte Ball das Kabarett mit seinen Typen, Gästen und Showeffekten zum Motiv. Sein Gedicht „Cabaret“ erschien im Mai 1916 im Dokumentationsband *Cabaret Voltaire*, S. 40: „Der Exhibitionist stellt sich gespreizt am Vorhang auf / und Pimpronellea reizt ihn mit den roten Unterröcken. / Koko der grüne Gott klatscht laut im Publikum. / [...] Tsingtara! Da ist ein langes Blasinstrument. / Daraus führt eine Speichelfahne. Darauf steht: ‚Schlange‘ / [...] Am Eingang sitzt die ölige Camödiene. / Die schlägt sich die Goldstücke als Flitter in die Schenkel./ [...] Der Exhibitionist [...] treibt gequollene Mädchenscharen vor sich her.“ Die Bedeutung des Kabarett für Dada Berlin belegt eine sehr „dadaistische“ Aussage von Johannes Baader: „Dada ist der Sieg der kosmischen Vernunft, / über den Demiurgos. Dada ist das Cabaret der Welt, / so gut sie, die Welt, das Cabaret DADA ist. / Dada ist GOTT. Geist, Materie / und Kalbsbraten zu gleicher Zeit.“ Vortrag zur Eröffnung der Ersten Internationalen Dada-Messe, in: *Der Dada*, Nr. 3, Berlin 1920, S. 74f.

<sup>134</sup> Huelsenbeck, *Zürich 1916*, S. 57.

<sup>135</sup> „Es soll besonders jungen Künstlern Gelegenheit geboten sein, sich geistig zu unterhalten, gegenseitig anzuregen, zu debattieren und ihre Erstlinge an die Öffentlichkeit zu bringen. [...] Jeder Erwerbsszweck seitens der jungen Leute ist ausgeschlossen. [...] Die Künstler erheben eine Garderobengebühr von 50 Centimes (kein Eintrittsgeld, keine Kassierung, keine Geschäftstaxe) zur Deckung ihrer Unkosten (als da sind: Dekoration, Plakat [sic], Ausschmückung des Saals).“ Polizei-Akte VEC Nr. 30, 19.1.1916 (Nr. 75), Stadtarchiv Zürich, zit. in: Meyer, *Dada in Zürich*, S. 155f., Anm. 67.

<sup>136</sup> „Cabaret Voltaire. Unter diesem Namen hat sich eine Gesellschaft junger Künstler und Literaten etabliert, deren Ziel es ist, einen Mittelpunkt für die künstlerische Unterhaltung zu schaffen. Das Prinzip des Kabarett soll sein, daß bei den täglichen Zusammenkünften musikalische und rezitatorische Vorträge der als Gäste verkehrenden Künstler stattfinden, und es ergeht an die junge Künstlerschaft Zürichs die Einladung, sich ohne Rücksicht auf eine besondere Richtung mit Vorschlägen und Beiträgen einzufinden.“ Pressenotiz vom 2.2.1916, abgedr. in: Riha/Wende-Hohenberger, *Dada Zürich*, S. 7.

<sup>137</sup> J. S.: Künstlerkneipe Voltaire, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9.2.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 9. Das Künstlerlokal „Simplicissimus“ war 1903 von Kathi Kobus (1854–1929) in Schwabing eröffnet und nach der gleichnamigen satirischen Zeitschrift benannt worden. Ball und Hennings traten hier bis 1914 auf.

Emmy Hennings gibt ein Stimmungsbild des Züricher Niederdorfs am Abend, einer Gegend, in der auf 155 Einwohner eine Nachtbar oder Kneipe kam:<sup>138</sup> „Die vielen kleinen Varietés dagegen waren erleuchtet und beinahe aus jedem Hause hörte man den Singsang, Trommel- und Klaviermusik bis auf die Straße hinaus.“<sup>139</sup> In diesem Umfeld aus leichter Unterhaltung war das Künstlerkabarett eine willkommene Abwechslung und außerdem eine der wenigen legalen Verdienstmöglichkeiten für politische Immigranten.<sup>140</sup> Schon das Züricher „Café du Banque“ hatte mit seinem Kabarett „Bonbonnière“ linkspolitisches Gedankengut an ein Publikum gebracht, das aus Angehörigen der politischen Intelligenz oder der Halbwelt bestand. Auch das Cabaret Voltaire konnte auf diesen fragwürdigen Kreis der „Spione, Schieber, Hochstapler und verschiedenartiger Patrioten“<sup>141</sup> als Besucher vertrauen: „In seinem mittelgroßen Raum wiederholte sich zwischen zwei- bis dreihundert Menschen die Internationalität, welche draußen mit Tausenden die Stadt durchfärbte.“<sup>142</sup>

Dieses etwas frivole Milieu spiegelt sich in der „Visitenkarte“ wider, die das Kabarett bei seiner Eröffnung abgab, ein von dem polnischstämmigen Maler Marcel Slodki (1892–1943) gestaltetes Plakat mit dem Titel *Künstlerkneipe Voltaire* (Abb. 10).<sup>143</sup> Die in strengem Schwarz-Weiß gehaltene Holzschnittvorlage zeigt im mittleren Vordergrund das hell beleuchtete Brustbild einer jungen Frau im Dreiviertelprofil – sie könnte Emmy Hennings darstellen<sup>144</sup> – die von zwei verschatteten Gestalten im Hintergrund umrahmt wird. Man erkennt in ihrem Rücken die Halbfigur einer zweiten, älteren Frau, die mit zusammengeknötetem Haar und verkniffenem Ausdruck abwartend verharrt, während sich am linken Bildrand die angeschnittene Figur eines Manns mit in die Stirn gezogenem Hut von der Seite nähert. Seine ins Bildfeld hineinragende Hand berührt wie beiläufig die ihm zugekehrte Brust der jungen Frau. Die düster gestimmte Komposition, die nicht nur zwei Geschlechter, sondern auch drei Lebensalter sowie helle und dunkle, weiche und harte Partien miteinander konfrontiert, erscheint als Werbung für ein literarisches Kabarett alles andere als geeignet. Dennoch lobt eine zeitgenössische Rezensentin: „Man läßt die Anrufung dieses Plakats nicht unerhört, öffnet – abends – eine Gasthaustüre in der Meierei an

<sup>138</sup> Dabei sind Frauen und Kinder, die für einen Kneipenbesuch nicht in Frage kamen, hier noch mitgezählt. Die Informationen stammen von Debbie Lewer, „Mapping“, S. 50.

<sup>139</sup> Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 55. Vgl. Lewer, „Mapping“, S. 50.

<sup>140</sup> Außer mit Publikationen in literarischen und politischen Zeitschriften und ihrer Arbeit in verschiedenen Variété-Ensembles waren Hennings wegen des Verdachts auf Prostitution und Ball wegen Zuhälterei polizeilich aktenkundig worden, vgl. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 154, Anm. 55.

<sup>141</sup> Szittyta, *Kuriositäten-Kabinett*, S. 280. Er fährt fort: „Zürich war voll von Geld. Ich glaube, Zürich hat noch nie soviel merkwürdige Menschen und soviel Geld gesehen, wie während des Krieges.“ Zu Einzelheiten der Züricher Kabarettsszene vgl. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 33-39.

<sup>142</sup> Norbert Jacques: *Mit Lust gelebt. Roman meines Lebens*, Hamburg 1950, S. 336. Es ist nicht bekannt, welches Kabarett Jacques hier beschreibt, über das Cabaret Voltaire hat er nichts verzeichnet.

<sup>143</sup> „Allabendlich (mit Ausnahme von Freitag) Musik-Vorträge und Rezitationen. Eröffnung Samstag den 5. Februar im Saale der ‚Meierei‘“, Kunsthaus Zürich, Inv. Nr. 1992/39, vgl. a. *Dada global*, S. 269.

<sup>144</sup> Im Katalog der 1999 veranstalteten Emmy-Hennings-Ausstellung wird vorgeschlagen, das Plakat zeige Hennings' Porträt, und tatsächlich bestehen Ähnlichkeiten zu ihren gleichzeitigen Fotografien.

der Spiegelgasse und tritt ein [...].<sup>145</sup> Mit der leicht geschürzten jungen Frau, der kuppelrinnenhaften Greisin und dem Besucher von der Straße spielt es auf die Amüsier- und Zuhälterszene an, in der das Cabaret Voltaire angesiedelt war. Die erwähnte Rezension allerdings möchte hier „eine Gesellschaft in einem enthusiastisch bewegten Raume“ sehen, „eine instruktive Einleitung in den Kubismus [...]“<sup>146</sup>

Slodkis kubo-expressionistische Arbeit auch als Ausweis für das Rollenverständnis der Dadaisten zu nehmen, würde zu weit führen, denn obwohl über die Entstehung der Grafik nichts bekannt ist, kann sie kaum als Rekurs auf die Dada-Gruppe gedacht gewesen sein, die gerade erst im Begriff war, sich zu formieren. Thematisch und stilistisch steht sie einem zweiten Holzschnitt (Abb. 11) nahe, den Slodki wenige Monate später in der Anthologie des Cabaret Voltaire veröffentlichte. Mit ihrer Kontrastierung von männlichen und weiblichen Figuren in einer dramatischen Hell-Dunkel-Inszenierung reflektieren beide Arbeiten die Widerstände, mit denen Frauen im öffentlichen Leben konfrontiert wurden, wenn sie die ihnen angestammten Bereiche und Kompetenzen überschritten. Ein ungeschriebenes Gesetz der Geschlechtertrennung machte sich in der einseitigen Zusammensetzung des Kabarettpublikums bemerkbar, das sich in den Worten von Debbie Lewer aus einer „international clientele of drinking men, ‚intellectual‘ or otherwise“<sup>147</sup> rekrutierte. Unter den vielen, teilweise politisch und künstlerisch renommierten Gästen, die das Cabaret Voltaire aufsuchten, waren anders als in der gepflegteren Galerie Dada nur selten Frauen.<sup>148</sup> Und auch die Besetzung des Podiums mit zunächst nur vier aktiven Künstlerinnen – die als Chansoniere engagierte „Madame Leconte“,<sup>149</sup> die aus München stammende Kabarettistin Marietta di Monaco,<sup>150</sup> Emmy Hennings und (mit Einschränkungen<sup>151</sup>) Sophie Taeuber – spiegelt noch Restriktionen wider, denen Frauen in der Kulturausübung ausgesetzt waren.

Ein Novum war Balls Absicht, mit dem Cabaret Voltaire einen interdisziplinären Ort zu schaffen, der szenische Präsentationen mit einem Ausstellungskonzept verband. Wel-

<sup>145</sup> L. E.: Cabaret Voltaire, in: Züricher Post, Nr. 193, 26.4.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 12. „L. E.“ soll Lisa Ertel gewesen sein, die Frau des deutschen Autors Leonhard Frank, vgl. *Hennings* (Katalog Zürich), S. 117.

<sup>146</sup> L. E.: Cabaret Voltaire, in: Züricher Post, Nr. 193, 26.4.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 12.

<sup>147</sup> Lewer, „*Mapping*“, S. 48. Vgl. ebd., S. 51, zu Bestrebungen der Sittlichkeitsverbände, Frauen vom Besuch rufschädigender Etablissements abzuhalten, darunter Kino, „Tingel-Tangel“ und öffentliche Tanzveranstaltungen.

<sup>148</sup> Ball erwähnt am 2.4.1916: Schriftsteller Leonhard Frank mit Frau, Tanzpädagogin Rudolf von Laban „mit seinen Damen“, und am 23.6.1916: die Tänzerin Mary Wigman, vgl. Ball, *Flucht*, S. 88 u. 105. Das Cabaret Voltaire besuchten vor allem Studenten, Akademiker, Emigranten und Künstler, die Galerie Dada das gehobene akademische Milieu. Zum Publikum vgl. a. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 124 u. 126. Gustav Huonker, *Literaturszene*, S. 27, konstatiert, „dass die Masse der Zürcher den Dadaismus überhaupt nie zur Kenntnis nahm.“

<sup>149</sup> „Madame Leconte debütiert mit französischen Liedern“, Ball, *Flucht*, S. 80, am 7.2.1916. Mit schwarzem Taftrock, weißer Bluse, blondem Haar und müdem Gesicht stand sie auf der Bühne, so „L. E.“ in der Züricher Post vom 26.4.1916, vgl. Sheppard, *Zeitungen*, S. 12. Über ihre Identität ist nichts bekannt.

<sup>150</sup> Marietta di Monaco (1893–1981) hieß mit bürgerlichem Namen Maria Kirndörfer und stieg nach einer Erziehung in einer niederbayrischen Klosterschule als Diseuse ins Schwabinger Bohèmeleben ein.

<sup>151</sup> Zur möglichen Beteiligung von Sophie Taeuber im Cabaret Voltaire vgl. Kap. IV.2, S. 216.

cher Eindruck bot sich demnach dem Besucher, wenn er den Saal des Cabaret Voltaire betrat? Die schon erwähnte Rezensentin der *Züricher Post* bemerkt vor allem einen kuriosen Kontrast von konventionellem Mobiliar und provokativer Wanddekoration:

„Man [...] tritt ein – zu einer Herde rotgedeckter Tische; von den Wänden her aber wird man in allen Sprachen der neuesten Bildkunst angerufen: da hängen gemalte Trompetenstöße und Festreden von Parisern, Berliner und Wiener Künstlern [...], da hängen auch die furiosen Manuskripte futuristischer Zeitungsartikel [...].“<sup>152</sup>

Marietta di Monaco, die in den Kabaretten „Pantagruel“ und „Bonbonnière“ aufgetreten war, bevor sie zum Cabaret Voltaire kam, bestätigt die zusammengewürfelte Einrichtung aus Kneipenmobiliar und avantgardistischer Malerei: „Grüne und rote Lampenschirme hingen von der hohen Decke. An die Wände hefteten wir Zeichnungen oder Reproduktionen von namhaften modernen kubistischen oder futuristischen Künstlern.“<sup>153</sup> Ähnlich berichtet Hugo Ball, nicht frei von Besitzerstolz, an seine Freundin und Gönnerin, die Schriftstellerin Käthe Brodnitz: „Wenn Sie also einmal wiederkommen, werden Sie einen entzückenden Raum vorfinden, in dem futuristische, kubistische, expressionistische Bilder hängen und einige interessante Menschen verkehren.“<sup>154</sup> Einen weiteren Hinweis auf den synkretistischen Charakter der Innendekoration steuert der Journalist und Erzähler Walter Serner (d. i. Walter Seligmann, 1889–1942) bei, der das Kabarett als Zuschauer besuchte, bevor er in der Dada-Gruppe mitarbeitete. Er gibt überraschenderweise an, die Zimmerdecke, die im Gegensatz zu den schwarzen Wänden in Blau gestrichen war, sei mit afrikanischen Figuren, Rüstungsteilen, leeren Flaschen, Kleidungsstücken, Äpfeln und Wachspuppen behängt gewesen.<sup>155</sup> Ganz im Gegensatz dazu war es das Improvisierte und Sparsame, das Huelsenbeck ins Auge fiel, als er im Cabaret Voltaire eintraf:

„Das Cabaret [...] bestand nur aus einem einzigen Raum. [...] Es war nichts als ein Raum, der früher zu Wohnzwecken gedient hatte, und wo man nun die Fenster mit undurchsichtigem Papier beklebt hatte. Die Beleuchtung, die aus einer in der Mitte des Zimmers hängenden Gaslampe bestand, war ausgesprochen dürrig. Der Zigarren- und Pfeifenrauch war so dicht, daß ich beim Eintreten nur die Umrisse von menschlichen Körpern sehen konnte.“<sup>156</sup>

Und auch Han Coray, Förderer von Hans Arp und Vorbesitzer der Galerie Dada, macht deutlich, wie schäbig in seinen Augen der Schauplatz des Kabarett gewesen war: „[...] ein grosses Bierlokal, die Meierei genannt, mit einem Bretterpodium ohne Vorhang, in einer Ecke das schwarze Klavier wie ein lauerndes Tier.“<sup>157</sup>

<sup>152</sup> L. E.: Cabaret Voltaire, in: *Züricher Post*, Nr. 193, 26.4.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 12.

<sup>153</sup> Monaco, *Ich kam*, S. 72.

<sup>154</sup> Ball an Käthe Brodnitz aus Zürich am 27.1.1916; in: Sheppard, *Ball an Brodnitz*, S. 52.

<sup>155</sup> „La salle, où avaient lieu ces soirées étranges était décorée d'une façon tout à fait bizarre: il y avait, pendus aux murs, des tableaux absolument sans sujet, composés de couleurs très en surface; du plafond pendillaient les choses les plus grotesques: sculptures nègres, vieilles armures, bouteilles vides, pommes, une petite pantoufle, un vieux pantalon, une poupée de cire, etc.“ Walter Serner [Pseud. Alfred Ormond]: *Qu'est-ce que le Dadaïsme?* (1920), in: Serner, *Hirngeschwür*, S. 107.

<sup>156</sup> Huelsenbeck, *Reise*, S. 113. Zu Huelsenbecks Aufenthalt in Zürich vgl. Nenzel, *Huelsenbeck*, S. 163–177.

<sup>157</sup> Han Coray, in: Koella, *Coray*, S. 110.

Da die Räumlichkeiten in der Züricher Spiegelgasse nicht erhalten sind, lässt sich aus den wenigen Hinweisen nur erschließen, dass das Kabarett aus einem Hinterzimmer bestand, das Platz für 15 bis 20 Tische und bis zu 100 Personen hatte, mit einem Podium von etwa zehn Quadratmetern, „das viel zu klein ist, um noch für irgendwelche Langeweile Raum zu bieten [...]“<sup>158</sup> Es herrschte eine geladene Atmosphäre, wie Janco sie in seinem zeitgleichen, heute verschollenen Gemälde *Cabaret Voltaire* (1916) (Abb. 27) festhielt.<sup>159</sup> Schon die räumliche Enge muss dafür gesorgt haben, dass die Emotionen hochschlugen: „Eintritt wurde nicht erhoben, so daß der kleine Raum stets dicht und bunt besetzt war.“<sup>160</sup> Nur ein Zeitzeuge widerspricht – wohl aus Gründen der Polemik – dieser etablierten Meinung, der Berliner Schriftsteller Leonhard Frank (1882–1961), der sich mit seiner Frau in Zürich aufhielt. Obwohl eng mit Ball befreundet, stand er Dada skeptisch gegenüber und trug das literarisch aus:<sup>161</sup> „Michael [d. i. Leonhard Frank] ging oft ins Kabarett Voltaire und war manchmal der einzige Gast. Die drei [Ball, Hennings, Tzara] standen auf dem Podium und trugen die am Nachmittag verfaßten Gedichte gemeinsam sich selbst vor, im Simultangesang – deutsch, französisch und englisch. Es war die Sinnlosigkeit in Potenz.“<sup>162</sup> Ganz so autistisch, wie Frank es glauben machen will, waren die Veranstaltungen nicht, im Gegenteil: „Die Meierei war aber immer zum Bersten voll [...]“<sup>163</sup>

Als es darum ging, einen Namen für die neue Gruppe zu finden, gab wiederum der Ort den Ausschlag, denn das gemeinsame Logo, unter dem die Künstler auftraten und öffentlich bekannt wurden, lautete anfangs nicht „Dada“,<sup>164</sup> sondern „Künstlergesellschaft Voltaire“. Dass Ball gerade Voltaire zum Namenspatron machte, war kein Zufall, denn er galt den Dadaisten in vieler Hinsicht als Vorbild. Huelsenbeck bezog dazu Stellung und schrieb, mit Voltaire verbinde sich ein lebenslanger Kampf um die Befreiung der Kreativität aus den Fesseln der Macht.<sup>165</sup> Zu Voltaire zogen ihn und seine Zeitgenossen das

<sup>158</sup> L. E.: Cabaret Voltaire, in: Züricher Post, Nr. 193, 26.4.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 12.

<sup>159</sup> Vgl. Janco, *Schöpferischer Dada*, S. 31, zum Gemälde *Cabaret Voltaire*, vgl. Kap. III.4.2, S. 126.

<sup>160</sup> Hennings, *Cabaret*, S. 157. Als verstecktes Eintrittsgeld wurde eine Garderobengebühr von 50 Centimes erhoben. Als Anschubfinanzierung hatte Ball ein Darlehen von Käthe Brodnitz erhalten, vgl. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 200f.

<sup>161</sup> Ball schreibt am 26.6.1917, es gebe in Zürich „einen sehr interessanten wenn auch unfruchtbaren Gegensatz zwischen uns Aesthetikern (Hans Arp, Ball, Janco, Richard Hülsenbeck, Hennings und Tzara) und den um Rubiner versammelten Moralikern (Ehrenstein, Leonhard Frank, Straßer, Schickele usw.)“, in: Ball, *Briefe*, S. 81f.

<sup>162</sup> Frank, *Herz*, S. 101.

<sup>163</sup> Han Coray, in: Koella, *Coray*, S. 111.

<sup>164</sup> Die erste Erwähnung ist eine Notiz Balls vom 18. April 1916: „Tzara quält wegen der Zeitschrift. Mein Vorschlag, sie Dada zu nennen, wird angenommen.“ Ball, *Flucht*, S. 95. Gemeint ist die im Mai 1916 einmalig und unter anderem Titel erschienene Anthologie *Cabaret Voltaire*. Die Zeitschrift *Dada* erschien in drei Ausgaben und einer Doppelnummer (4/5) von Juli 1917 bis Mai 1919, und wurde in Paris fortgeführt (Nr. 6-8, Februar u. März 1920).

<sup>165</sup> Vgl. Huelsenbeck, *Memoirs*, S. 137, und ders., *Zürich wirklich*, S. 614. Ebenso Huelsenbeck, *Witz*, S. 11, mit einem Seitenhieb auf Balls religiöse Wendung: „Es ist bezeichnend, daß Ball das Kabarett ‚Voltaire‘ taufte. Voltaire, der, wie man weiß, einer der heftigsten Gegner der katholischen Kirche war, hatte ihn schon in Berlin beschäftigt. Ball war damals wie wir alle ein Aufklärer, ein Liberaler, der das Heil der Menschheit von Verstand und Einsicht und nicht von der Methaphysik [sic] erwartete.“

gemeinsame Interesse am gesellschaftlichen Außenseiter hin sowie eine Faszination, die vom ethnisch Anderen ausging; auch Dadas Weg zu Primitivismus und Zivilisationskritik war hiermit bereits vorgezeichnet.<sup>166</sup> Doch dieses Vorbild wirkte langsam, denn bevor das Kabarett erste Anzeichen von Rebellentum zeigte, war es ein Ort solider Unterhaltung: „Es soll nicht in Kostümen gesprochen, rezitiert und gesungen werden, sondern so, wie man bei literarischen Veranstaltungen auftritt. Es soll allenfalls einmal ein kleines literarisches Werk gespielt werden, nie aber Tingeltangel“,<sup>167</sup> so hatten die letzten Sätze an die Züricher Ordnungsbehörde gelautet. Ob sie Unschuldsbeteuerungen an die Adresse der polizeilichen Obrigkeit oder ernst gemeinte Absichten waren, ist schwer zu entscheiden. Von Nonkonformismus war anfangs wenig zu spüren, und die Reaktionen der örtlichen Presse fielen auffallend wohlwollend aus.<sup>168</sup> Sicher ist aber, dass die Aufführungen schnell eine Eigendynamik gewannen, die mit den gefassten Vorsätzen nicht mehr zu vereinbaren war. Der Plan, auf Kostüme zu verzichten und den Auftritt von Gästen zu ermöglichen, wurde zugunsten einer zufallsgeleiteten Präsentation aufgegeben, die an Performativität zunahm. Huelsenbecks Einfluss, der aus Berlin gekommen war und am 26. Februar erstmals seinen spanischen Rohrstock im Takt der Gedichte schwang,<sup>169</sup> machte sich bemerkbar.

Die erste Vorführung szenischen Inhalts meldete das Züricher *Volksrecht* am 1. März 1916: „Künstlerkneipe Voltaire. Vortragsabend Emmy Hennings und Hugo Ball: ‚Das Leben des Menschen‘, ein Spiel in fünf Bildern von Leonid Andrejew.“<sup>170</sup> Schon in München hatte Ball vorgeschlagen, Teile des Stücks vorzutragen, wobei Hennings die Rolle der „Gattin“ übernehmen sollte.<sup>171</sup> Die geplante Inszenierung wurde von ihr als formales Konzept beschrieben, das metaphysischen Geist versprühen wollte: „Das Allegorische in diesem Stück sollte durch die äußere Szenerie betont werden als Sinn, der hinter dem Geschehen glüht. Etwa als wäre die Bühne der Altar, feierlich und ernst.“<sup>172</sup> Am Abend

<sup>166</sup> Vgl. Bitterli, *Die ‚Wilden‘*, S. 270f. Stefan Zweig kommentierte: „Der Neger ist 1922 für Schriftsteller das, was Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Hurone für Voltaire [...] war: ein naives Urwesen, entgegengesetzt dem komplizierten Automaten unserer Zivilisation [...]“ Vorwort, in: Franz Hellens: *Bass-Bassina-Bulu*, Berlin 1923, zit. in: Schultz, *Wild*, S. 86.

<sup>167</sup> Polizei-Akte VEc Nr. 30, 19.1.1916 (Nr. 75), Stadtarchiv Zürich, zit. in: Meyer, *Dada in Zürich*, S. 155f., Anm. 67.

<sup>168</sup> „Die ungetrübte Freude der Anwesenden, die in lebhaftem Beifall der Vorträge Ausdruck fand, die animierte Stimmung bewies, daß das Kabarett dem Anfang nach zu schließen, eine gewisse künstlerische Höhe zu halten sich bestrebt.“ Künstlerkneipe Voltaire (J. S.), in: Neue Zürcher Zeitung, 9.2.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 9f.

<sup>169</sup> „Zur Unterstützung dieses schneidigen Auftretens bediente er sich einer Reitgerte, die er zur Unterstreichung seiner frischgedichteten ‚Phantastischen Gebete‘ rhythmisch durch die Luft und metaphorisch auf die Hintern des Publikums sausen ließ.“ Richter, *Dada*, S. 18; vgl. a. Kap. III.2, S. 65.

<sup>170</sup> *Volksrecht*, Zürich, 25.2.1916, Künstlerkneipe Voltaire; am 3.3.1916 folgt die Meldung der Wiederholung: „Die Vorlesung von Andrejews Spiel ‚Das Leben des Menschen‘ (deutsch von August Scholz) wird Donnerstag, den 9. März, wiederholt.“ In: Sheppard: *Zeitungen*, S. 11.

<sup>171</sup> Vgl. Ball-Hennings, *Ruf*, S. 39. Es ist allerdings möglich, dass Hennings’ Erinnerung trügt, denn die deutsche Erstaufführung des 1907 von Leonid Andrejew (1871–1919) verfassten Dramas hatte Ball schon vor ihrer Bekanntschaft im Herbst 1912 an den „Münchner Kammerspielen“ inszeniert. Vgl. Theaterzettel der Münchner Kammerspiele vom 11.10.1912, abgedr. in: Ball, *Werk*, S. 71.

<sup>172</sup> Ball-Hennings, *Rebellen* (1886/1914), S. 82.

der Züricher Veranstaltung notierte Ball in sein Tagebuch:

„Mit Emmy las ich ‚Das Leben des Menschen‘ von Andrejew, ein schmerzhaft legendäres Spiel, das ich sehr liebe. Nur die beiden Hauptfiguren erscheinen als Menschen von Fleisch und Blut, alle andern als traumhafte Marionetten. Das Stück beginnt mit einem Geburtsschrei und endet in einem wilden Tanze grauer Schatten und Larven.“<sup>173</sup>

Was Ball an Andrejews pessimistischem Stationendrama anzog, waren die Suche nach Wahrheit unter der bürgerlichen Oberfläche, der Einzelne, der von den Verheißungen der Gesellschaft ausgeschlossen ist, und das Scheitern zwischenmenschlicher Beziehungen, die in Deformation und Erstarrung enden. Aber weder die Details seiner Inszenierung, noch die Art, wie er die „Schatten und Larven“ der Statisten ausgestaltete, sind bekannt.<sup>174</sup>

Eine Veranstaltung am 30. März 1916 markiert den Beginn der dadaistischen Aktionen mit primitivistischem Hintergrund: Man trug „schwarze Kutten“ und spielte „Negermusik“.<sup>175</sup> Die Vorankündigung, wiederum im Züricher *Volksrecht* veröffentlicht, vermeldete lapidar eine „**Tanzsoirée** mit Kabarettprogramm“.<sup>176</sup> Nach mehrwöchiger Pause verkündete die *Züricher Post* für den 31. Mai 1916 eine weitere Soiree mit primitivistischen Elementen, die „**Große Soirée** der Künstler-Gesellschaft Voltaire“. Ihr ging am 24. Mai eine öffentliche Hauptprobe voraus, die aber – eine Woche vor der Premiere – nur eine fragmentarische Skizze des Programms abgegeben haben kann: „‚Negermimus‘ mit Masken v. M. Janko / ‚Ein Krippenspiel‘ (Concert bruitiste) / ‚Poèmes simultans‘ par Tr. Tzara, R. Huelsenbeck und M. Janko“.<sup>177</sup> Die Probe war ein spontanes Improvisieren in Kostümen, wobei die von Janco mitgebrachten Masken für große Verblüffung sorgten.<sup>178</sup> Die Vorstellung folgte einem leicht veränderten Schema – „I. Teil: Französische, deutsche, dänische und russ. Lieder. / ‚Ein Krippenspiel‘ (Concert bruitiste). / ‚Maskentanz‘ nach Motiven aus dem Sudan (Masken von M. Janco), ‚Poèmes simultans‘ und Rezitationen eigener Verse. / II. Teil: Unterhaltungs-Programm [...]“<sup>179</sup> – aus dem zwei Hand-

<sup>173</sup> Ball, *Flucht*, S. 81. Andrejews Fünf-Akt-Drama mit Prolog rekapituliert den *Jedermann*-Stoff als – etwas blecherne – Reflexion auf die *condition humaine*: Die Hauptfigur, der schöne, reiche, aber materialistische „Mensch“, wird von einem grau gekleideten, gesichtslosen „Jemand“ geleitet, der die Kerze seines Lebens in den Händen hält. Kulminationspunkt ist ein Ballabend im Haus des „Menschen“, während dessen die Hauptperson bis zur Unkenntlichkeit altert. Vom Schicksal verlassen, stirbt der „Mensch“ einsam, umgeben von maskierten „Trunkenbolden“.

<sup>174</sup> Die deutsche Ausgabe sieht vor, die „Trunkenbolde“ sollten Schatten an die Wände werfen, und ihre Gesichter sollten Masken gleichen, „in denen einzelne Teile übermäßig vergrößert oder verkleinert erscheinen: mit riesigen Nasen oder ganz ohne Nase, mit Augen, die entweder wild glotzend aus den Höhlen zu treten scheinen, oder zu kaum sichtbaren Spalten und Punkten verengt sind [...]“, Leonid Andrejew: *Das Leben des Menschen. Ein Spiel in fünf Bildern*, Deutsch von August Scholz, Berlin 1908, Fünftes Bild: Der Tod des Menschen, S. 91.

<sup>175</sup> Ball, *Flucht*, S. 88, Eintrag vom 30.3.1916.

<sup>176</sup> *Volksrecht*, Zürich, 28.3.1916, Künstlerkneipe Voltaire, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 11. Vgl. Kap. III.2, S. 75.

<sup>177</sup> Inserat der Künstler-Gesellschaft Voltaire, in: *Züricher Post*, 24.5.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 13.

<sup>178</sup> Vgl. dazu Kap. III.7, S. 179, u. Kap. IV.2, S. 215.

<sup>179</sup> Inserat der Künstler-Gesellschaft Voltaire, in: *Züricher Post*, 30.5.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 14.

lungsblöcke herausragen: die bruitistische Umsetzung des von Ball verfassten „**Krippenspiels**“<sup>180</sup> und der „sudanesische“ Tanz in Jancos neu entwickelten Masken.

Für den wirtschaftlichen Erfolg des immerhin noch jungen Unternehmens spricht es, dass man es sich leisten konnte, die Erlöse gelegentlich gemeinnützigen Zwecken zur Verfügung zu stellen. So war zunächst für Mai eine Puppenspiel-Soiree zugunsten der „Schweizerischen Anstalt für krüppelhafte Kinder Balgrist“<sup>181</sup> geplant, die schließlich am 6. Juli 1916 durchgeführt wurde.<sup>182</sup> Aufgrund der planerischen Nähe zur „Großen Soiree“ dürften einige Punkte identisch gewesen sein. Die dem Futurismus und Kubismus gewidmeten Teile waren Vorgriffe auf den „Autoren-Abend“ des 14. Juli. Zuvor noch fand am 23. Juni 1916 der legendär gewordene **Auftritt Balls** statt, der selbst verfasste Lautgedichte – „Verse ohne Worte“ – in einem neu entworfenen „kubistischen“ Kartonkostüm rezitierte und großes Aufsehen erregte.<sup>183</sup>

Wenige Monate nach Beginn scheinen sich die Interessen der Gruppe konsolidiert zu haben, denn es ergab sich die Chance, die Veranstaltungen in einen größeren Saal zu verlegen und sich einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Zum nächsten Schauplatz des Dada Zürich wurde dadurch das altherwürdige (1636 erbaute) „Zunftthaus zur Waag“ am Züricher Münsterhof, wo die Dadaisten am 14. Juli 1916 die erste ihrer insgesamt drei auswärtigen Soireen abhielten. Eine kurze Notiz in der *Züricher Post* kündigte die Veranstaltung wie üblich an: „Futurismus, Dadaismus, Cubismus (Musik, Tanz, Theorie, Manifeste, Verse, Bilder, Kostüme, Masken)“.<sup>184</sup> Doch diese **erste Soiree** war nicht nur Höhe-, sondern auch Schlusspunkt der Kabarettphase des Dada Zürich: „Da selten ein zahlender Gast gekommen war, hatten Hugo Ball und seine Freundin Emmy, die essen mußten, das Kabarett Voltaire sterben lassen.“<sup>185</sup> Schon im Juni hatte Ball seinem Jugendfreund August Hofmann von seinem Gesinnungswandel berichtet: „Es kam mir darauf an, das Kabarett als Idee zu dokumentieren. Ich muß aber gestehen, daß es mich schon nicht mehr interessiert.“<sup>186</sup> Das Cabaret Voltaire wurde im Juli 1916 geschlossen.

Ball und Hennings zogen sich aus dem Kabarettgeschäft zurück und verließen Zürich zu einer mehrwöchigen Tournee durch die Innerschweiz. Ihr Programm stand noch ganz unter dem Eindruck des Cabaret Voltaire: An einigen seiner Nummern, so scheint es, besaßen sie ein Urheberrecht, denn sie finden sich in schon standardisierter Form im Tourneeprogramm wieder. Unter dem Titel „Moderne Literarische Cabaret-Abende“ präsentierte Hennings u.a. Balladen von Frank Wedekind, „Chinesische Balladen (mit

<sup>180</sup> Vgl. Kap. V.2, S. 265.

<sup>181</sup> Es handelt sich um die heutige Orthopädische Universitätsklinik, die im Jahre 1912 eröffnet und von dem drei Jahre zuvor gegründeten privaten Trägerverein „Balgrist“ betrieben wurde.

<sup>182</sup> „Die Gesellschaft veranstaltet Donnerstag 6. Juli abends 8½ Uhr in der ‚Meierei‘ eine I-II. Wohltätigkeits-Soiree (zugunsten der Anstalt Balgrist). Das besonders reichhaltige Programm enthält futuristische, dadaistische und kubistische Manifeste, Verse, Tänze, Dialoge, Aufzüge, Puppen und Kostüme.“ Künstlergesellschaft Voltaire (Einges.), in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1074, 5.7.1916, Lokales.

<sup>183</sup> Vgl. Kap. IV.1, S. 190.

<sup>184</sup> *Züricher Post*, 11.7.1916, in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 14. Vgl. Kap. III.4.2, S. 116.

<sup>185</sup> Frank, *Herz*, S. 107.

<sup>186</sup> Ball an August Hofmann aus Zürich am 2.6.1916, in: Ball, *Briefe*, S. 57.

eigenen Puppen)“, „Dada- (Masken) Tänze (Musik von Hugo Ball)“, Berliner Lieder sowie eigene Verse, während Ball Gedichtrezitationen und Klavierstücke vortrug sowie „Eigene Verse (ohne Worte) in kubistischem Kostüm“.<sup>187</sup>

## 2 Die Galerie Dada

Finanzielle Schwierigkeiten und Spannungen in der Gruppe hatten den Ausschlag gegeben, die Arbeit im Cabaret Voltaire einzustellen. Vor allem Balls Kunstverständnis kollidierte hier zu oft mit dem Amüsierwillen eines Publikums, das neben wenigen Künstlerfreunden aus Kneipengästen und Laufkundschaft bestand, und sich zu „Fehlleistungen“ herausgefordert fühlte, die sich Balls künstlerischer Kontrolle entzogen. Das hinderte jedoch Tzara und nach einigem Zögern auch Ball nicht daran, wenige Monate später einen zweiten Versuch zu machen. Nach der Pause und kleinen personellen Veränderungen – Huelsenbeck ging Ende Dezember 1916 nach Deutschland zurück, Hans Richter und der Schweizer Friedrich Glauser (1896–1938) kamen hinzu – nahmen die Dadaisten ihre Aktivitäten wieder auf, zunächst im Begleitprogramm der am 3. Dezember 1916 neu eröffneten Galerie Coray in der Züricher Bahnhofstraße. Ein von Janco typografisch gestalteter Holzschnitt verkündete die erste von Dada organisierte Ausstellung für Januar und Februar 1917: *1<sup>re</sup> Exposition Dada, Cubistes, art nègre*.<sup>188</sup> Tzara erwähnt noch die Namen der ausstellenden Künstler und den erzielten Skandalerfolg: „Van Rees, Arp, Janco, Tschanner, Mme van Rees, Lüthy, Richter, Helbig, art nègre, Succès éclatant: l'art nouveau.“<sup>189</sup> Am Beginn der dadaistischen Galerietätigkeit steht damit der Sammler und Kunsthändler Han Coray.<sup>190</sup> Er hätte die Dadaisten fast in Verlegenheit gebracht, als er die Überlassung seiner Galerieräume von der Zusage abhängig machte, dass Dada mehr sei als eine antikünstlerische Buffonade: „Hugo Ball bot mir die Garantie dafür, dass es sich trotz allem Mummenschanz und drum und dran doch nicht nur um ein Possenspiel mit dem einzigen Zweck: ‚épater le bourgeois‘ handeln könne.“<sup>191</sup> Vor diesem Hintergrund war das viel zitierte „Epater le bourgeois“, den Bürger vor den Kopf stoßen, als dadaistische Legitimationsgrundlage eine spätere und für Dada Zürich nie ganz passende

<sup>187</sup> „Moderne Literarische Cabaret-Abende“, abgedr. in: Hugo-Ball-Almanach, 5. Jg., Pirmasens 1981, S. 98. Von wem die Masken stammten, kann nur gemutmaßt werden. Jürgen F. Bohle, *Cabaret-Abende*, S. 108, vermutet von Janco.

<sup>188</sup> Abgedr. in: *Dada Bewegung*, S. 118, Abb. 94.

<sup>189</sup> Tzara, *Chronique*, S. 15. Vgl. Kap. III.2, S. 69.

<sup>190</sup> Han Coray (d. i. Heinrich Corray, 1880–1974) sammelte eine breite Palette alter, zeitgenössischer und ethnischer Kunst, hatte in seinem Beruf als Schulleiter den holländischen Konstruktivisten Otto van Rees (1884–1957) und Hans Arp mit dem Auftrag für ein Wandgemälde gefördert und unterstützte die expressionistischen Schweizer Maler Max Gubler (1898–1973) und Ignaz Epper (1892–1969). In Basel unterhielt er eine Galerie und eröffnete in Zürich im Sommer 1917 eine Grafik-Kunsthandlung. Vgl. zu Coray Kap. III.2, S. 68.

<sup>191</sup> Coray an Janco aus Tel Aviv am 8.2.1967, Archiv Familie Janco, Tel Aviv, in: Seiwert, *Janco*, S. 152, Anm. 266.

Zutat und Teil der Legende.<sup>192</sup>

Die Räume der Galerie lagen in einer Fünf-Zimmer-Wohnung<sup>193</sup> im Haus der stadtbekannteren „Konditorei Sprüngli“ in der vornehmen Züricher Bahnhofstraße. Doch zur Einrichtung wurde wenig bekannt. Möbel wurden aus Corays Antiquitätengeschäft ausgeliehen, und als Sitzgelegenheiten dienten Küchenhocker, deren bunte Bemalung auf die Kleidung der Besucherinnen abfärbte.<sup>194</sup> Aus Tzaras assoziativ verknüpfter und schwer leserlicher *Chronique Zurichoise* geht hervor, dass es „Lampes rouges matelas sensation mondaine“ gegeben habe, also eine plüschige Atmosphäre, die eher an einen Salon als an den *white cube* einer modernen Galerie denken lässt. Die Räume müssen groß genug gewesen sein, um „400 personnes en fête“<sup>195</sup> (realistischer ist etwa die Hälfte<sup>196</sup>) Platz geboten zu haben. Als von März bis April 1917 die zweite von Dada betreute Ausstellung eine Werkauswahl Berliner *Sturm*-Künstler präsentierte, sorgte ein Einrichtungsdetail für Aufregung: Eine als „schöne Negerin“ bezeichnete afrikanische Skulptur aus dem Besitz Tzaras schmückte die Räume und machte den multikulturellen Geist der Galerie deutlich. „Die Negerplastik wurde feierlich aufgestellt, und da sie als einziger Kunstgegenstand nicht genügte, ließ man aus Berlin die große *Sturm*-Kollektion kommen, die abstrakten Bilder von Kandinsky, Feininger, Klee, Campendonk, und behängte damit alle Wände.“<sup>197</sup>

Von Coray übernahmen Ball und Tzara die gemeinschaftliche Leitung der Galerie und verständigten sich darauf, auch wieder Abendprogramme zu veranstalten. Am 29. März 1917 wurde die pro forma – es hatte Widerstände des Hauseigentümers Sprüngli gegeben<sup>198</sup> – als geschlossene Veranstaltung angekündigte **Eröffnung der Galerie Dada** begangen.<sup>199</sup> Organisiert wurden neben Ausstellungen und literarischen Abenden auch Vorträge über „Alte und neue Kunst“ (12. Mai 1917), eine Kunstführung „für Arbeiter“, zu der außer einem einzigen Vertreter der Arbeiterklasse nur ein „mysteriöser Herr, der die halbe Galerie kaufen will,“<sup>200</sup> erschien, und außerdem politisch-pazifistische Diskussionen und psychoanalytische Debatten. Die Galerie, wird gesagt, habe „drei Gesichter“ gehabt, am Tag war sie „Lehrkörper für Pensionate und höhere Damen“, am Abend ein

<sup>192</sup> „Diese Kräche, diese Beschimpfungen und Provokationen des Publikums wurden allmählich zur Dada-Diät und zum Dada-Wahrzeichen [...]“ Hans Richter, in: *Dada 1916–1966*, S. 6. Der Skandal war schnell verfliegen: „Das Experiment des Schocks gelang, jedoch nur im Formalen, aber nicht im Moralischen: die innere Erschütterung und Besinnung blieb aus: die Wurzel der Flauheit war nicht getroffen worden.“ Schad, *Zürich/Genf*, S. 172.

<sup>193</sup> Vgl. Koella, *Coray*, S. 100. Laut Ball verfügte die Galerie über vier Räume, „die vom Publikum überlaufen waren“, vgl. Ball an August Hofmann aus Magadino am 26.6.1917, in: Ball, *Briefe*, S. 81.

<sup>194</sup> Vgl. Hennings, *Cabaret*, S. 159.

<sup>195</sup> Tzara, *Chronique*, S. 16.

<sup>196</sup> Ball, *Flucht*, S. 149, zählt zur Eröffnung der Galerie „etwa neunzig Personen“, Eintrag vom 29.3.1917.

<sup>197</sup> Hennings, *Cabaret*, S. 159. Die Ausstellung kam dank Corays Beziehungen zu Herwarth Waldens *Sturm*-Galerie zustande und war die erste Präsentation dieser Künstler in der Schweiz. Ball unterhielt seit 1914 Kontakte zu Walden, mit dem er Ausstellungen in den Münchner Kammerspielen vereinbarte, vgl. Mann, *Theatre*, S. 188.

<sup>198</sup> Mit Sprüngli kam es im März und April 1917 mehrmals zu Auseinandersetzungen um die Miete und wegen Ruhestörung, vgl. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 209f.

<sup>199</sup> Vgl. Kap. IV.2, S. 215.

<sup>200</sup> Ball, *Flucht*, S. 165, Eintrag vom 19.5.1917.

„Klub der entlegensten Philosophien“ und gelegentlich ein festlicher Rahmen für fünf hier veranstaltete Soireen.<sup>201</sup> Von Friedrich Glauser liegt ein Bericht vor, der einen guten Eindruck des interdisziplinären Charakters der Galeriearbeit gibt:

„[...] die Ausstellung war eigentlich nur Folie, Hauptsache waren die künstlerischen Abende, die zwei- bis dreimal in der Woche gegeben wurden. Und an jedem dieser Abende, obwohl nur wenig Reklame gemacht wurde, waren die Räume mit Publikum überfüllt. Und auch hier, wie sonst in seinem Leben, ist es Ball, der alles organisiert und die andern, die sich vordrängen, sogenannte Lorbeeren ernten läßt. Ich werde ihn immer vor mir sehen, wie er am Klavier sitzt und einen Negertanz ‚accompagnierte‘. [...] Ich hocke neben ihm und bearbeite ein Tambourin. [...] Die Wirkung ist erschütternd. Das Publikum klatscht und läßt sich die belegten Brote schmecken, die in den Pausen verkauft werden.“<sup>202</sup>

Am Eröffnungsabend war Glauser mit Lesungen seiner Gedichte beteiligt. Der wahrscheinlichere Anlass seiner Besprechung ist aber die **zweite Soiree** (*Sturm-Soiree*) vom 14. April 1917, wo Glauser an der Aufführung von Kokoschkas Kurzdrama *Sphinx und Strohmann* mitwirkte und anschließend eine „musique et danse nègre“ (der oben erwähnte „Negertanz“) gespielt wurde.<sup>203</sup>

Diese zweite große Abendveranstaltung muss als Erfolg gewertet werden, denn ihr folgten in kurzem Abstand vier weitere Soireen, als erste am 28. April 1917 ein „Abend neuer Kunst“. Das Programmheft verzeichnet hier ein dreiteiliges Programm mit Blöcken musikalischer und literarischer Vorträge, darunter Ball mit „Prosa, in Kostüm“, und ein abschließendes „Unterhaltungsprogramm“ mit „Chansons in Masken“ sowie „Musique et danse nègres“.<sup>204</sup> Tzara stellte zwei seiner Gedichte vor, dabei ein kakophonisches „Simultan“-Gedicht, das von sieben Personen im Chor gesprochen wurde.<sup>205</sup> Vom 2. bis 29. Mai 1917 folgte als dritte Ausstellung die nun schon bekannte Mischung aus zeitgenössischer und afrikanischer Kunst, u.a. mit „Dessins d’enfants, sculptures nègres, broderies, reliefs.“<sup>206</sup> Die vierte Soiree stellte am 12. Mai 1917 unter dem Motto „Alte und Neue Kunst“ neben den üblichen „vers nègres“ nun auch Texte von Nostradamus und „arabische“ Tänze vor.<sup>207</sup> Auskunft über den fast schon akademischen Charakter dieser Programme gibt ein Brief des Dichters und Hennings-Verehrers Ferdinand Hardekopf (1876–1954):

„Gestern war ich zu einer – sehr literaturhistorisch-sanften – Soirée in der Galerie ‚Dada‘. Emmy war weitaus die beste. Der Abend galt den [sic] Nachweis der Verwandtschaft von alter Gotik und Negerkunst mit den neuesten ‚Realisierungen‘. Also fast Akademie; man baut sich eine Tradition.“<sup>208</sup>

<sup>201</sup> Ball, *Flucht*, S. 161, Eintrag vom 11.5.1917.

<sup>202</sup> Glauser, *Dada*, S. 52f.

<sup>203</sup> Vgl. Kap. III.5, S. 145.

<sup>204</sup> Galerie Dada. Abend neuer Kunst, Zürich, 28.4.1917, Programm, 2 Seiten, Kunsthaus Zürich, Inv. Nr. V:46.

<sup>205</sup> Vgl. Tzara, *Chronique*, S. 18.

<sup>206</sup> Tzara, *Chronique*, S. 19.

<sup>207</sup> Programm der 4. Dada-Soiree, Dada-Sammlung Kunsthaus Zürich, Inv. Nr. 127.

<sup>208</sup> Ferdinand Hardekopf an Olly Jacques, o.O., 13.5.1917, in: Sheppard, *Hardekopf*, S. 134f.

Die eine Woche später, am 19. Mai 1917, folgende fünfte Soiree war, von wenigen Ergänzungen und Hennings' Fehlen abgesehen, eine genaue Replik der vierten. Die sechste Soiree aber, am 25. Mai 1917, enthielt ein tendenziell neues, mit Kompositionen des Schweizer Pianisten Hans Heusser (1892–1942) rein musikalisches Programm. Höhepunkt war eine konzertante Teilaufführung von Kandinskys szenischer Sinfonie *Der gelbe Klang*. Die vorgeschaltete Pressemeldung versprach: „Am meisten Interesse dürften die Fragmente aus einer Musik zu Kandinskys Bühnenkomposition ‚Der gelbe Klang‘ erwecken.“<sup>209</sup> Ball erfüllte sich hier einen alten Regietraum: Noch in München 1914 hatte er geplant, Kandinskys synästhetische Bühnendichtung zur Aufführung zu bringen, und zu dieser „neuen Form“ von Theater schrieb er, sie werde sich nicht nur mit Bühnenbildern, sondern „zugleich in Tanz, Farbe, Mimus, Musik und Wort“<sup>210</sup> ausdrücken.

Mit der sechsten Soiree waren das Potenzial der Galerie und die Leistungsfähigkeit ihrer Betreiber erschöpft: „Einige Abende hatten wir einen tollen Tamtam, bis wir uns, die Ernsteren, selber nicht mehr ernst nahmen. Auch ein Publikumserfolg war es auf Dauer nicht. Schließlich beschwerten sich Nachbarn über unsern nächtlichen Lärm.“<sup>211</sup> Ball brach unwiderruflich mit Dada und zog sich im Streit mit seinem Kontrahenten Tzara ins Tessin zurück. Die Aktionen wurden beendet, die Galerie schloss mit einem finanziellen Verlust.<sup>212</sup> Den kommunikativen Geist der Galerieabende trugen Ball und Hennings an den Monte Verità, wo sich nahe Ascona eine Sommerdependance Züricher Künstler gebildet hatte:

„Im August 1917 fand auf dem Monte Verità ein tagelanges Fest statt [...] Viele Größen der Ballett- und Tanzkunst, die heute weit verstreut wirken, sammelten sich unter der Leitung Rudolf von Labans [...] Mary Wigmann als straffe, führende, wirbelnde Primaballerina; Ernst Mohr und Katja Wulff, blau gewandet, mit mächtigen Schritten, groß und ernst wie Erzengel; als Flamme, Geist und Zucken des Blitzes riß Sophie Taeuber den ganzen Schwarm hüpfender, springender, flatternder Komparsen mit sich nach der geregelten Vorschrift des Tanzmeisters Laban: Anschwung – Aufschwung – Drehsprung! [...] im Kreise saß Hans Arp und nickte Beifall.“<sup>213</sup>

Währenddessen formierte sich in Zürich die dadaistische Szene neu. In Abwesenheit und ohne Mitwirken Balls erschien im Juli 1917 die erste Ausgabe der lang geplanten Zeitschrift *Dada. Recueil littéraire et artistique* mit Illustrationen von Arp, Janco, Oscar Lüthy und Enrico Prampolini sowie Texten von Tzara und italienischen Futuristen, im Impressum zeichnete Janco verantwortlich. Nach einer Phase ohne öffentliche Wirkung

<sup>209</sup> Galerie Dada (Einges.), in: Neue Zürcher Zeitung, 24.5.1917, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 28.

<sup>210</sup> Ball, *Künstlertheater*, S. 73. Von 1908 bis 1914 verfolgte Kandinsky mehrere Theaterprojekte – *Der gelbe Klang*, *Der grüne Klang*, *Schwarz und Weiß*, *Violett und Schwarze Figur* – die auf Licht-, Raum- und Farbeindrücken mit fragmentarischen, kaum hörbaren „inneren“ Dialogen beruhen; seine Figuren kommen dem Prinzip der Marionette nahe – Kandinsky spricht selbst von Gliederpuppen: „Von links erscheinen viele Menschen, in verschiedenfarbige Trikots gekleidet. [...] (Die Menschen sind wie Gliederpuppen.)“ Wassily Kandinsky: *Der gelbe Klang*. Eine Bühnenkomposition, in: Kandinsky/Marc, *Blaue Reiter*, S. 210–229, hier S. 226.

<sup>211</sup> Monaco, *Ich kam*, S. 77.

<sup>212</sup> Vgl. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 212.

<sup>213</sup> Flach, *Ascona*, S. 17f.

folgte im Dezember 1917 *Dada 2*, u.a. mit Illustrationen von Otto van Rees, Arp, Robert Delaunay, Kandinsky, Janco, Giorgio de Chirico und Prampolini, die Textauswahl und Leitung lag bei Tzara.

Das Jahr 1918 war von Einzelaktivitäten – Ausstellungsbeteiligungen und Publikationen – gekennzeichnet, da die Künstler trotz des neuen, verpflichtenden Gruppennamens „Mouvement Dada“ immer mehr eigene Wege gingen. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die siebte Soiree, die am 23. Juli 1918 im „ZunftHaus zur Meise“ stattfand, allein von Tzara bestritten wurde. Er las aus eigenen und fremden Texten und trug sein *Manifeste Dada* vor, mit dem er Dada programmatisch von anderen Kunstrichtungen absetzen wollte.<sup>214</sup> Eine Ausstellung des Schweizerischen Werkbunds vom 18. Mai bis 15. September 1918 brachte die erste Präsentation der Marionetten von Sophie Taeuber. Eine mögliche Vorverwendung ihrer Marionetten im Rahmen der Galerie, an die sich Janco erinnern möchte,<sup>215</sup> hat sich nicht bestätigt. Tatsächlich fand die **Premiere von Gozzis König Hirsch** mit den Marionetten Taeubers am 11. September 1918 im Züricher Marionettentheater statt. Der mit Arp befreundete Schriftsteller Otto Flake (1880–1963) besuchte eine der Vorstellungen: „Wir aßen zusammen, sahen im Marionettentheater Gozzis König Hirsch an – die Ausstattung war von Sophie Täuber – und besuchten dann ein Variété.“<sup>216</sup> Seit April vorbereitet, gründete sich im November 1918 die Künstlergruppe „Das Neue Leben“, die sich der Bekanntmachung der abstrakten Kunst verschrieb und an der sich Taeuber und Arp beteiligten. Nach fast einjähriger Redaktion konnte Tzara im Dezember 1918 *Dada 3* herausgeben, enthalten waren Illustrationen von Arp, Janco, Arthur Segal, Prampolini und Richter sowie eigene Lyrik.

Im April 1919 schließlich, als es in Zürich eigentlich schon „sehr langweilig“<sup>217</sup> geworden war, nahmen die verbliebenen Dadaisten ihre letzte große Gruppenaktion in Angriff, die **achte Dada-Soiree** im Saal des Restaurants „Zur Kaufleuten“ links der Limmat, die „größte aller Dada-Shows“<sup>218</sup> – „Victoire définitive de Dada“.<sup>219</sup> Mit einer Zahl von 500 bis 1000 Besuchern und geschätzten 1200 Franken Umsatz<sup>220</sup> erreichte Dada damit eine Dimension, die man nur von futuristischen *serate*<sup>221</sup> kannte und die Tzara später mit den Soireen des Dada Paris fortsetzen sollte. Voller Vorfreude schrieb er Picabia:

„[...] Jetzt kommt sie zustande. Am 9. April, im großen Saal hier (1000 Personen). Es ist das erste Mal, daß ich bereue, nicht radfahren zu können: sonst würde ich auf dem Fahrrad auf die Bühne kommen, absteigen, lesen, aufsteigen und wegfahren: Vorhang. [...] Arp

<sup>214</sup> Erstveröff. in *Dada*, Nr. 3, Zürich 1918, abgedr. in: Tzara, *Manifeste*, S. 35-60.

<sup>215</sup> „All I remember is that we had one evening of Sophie Täuber’s marionettes.“ Naumann, *Interview*, S. 85.

<sup>216</sup> Flake, *Abend*, S. 275. Vgl. Kap. V.4, S. 311.

<sup>217</sup> Ferdinand Hardekopf, in: Meyer, *Dada in Zürich*, S. 217.

<sup>218</sup> Richter, *Profile*, S. 106.

<sup>219</sup> Tzara, *Chronique*, S. 27.

<sup>220</sup> Die Zahlen stammen von Debbie Lewer, „*Mapping*“, S. 55. Raimund Meyer, *Dada in Zürich*, S. 127, spricht im Anschluss an Tzara von 1000 Besuchern.

<sup>221</sup> Futuristische *serate* wurden von professionellen Ensembles in Sälen mit bis zu 5000 Zuschauern gespielt, vgl. Berghaus, *Futurist Theatre*, S. 135.

fürchtet die Emotion: man fabriziert auf der Bühne einen großen Kegel mit der Aufschrift: Arp, und im Moment, wo dieser mit dem Revolver schießt, streckt sich eine rote Zunge aus einer Öffnung und der Kegel – d. h. die Person darin beginnt, seine Gedichte zu rezitieren.“<sup>222</sup>

Außer Tzara, der nach dem Weggang Balls die Fahne des Dada hochgehalten hatte, waren Arp und Richter (Bühnenbild), Sophie Taeuber (Choreografie), die Laban-Schülerinnen Katja (Käthe) Wulff (1890–1978, Tanz) und Suzanne Perrottet (1889–1983, Klavier), Janco (Masken – laut Tzara von Arp), außerdem angeblich Huelsenbeck<sup>223</sup> sowie – als Debütant gleich mit einer Hauptrolle betraut – Walter Serner beteiligt. Serner tat sich zunächst mit einer anonym geschalteten Anzeige in der *Neuen Zürcher Zeitung* hervor: „Unter Leitung der Tänzerin Käthe Wulff wird ein dadaistischer Tanz in Masken vorgeführt mit bruitistischer Musik. Die erwähnten Komponisten wird Frau Suzanne Perrottet interpretieren.“<sup>224</sup> Richters Erinnerungen an diesen Abend stehen ganz unter dem Eindruck des Skandalerfolgs, den er detailreich resümiert:

„Es folgten Susanne Perrottets getanzte Kompositionen von Schönberg, Satie und anderen. Zwar trug sie eine Jancosche negerartige Maske, aber das ließ man hingehen. Die Gedichte von Huelsenbeck und Kandinsky, vorgetragen von Käthe Wulff, dagegen ermunterten schon einige im Publikum zu Gelächter und Zwischenruf. Dann aber ging es los. Simultangedicht von Tzara ‚La Fièvre du Mâle‘, vorgetragen von 20 Personen, die nicht immer im Takt und synchron blieben. [...] Gebrüll, Pfeifen, Sprechchöre, Gelächter... [...] Wieder Tänze von Perrottet nach Schönberg und dann Dr. Walter Serner in tadellos gebürstetem schwarzen Jackett, gestreiften Hosen mit grauer Krawatte, wie zu einer Verlobung. [...] Das Publikum war gezähmt...“<sup>225</sup>

Serners Verstrickung beschränkte sich nicht auf die aktive Beteiligung auf der Bühne, er überließ auch im Nachfeld wenig dem Zufall und verfasste eine fingierte Zeitungsrezension im *Berliner Börsen-Courier*, mit der er die Promotion Dadas und seiner Person auf Berlin ausdehnte und sich geschickt als „Krone an Unverschämtheit“ ins Gespräch brachte.<sup>226</sup> In den Züricher Zeitungen hatte die Soiree mit Ausnahme des *Tages-Anzeiger*, der die Aktionen um vier Wochen verspätet als „amüsant“, „unverschämt“, „Schindluder“

<sup>222</sup> Tzara an Francis Picabia aus Zürich am 19.3.1919, in: Schrott, *Dada* 15/25, S. 200.

<sup>223</sup> „Arp et Huelsenbeck lurent des poèmes de Serner“, „Les masques des auteurs étaient de Arp.“ Tristan Tzara, in: *Dada* 4-5, S. 190.

<sup>224</sup> (Eing.), in: *Neue Zürcher Zeitung*, 9.4.1919, Lokales, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 53.

<sup>225</sup> Richter, *Dada*, S. 81f. Vgl. Kap. III.3, S. 93, u. Kap. V.1, S. 257.

<sup>226</sup> „Während die ersten Rezitations- und Musikvorträge lediglich mit mehr oder weniger lautem ironischem Jubel aufgenommen wurden [...], kam es, als Walter Serner mit schneidender Stimme ein von leidenschaftlicher Gehässigkeit strotzendes Manifest ‚Letzte Lockerung‘ verlas, zu einem Skandal, von dem alte Zürcher behaupten, sich nicht erinnern zu können, jemals einen ähnlichen erlebt zu haben. [...] man pffif, schrie, warf kleine Geldstücke, Orangenschalen und Schimpfworte auf die Bühne und stampfte mit Füßen und Stühlen [...] bis er schließlich mit einer nicht mißzuverstehenden verächtlichen Geste abzog, der er die Krone an Unverschämtheit aufsetzte, als er später, anstatt die im Programm angeführten ‚eigenen Gedichte‘ zu lesen [...], eine schwarze Kleiderpuppe auf die Bühne trug, ihr ein Rosenbukett zu riechen gab und es ihr dann vor die Holzfüße legte. [...] Es war ein Skandal ohnegleichen [...]“ Walter Serner [Pseud. M. Ch.]: Eine skandalöse Soirée, in: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 182, 17.4.1919, zit. in: Serner, *Hirngeschwür*, S. 19f.

und „radikale Exzesse“ verurteilte,<sup>227</sup> erstaunlicherweise kein Echo. Stattdessen erschien in der Basler *National-Zeitung* eine ausführliche und vom Ton des Bedauerns getragene Besprechung, die einem Abgesang auf Dada gleichkommt:

„Man sprach viel von Dada in Zürich. Es ist eine Vereinigung Gleichgesinnter, eine Gesellschaft von Musikern und Malern und Lyrikern besonderer Art. [...] Mit leichtem Grausen erwartete man Ungehörigkeiten und zertrümmerte Heiligenbilder, Zügellosigkeit in Kunst und Rede, Dinge ohne Ordnung und Polizei; man hoffte im Stillen auf von allen Fesseln befreite Kunst und Feuerflammen, sprühenden Geist und Triumph. [...] Ach, man piff bald und freute sich am beginnenden Skandal. Denn es ist wahr, was gesagt wurde auf der Bühne, was gesungen, gedichtet wurde und was auf dem Klavier ertönte, gefiel den Leuten nicht. Sie piffen und machten Lärm. [...] Möglicherweise sah man ein, daß die Dada-Künstler gar nicht modern waren. Sie waren längst übereilt. Man mußte keine Angst haben, sie deuteten in die Zukunft. [...] Einzig ihre Mäntel, ihre Masken waren ein wenig neuartig. Sie selbst aber nicht, sie taten nur dergleichen. [...] Fröhlich war das Publikum, das wirklich lebendig und tatkräftig lärmte, während die Vortragenden sich nicht gut zu helfen wußten. [...] Ein lebendiger Geist muß auch das Spiel anfüllen, [...] eine reine Natur muß aus dem Spiel ein Kunstwerk schaffen. Aber man fand nicht viel davon, nur ungenügende Mischung.“<sup>228</sup>

Damit, so war man sich einig, hatte Dada seinen „größten Erfolg und Ende [sic]“<sup>229</sup> erreicht. Die Janusköpfigkeit des Cabaret Voltaire, das als Kunstort und Einnahmequelle schon zwei widersprüchliche Raumfunktionen vereinbaren musste, mündete in die „drei Gesichter“ der Galerie und schließlich in die kommerzielle Profillosigkeit der sich selbst vermarktenden letzten Soiree. Deren ritualisierte Publikumsbeschimpfungen und -reaktionen hatten den farcenhafte Charakter eines „Meta-Dada“ und bezeichneten den Punkt, an dem man sich am weitesten von zündender Performativität entfernt hatte. Unter der Ägide Tzaras wurde nicht nur die schwanengesangartige Reproduktion des Dada, sondern auch seine Reintegration in die bürgerliche Gesellschaft begonnen. Tendenzen zur Überhöhung waren ebenso vorhanden wie die Versuche, den ästhetischen Konflikt abzumildern:

„Keiner von den Dadaisten hat auch nur eine Bibliothek verbrannt. Niemand hat eine Maschine zertrümmert. [...] unsere Soireen waren gut besucht von ‚Fünf-Uhr-Thee-Leuten‘. Es war im großen und ganzen genommen eine Angelegenheit für wild gewordene Kleinbürger, die sich freilich bei unseren Vorführungen recht wohl fühlten.“<sup>230</sup>

Was Hennings hiermit suggeriert: Noch die stärkste Opposition wirkt konstruktiv, wenn sie mit der Hinterfragung von Gewohnheiten zu kreativen Reaktionen befähigt, Publikum und Provokateure auf eine Ebene stellt und ihre „Versöhnung“ einleitet.<sup>231</sup>

Die Schlussphase ist von Falschmeldungen aus der Feder Serners bestimmt, der in der

<sup>227</sup> Tages-Anzeiger, Zürich, 5.5.1919, „Aus dem Züricher Kunstleben“, in: Serner, *Hirngeschwür*, S. 246.

<sup>228</sup> H. W.: Zürcher Spaziergänge. Dada, in: *National-Zeitung*, Basel, 14.4.1919, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 53-55.

<sup>229</sup> Richter, *Dada*, S. 80.

<sup>230</sup> Ball-Hennings, *Rebellen* (1916/20), S. 57.

<sup>231</sup> Richard Schechner, *Theater-Anthropologie*, S. 132f., unterscheidet Prozesse der Konfliktschürung und -lösung in eine Dramaturgie von vier Akten: Bruch, Krise, Beschwichtigung und Versöhnung.

gemeinschaftlich mit Arp und Tzara gegründeten Dada-„Aktiengesellschaft“ („société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste“<sup>232</sup>) die Führung übernommen hatte. Ein Beispiel ist ein im September 1919 in einer Wiener Zeitung veröffentlichter Bericht über eine angebliche neunte Züricher Soiree, die in Wirklichkeit nie stattfand, aber das seit dem Mitwirken Serners üblich gewordene Repertoire von „Holzpuppen“ und „Mannequins“ reflektiert.<sup>233</sup> Im Mai 1919 war als Doppelnummer 4/5 die letzte Züricher Ausgabe der Zeitschrift *Dada* mit dem Nebentitel *Anthologie Dada* und Illustrationen von Arp, Picabia, Richter, Raoul Hausmann u.a. sowie Texten von Tzara erschienen. Tzara nahm sowohl den Titel der Zeitschrift als auch das Signum „Mouvement Dada“ bei seiner Übersiedlung mit nach Paris, wo er im Februar und März 1920 sowie September 1921 noch die Nummern 6 bis 8 von *Dada* herausbrachte; dann wurde das Erscheinen eingestellt. Im Herbst und Winter 1919/20 hatten sowohl Arp (nach Köln), Serner (nach Genf) als auch Janco und Tzara (nach Paris) die Stadt verlassen, sodass von den Hauptakteuren der Gruppe nur Sophie Taeuber vor Ort geblieben war. Dada Zürich hatte sich aufgelöst.

### 3 Wechsel des räumlichen Dispositivs<sup>234</sup>

Wenn im Weiteren von den „zwei Phasen“ des Dada Zürich die Rede ist, beziehe ich mich auf die öffentlichen Maßnahmen mit Performance-Charakter, unterschieden in 1) die Aktivitäten des Cabaret Voltaire im ersten Halbjahr 1916 und 2) die performative Praxis der Galerie Dada im ersten Halbjahr 1917, die ihre von der Konsolidierung des Jahres 1918 unterbrochene Rekapitulation im April 1919 miteinschließt. Neben der durch Spielpausen erzwungenen zeitlichen Zäsur sind für diese Phaseneinteilung auch Verschiebungen der Performativität und Rezeptionsweisen verantwortlich, mit denen sich Dada vom „rauschhaften“ Gruppenerlebnis zum wörtlich „nüchternen“<sup>235</sup> Kunstexperiment und festen Bestandteil der gesellschaftlichen Identität entwickelte.

Verantwortlich für die Institutionalisierung, die Dada im Status der Galerie widerfuhr, war erstens Balls Anspruch, nach dem Scheitern des Cabaret Voltaire ein modernes Kunsttheater auf die Beine zu stellen, das alle Gattungen vereinigte: „Mit seinen Maler-

<sup>232</sup> Meyer, *Dada in Zürich*, S. 218.

<sup>233</sup> „Auch das ‚Kosmische Konzert‘, das Tzara vor zwanzig in schwarzer Unbeweglichkeit verharrenden Mannequins lautlos dirigierte, wurde nicht amüsanter, als beim zweiten ‚Satz‘ phantastische Seidenroben die düsteren Holzpuppen bedeckten. [...] Unter wilder Heiterkeit des Publikums präsentierte sich Arp als ‚zentrifugaler Coiffeur mit prononziertem Astralanschluß‘, indem er auf dem glatten Haupt einer weiblichen Friseurwachspuppe Perücken aus lila, grünen und gelben Seidenhaaren mit riesigen, farbig leuchtenden Nadeln nach wenigen Griffen zu phantastischen Frisuren aufbauschte.“ Walter Serner [Pseud. M. Gen.]: Die Dada-Soirée, in: Neues Wiener Journal, Nr. 9296, 20.9.1919, zit. in: Serner, *Hirngeschwür*, S. 47.

<sup>234</sup> Dispositive sind nach Foucault, *Spiel*, S. 119f., Schnitt- und Schaltstellen für das politisch relevante Zusammentreffen von diskursiven und nicht-diskursiven Elementen mit Gegenständen, „ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt.“

<sup>235</sup> Die Galerie hatte anders als das Kneipenkabarett Voltaire keine Lizenz zum Alkoholausschank, vgl. Lewer, „*Mapping*“, S. 54.

und Dichterfreunden, die keine Gage verlangen, will Ball seinen Gedanken vom totalen Theater verwirklichen: Poesie, Tanz, Musik und Malerei sollen in ein und demselben Spektakel ihre ursprüngliche Einheit wiederfinden.<sup>236</sup> Und später bekannte er: „Nur weil mir das Geld fehlt, habe ich mich mit einem Bierlokal begnügen müssen [...]“<sup>237</sup> Ball war dabei ganz im Sinne des Theaterreformers Edward Gordon Craig<sup>238</sup> von der Prämisse geleitet, „dass der Regisseur neben dem Verfasser des Stückes und dem darstellenden Schauspieler ein eigenes Kunstwerk schafft“,<sup>239</sup> und selbst seine Tätigkeit als Pianist im Schweizer Artisten-Ensemble „Maxim“ erklärte er mit dem Willen, „die Illusion zur Wahrheit“<sup>240</sup> zu bringen. Angesprochen ist der aufklärerische Effekt der kabarettistischen Bühnenarbeit, die ohne hierarchische Ordnung, große Planungen und Dirigismus auskommt. Wie das in der Praxis ausgesehen haben könnte, zeigen Gedanken zur Didaktik des Kabarett. Demnach wollte Ball

„aus dem Cabaret Voltaire eine metaphysische Hochburg machen, von der ein Alarmschrei erschallen würde, der den Schiffbruch der Intelligenz verkündete. [...] Um diese Eroberung des Bewußtseins zu erreichen, sagte er, müsse ein Graben zwischen dem Publikum und dem Vortragenden gezogen werden. Und dieses wiederum müsse so unverständlich und verantwortungslos sein, daß der Mensch, von jeder Erklärung abgeschnitten, auf sich selbst zurückgeworfen würde.“<sup>241</sup>

Dieser von Ball propagierte „Graben“ ist nichts anderes als ein anti-illusionistischer Verfremdungseffekt, der Identifikationen des Zuschauers mit der Darstellung verhindern sollte. Auch wenn in der Performancetheorie viel mit Identitätskategorien operiert wird, waren die räumliche und funktionale Abtrennung der Aktionsbereiche Bühnenraum und dem Zuschauersaal schon in der Kabarettphase nicht obsolet. Ein Rollenwechsel von Performern und Zuschauern war nicht beabsichtigt, und der gegenseitige Austausch beschränkte sich auf Rufe, Applaus und Proteste, die den Ablauf nicht wesentlich behinderten.<sup>242</sup> Im Wechsel zwischen Publikumsbeteiligung und Frontaltheater behielten sich die Dadaisten die Leitungsfunktion vor, auch wenn sie nicht so weit gingen, die Zuschauer zu

<sup>236</sup> Hugo Ball, in: Goll, *Ich verzeihe*, S. 54f.

<sup>237</sup> Hugo Ball, in: Goll, *Ich verzeihe*, S. 54f. Claire Goll (d. i. Clara Aischmann, verh. Studer, 1890–1977) war Erzählerin und Lyrikerin und in zweiter Ehe 1921 mit dem Schriftsteller und französischen Exilanten Iwan/Yvan Goll (d. i. Isaac Lang, 1891–1950) verheiratet.

<sup>238</sup> Vgl. Kap. III.1, S. 53.

<sup>239</sup> Hugo Ball: *Regie und Regisseur* (1913), in: Ball, *Werk*, S. 75.

<sup>240</sup> Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 59.

<sup>241</sup> Goll, *Ich verzeihe*, S. 53. Ball, *Flucht*, S. 34, sagt über seinen Willen zur Reform: „Niemals würde ich das Chaos willkommen heißen, Bomben werfen, Brücken sprengen und die Begriffe abschaffen mögen. Ich bin kein Anarchist.“ Eintrag vom 15.6.1915.

<sup>242</sup> „Produzent und Rezipient bleiben deutlich geschieden, wie sehr auch immer das Publikum aktiv werden mag.“ Bürger, *Avantgarde*, S. 71f. Noch 1914 hatte Ball es für unabdingbar gehalten, die „Wand zwischen innen und außen“, die Distanz zwischen Bühne und Zuschauer zu verkürzen, vgl. Hugo Ball: *Wedekind als Schauspieler*, in: Phoebus, 1. Jg., München 1914, S. 105-108, hier S. 106. Tzara vollzog diesen Gedanken nach, räumte aber ein, die theatrale Konvention verlange nach einer Trennung: „la convention et l’habitude sont tellement eracinées en nous, qu’elles ont pris un droit d’existence“, Tristan Tzara: *Le masques dadaïstes de Hiler* (1921), in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 605-607, hier S. 606.

willenlosen „Puppen“ zu degradieren, mit denen sich nach Belieben verfahren ließ.<sup>243</sup>

In der Galerie ging die Tendenz nicht mehr nur dahin, das Publikum räumlich zu distanzieren, sondern auch den Zustrom der Gäste durch Einladungen, Kartenvorverkauf und hohe Eintrittspreise zu regulieren.<sup>244</sup> Hinzu kam zweitens eine deutliche Um-Orientierung vonseiten des „Raums“: die Binnenstruktur einer weitläufigen Bürgerwohnung, die sich mit aufwendig inszenierten Trenn- und Schwellenelementen – Fassaden, Treppenhäusern, Fluren – von der öffentlichen (und männlichen<sup>245</sup>) Sphäre abhob. Der Umzug in die großzügigen Räume im Züricher Bankenviertel brachte eine Veränderung des Betrachterstandpunkts mit sich, der mehr noch als der Wechsel im Programm dafür sorgte, dass Dada vom zufallgesteuerten „Ereignis“ zur gepflegten Salonunterhaltung mutierte: „Irgendwie vornehmer und daher weniger populär wurden die Darbietungen in der Galerie Dada.“<sup>246</sup>

Musste man sich zu Zeiten des Cabaret Voltaire noch über „all das Gezappel und die Scharlatanerie mitten im Krieg“<sup>247</sup> empören, fühlte man sich jetzt intellektuell unterfordert.<sup>248</sup> Im gehobenen Ambiente der Galerie konnte noch die trivialste Handlung als künstlerische Maßnahme gedeutet werden. Die Zuschauerreaktionen, aber auch die Performerleistung hatten sich in Richtung einer größeren Rezeptivität und Kooperationsbereitschaft verschoben. Stärker noch als im Cabaret Voltaire kam in der Galerie Dada der pluralistische und integrative Charakter des Dada Zürich zum Tragen. Die Konfrontation von Künstlern und Zuschauern, die seit dem Eintreten Huelsenbecks die Kommunikationsstruktur bestimmt hatte, wurde durch eine Politik des Konsenses ersetzt. Die Innen-Außen-Differenz der Performance schwand, je mehr sich durch Wiederholungen feste Repertoires einschliessen und Darstellungsmodi etablierten, die als „dadaistisch“ wiedererkannt und vom Publikum eingefordert wurden. Wurde im Cabaret Voltaire noch versucht, durch Verfremdungs- und Schockeffekte dem „Kunstzwang“ zu entkommen, verfolgte

<sup>243</sup> Im Gegensatz zu Erickson, *Performance*, S. 68. Dennoch war Ball dieser Gedanke nicht fremd. Über die Möglichkeiten, das Publikum psychologisch zu lenken, schrieb er: „Ich erkannte dies schon früh, wenn ich als Kind irgendein Erlebnis erzählte. Ich wußte im Voraus den Eindruck, den ich in diesem und in jenem Falle, bei dieser und jener Nuance erzielen werde: Mitleid, Staunen, Neugier oder Abscheu, je nachdem. Ich spielte mit großem Vergnügen dies Instrument. Das Resultat aber war merkwürdigerweise, daß mir mein Publikum verächtlich wurde. Das Theater lebt von derselben Sophistik.“ Ball, *Flucht*, S. 58, Eintrag vom 26.10.1915.

<sup>244</sup> Vgl. Lewer, „*Mapping*“, S. 53, die festgestellt hat, dass die Kartenpreise der Galerie mit drei bis fünf Schweizer Franken auf dem Niveau der besseren Züricher Varieté-Theater lagen.

<sup>245</sup> Vgl. Irene Nierhaus, *Arch*<sup>6</sup>, S. 40, zur gründerzeitlichen Großstadtwohnung: „In der Wohnung erfüllt die Frau die Haus- und Familienarbeit, außerhalb liegen die Sphären der Produktion und des öffentlichen Interesses, von denen der Mann ins Haus ‚zurückkehrt‘ [...] Die private Häuslichkeit gilt wiederum als Gegenreferenz zum bedrohlichen Außenraum. [...] Gleichzeitig entwickelte sich eine Sensibilität für Räume, die diese Privatsphäre rundum mit Schwellen versehen [...] Mit der bürgerlichen Abgrenzungsarbeit wird die Wohnung als ‚komplexe Geographie von Intimitäten‘ zum Ort des modernen bürgerlichen Subjekts.“

<sup>246</sup> Hennings, *Cabaret*, S. 159.

<sup>247</sup> Goll, *Ich verzeihe*, S. 52.

<sup>248</sup> „Die *jeunesse dorée* und die braven Bürger von Zürich, die sich amüsieren wollten, kamen reichlich auf ihre Kosten. Die einzigen, die sich dagegen empörten, waren die Naiven, die geglaubt hatten, ihre Erinnerungen an Schülerstreiche auffrischen zu können, und sich plötzlich avantgardistischen Tänzen und Gedichten ausgeliefert sahen.“ Goll, *Ich verzeihe*, S. 52.

man in der Galerie und danach eine gegenläufige Strategie: Die Flucht nach vorn, in die Arme des Publikums.<sup>249</sup>

Damit nahmen die Räumlichkeiten oder das, was Debbie Lewer „the sensual experience of the place“<sup>250</sup> nennt, einen qualitativen Einfluss auf die Performativität, die sich in ihnen entfaltete. War im Cabaret Voltaire intime und kontemplative Kunststrukturen in den Betrieb eines stark frequentierten Bierlokals eingebunden, vollzog sich ein Jahr später die umgekehrte Anordnung, die öffentliche Austragung von Performanz im introvertierten Milieu einer großbürgerlichen Privatwohnung. Hinzu kam, dass die Kabarettbühne noch eine fiktive und befristete Projektion war, in die sich die Zuschauer hineinversetzt fühlen konnten,<sup>251</sup> die Struktur der Galerie aber ganz auf die Präsenz von Kunstwerken und ihre Suggestionskraft ausgerichtet war. Als Kunstbetrachter war man zwar ähnlichen Reproduktionsbedingungen unterworfen wie als Kabarettbesucher, aber schneller bereit, sich in die Rolle des Rezipienten zu fügen und die Darbietungen als „Kunst“ zu goutieren. Proteste und Unmutsäußerungen waren in der Galerie Dada fehl am Platz.

Dadas Fluktuation von öffentlichen zu privaten Räumen und ihren Zwischenstufen war darüber hinaus ein Ausdruck von Machtfragen, mit denen Körperrelationen und das Verhältnis der Geschlechter verhandelt wurden.<sup>252</sup> So war das Spielen auf dem Theater ein Kompromiss für das öffentliche Auftreten von Frauen, auch wenn er das Klischee von weiblicher Reproduktivität oft nur bestätigte.<sup>253</sup> Auch im Cabaret Voltaire war die Arbeit von Künstlerinnen nicht frei von Stereotypisierungen, die sie auf die Rolle der Sängerin und die Performanz ihrer Stimmen und Körper beschränkten. „Ich mag nicht mehr daran denken, mich auf der Bühne darzustellen. Wie viele mögen mich genossen haben. Ich war den Blicken ausgesetzt.“<sup>254</sup> So resümierte Emmy Hennings ihre zwiespältigen Erfahrungen als Bühnenkünstlerin. Dennoch war die aktive und auktoriale Beteiligung von Frauen an den großen Dada-Soireen dazu geeignet, die übliche Hierarchie des Unterhaltungsgewerbes mit seinen Rollenerwartungen und Blickkonventionen, die Frauen zu stummen

<sup>249</sup> Wolfgang Weisgram, *Theatralisierung*, S. 280, bemerkt dazu: „Unter diesem Gesichtspunkt scheinen die Veranstaltungen der Galerie Dada gewalttätiger; sie versuchen, trotz aller Einsicht in das Dilemma – und das bleibt das Verbindende aller dadaistischer Aktivität –, Kunst sich [...] zu erzwingen.“

<sup>250</sup> Lewer, „*Mapping*“, S. 47.

<sup>251</sup> Foucaults Formulierung wäre, dass sich der Betrachter der Bühne („dem Spiegel“) virtuell zugehörig fühlte, dass ihn deren heterotopische Mehrfachbelegung aber auf seinen Platz zurückverwies, vgl. Foucault, *Räume*, S. 39.

<sup>252</sup> Wurden Zugangsmöglichkeiten, die Männer und Frauen zu bestimmten Räumen hatten, unterschieden, galten öffentliche Räume meist als männliche und private als weibliche. Belege für die männliche Kodierung des öffentlichen Raums sieht Moira Gatens, *Power*, S. 294, in seiner Ausrichtung auf die Erwerbsarbeit.

<sup>253</sup> Vgl. Andreas Huyssen, *Great divide*, S. 51, in seiner Studie der gesellschaftlichen Analogie von „Weiblichkeit“ und „Masse“. Zum Varietétheater, das weibliche Sexualität in Formen zugänglich machte, die privat sanktioniert waren, vgl. Pollock, *Modernity*, S. 258f., und zum disparaten bürgerlichen Weiblichkeitsbegriff dies., *Beholding*, S. 53: „the ideological opposition between the spaces of femininity (home, garden, opera and salon) and those of ‚other women‘ (backstage at theatres, cafés, brothels, bars) constructed the hybrid category ‚Woman‘.“

<sup>254</sup> Hennings, *Brandmal*, S. 42.

und blinden Körpern machten,<sup>255</sup> auf den Kopf zu stellen. Ob ihre theatrale Präsenz die Dada-Künstlerinnen also wirklich nur „angreifbar und verwundbar“ machte,<sup>256</sup> oder ob nicht auch Chancen auf Resignifikationen bestanden, werden die Fallstudien zu den Performances zeigen.<sup>257</sup>

An Raum- und Körperprozessen orientierte Fragen zur Dada-Performance müssen also lauten: Wie wurden Räume, Körper und Performance-Objekte als widerständige Medien identifiziert? Was leistete die Inszenierung von Körpern und Objekten über die bloße Vermittlung von Bildern hinaus? Wie verhielt sich der Individualkörper des Performers zu den Kollektivkörpern der Dada-Gruppe und des Publikums, und wie wurden ihre Grenzen verhandelt? Welche Konzepte von Identität und Alterität wurden postuliert, und wie dekonstruktiv wirkte sich die Performance aus?

---

<sup>255</sup> Vgl. Pollock, *Modernity*, S. 252, über das Schauen- und Sprechendürfen als Kriterien für Selbstbestimmung.

<sup>256</sup> Wagner, *Subjektpositionen*, S. 172f.

<sup>257</sup> Zu den Solo-Performances von Taeuber und Hennings vgl. Kap. IV.2, S. 211, u. Kap. V.2, S. 261. Zur Beteiligung der Tänzerinnen der Laban-Schule vgl. Kap. III.3, S. 95.

### III Die Masken, ihre Form und primitivistische Rahmung

„Ohne allen Zweifel, mit dem Mittel der Masken begegnen sich Männliches und Weibliches in zugespitzter Form.“<sup>258</sup>

(Jacques Lacan)

Als intermediäre Konstruktionen berühren Masken kulturelle Dichotomien von Schein und Sein, Körper und Psyche, Natur und Kultur, Mann und Frau und stellen ihre Ausschließlichkeit in Frage. Diese Ambivalenz drückt sich in den graduellen Unterschieden der Maskenbegriffe aus. Ähnlich wie „Maske“ bezeichnet auch „Maskerade“ geläufig nur eine Kostümierung, im übertragenen Sinn aber eine Praxis der Täuschung, der Heuchelei und eines Lebens unter falschem Vorwand.<sup>259</sup> Dabei waren materielle Masken nur eine der Möglichkeiten, künstlerisch mit diesem Thema umzugehen, und blieben wie im Dada Zürich die Ausnahme.<sup>260</sup> Der Aufmerksamkeit, die Dada in den letzten Jahren erfahren hat, ist es zu verdanken, dass mit der Anerkennung seiner künstlerischen Ziele auch das publikumswirksame, aber ephemere Phänomen der Masken ins Blickfeld rückte. In Publikationen jüngerer Datums mehren sich die Hinweise auf diese ungewöhnlichen Kunstobjekte, ohne dass bisher der Versuch unternommen wurde, die Quellen einer systematischen Analyse zu unterziehen. Die Forschung beschränkt sich auf die Schlüsselszene, Balls Konfrontation mit Jancos neu entworfenen Gesichtsmasken im Mai 1916:

„Wir waren alle zugegen, als Janco mit seinen Masken ankam und jeder band sich sogleich eine um. Da geschah nun etwas Seltsames. Die Maske verlangte nicht nur sofort nach einem Kostüm, sie diktierte auch einen ganz bestimmten pathetischen, ja an Irrsinn streifenden Gestus. Ohne es fünf Minuten vorher auch nur geahnt zu haben, bewegten wir uns in den absonderlichsten Figuren, drapiert und behängt mit unmöglichen Gegenständen, einer den andern in Einfällen überbietend.“<sup>261</sup>

Der Inhalt des Zitats ist ebenso wie seine Popularität ein Beleg für die Mythisierung und bleibende Irritation, die dem Medium Maske noch in der Retrospektion anhaftet.

---

<sup>258</sup> Lacan, *Grundbegriffe*, S. 114. Die psychoanalytische Theorie behandelt Persona, Maske und Maskerade als Einflussfaktoren der Individuation sowie der weiblichen und männlichen Identitätsbildung. Vgl. dazu den Beitrag von Julika Funk, *Schönheit*, im Sammelband Bettinger/Funk, *Maskeraden*, S. 15-28.

<sup>259</sup> Historisch war „Maske“ (mittellatein. *masca*, künstlicher Schein) nicht von „Persona“, der psychosozialen Rolle, unterschieden, vgl. Helga Ettl: Maskentänze, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 562-564, hier S. 562. Zur Definition von Persona als *per-sonare*, hindurchtönen, vgl. Titus Burckhardt: Die heilige Maske, in: Kaltenbrunner, *Macht*, S. 169-177, hier S. 176, Anm. 3. Efrat Tseëlon, *Masquerade*, S. 2, unterscheidet folgende Maskenbegriffe: „Maske“ als teilweise, „Verkleidung“ als vollständige und „Maskerade“ als absichtliche Bedeckung des Körpers.

<sup>260</sup> Vgl. Chai, *Mask*, S. 245f., zu Masken bei Picasso, Klee und Schlemmer, darüber hinaus (S. 258f.) zum Surrealismus.

<sup>261</sup> Ball, *Flucht*, S. 96, Eintrag vom 24.5.1916. Vgl. u.a. Mendelson, *Janco*, S. 121, Lemoine, *Dada*, S. 12f., Riha, *Tatü Dada*, S. 38, Riha, *Karneval*, S. 8f., Kaltenbrunner, *Welt*, S. 29, Melzer, *Performance*, S. 32, Watts, *Dada Event*, S. 125.

Wie der vorausgegangene Überblick der dadaistischen Aktionen gezeigt hat, enthielten die Programme immer wiederkehrende performative Bestandteile – Tänze in „kubistischen“ Kostümen und eine von Rhythmusinstrumenten erzeugte „bruitistische“ Geräuschkombi – die den Machern nach eigener Aussage als ihre größten Leistungen galten.<sup>262</sup> Huelsenbecks Erinnerung zufolge waren sie innovativ, faszinierend und einzigartig – und paradigmatisch für Dada Zürich:

„Du trägst Gedichte vor, wie sie bisher nie gehört wurden. Ich trage Gedichte vor, wie sie bisher nie gehört wurden. Emmy singt so, wie es bisher nie gehört wurde. Wir haben die Bilder Kandinskys, die Masken von Tzara und Janco und die Tänze von Sophie Taeuber.“<sup>263</sup>

Charakteristisch für die Außenwahrnehmung Dadas ist, dass Vorführungen mit Masken selbst dann noch als „dadaistisch“ angesehen wurden, wenn sie in keinem erkennbaren Zusammenhang zur Dada-Bewegung standen. Ein am 24. April 1920 in Prag abgehaltenes Kostümfest wurde in der Presse als „Dada-Futuristen-Maskenfest“ angekündigt,<sup>264</sup> eine weitere Maskerade, welche die Berliner „Novembergruppe“ am 20. März 1920 im Gartensaal am Zoo veranstaltete, hieß „Dadaistisches Kabarett“.<sup>265</sup> Auch von wissenschaftlicher Seite gilt das Spiel mit Masken als dadaistisches Spezifikum,<sup>266</sup> z. B. weil es Dada vom Deklamationsstil und der Rhetorik der futuristischen *serate* abhebt.

Die wiederholte theoretische und praktische Obsession mit Masken wirft die Fragen auf, welche Kenntnisse die Züricher Dadaisten von Maskenobjekten und Maskentraditionen hatten, welche Merkmale sie rezipierten und welche Resignifikationen beim Wechsel der Kontexte vorgenommen wurden. Die problematische Geschichte des europäischen Primitivismus macht neugierig, welcher Ideologie seine dadaistischen Vertreter anhängen, und ob auch sie die strukturelle Verquickung von Rasse, Kindheit und Weiblichkeit für diskriminierende Ausschlüsse und methodische und inhaltliche Verzerrungen nutzten.

## 1 Umkreis und Quellen dadaistischer Maskierungspraxen

In der literarischen und künstlerischen Moderne erfüllte die Maske einen Strauß an Funktionen, die von der Darstellung von Kunst und Leben, Wahrheit und Täuschung, dem Wechselspiel von Verdecken und Enthüllen, von Mimesis und Imitatio bis zum Alter Ego des Künstlers reichten. Auf dem Theater hatten Masken seit der Antike die Aufgabe, schnelle Rollenwechsel zu ermöglichen, die überzeugend sein mussten, da auch Frauen-

<sup>262</sup> Unter der Überschrift „Was wollte der Expressionismus?“ proklamierten die Unterzeichneten (Tzara, Janco, Huelsenbeck, Ball u.a.) 1920: „Der Dadaismus führt zu unerhörten neuen Möglichkeiten und Ausdrucksformen aller Künste. Er hat den Kubismus zum Tanz auf der Bühne gemacht, er hat die BRUITISTISCHE Musik der Futuristen (deren rein italienische Angelegenheit er nicht verallgemeinern will) in allen Ländern Europas propagiert.“ Tzara/Jung/Grosz, *Expressionismus*, S. 39, Hervorhebung dort.

<sup>263</sup> Huelsenbeck, *Reise*, S. 127.

<sup>264</sup> „Dada“ Futuristen-Kostümfest, in: Bohemia. Deutsche Zeitung, Prag, 21.3.1920, abgedr. in: Bergius, *Lachen Dadas*, S. 358.

<sup>265</sup> Bergius, *Lachen Dadas*, S. 358.

<sup>266</sup> Vgl. Plassard, *Acteur*, S. 171, Anm. 32.

rollen mit männlichen Schauspielern besetzt waren.<sup>267</sup> Doch erst mit dem Übergang vom „sozialen“ zum „ästhetischen“ Drama<sup>268</sup> am Ende des 19. Jahrhunderts wurden Masken als überdeterminierte Zeichensysteme wiederentdeckt und läuteten den Paradigmenwechsel der Moderne mit ein. Hatte das naturalistische bürgerliche Theater die Maske noch für unbrauchbar befunden, wandte sich das Reformtheater vom Zufallsprodukt Schauspieler ab und zog den verbindlichen Ausdruck der Maske vor.<sup>269</sup> Der französische Symbolist Alfred Jarry forderte, man solle sich „in den Kopf“ statt in den Körper der Rolle versetzen, um eine Typisierung zu erzielen,<sup>270</sup> und der britische Regisseur Edward Gordon Craig erklärte die Maske zum einzig möglichen Mittel, „den seelischen Ausdruck im Gesichtsausdruck Gestalt werden zu lassen“.<sup>271</sup> Craig, der auch die von ihm herausgegebene Theaterzeitschrift *The Mask* nannte,<sup>272</sup> stellte die dramaturgische Eignung der Maske über die des Menschen: Er empfand das Typische und Allgemeine als besonders bühnengerecht.

### *Edward Gordon Craigs „Über-Marionette“*

Das Ende des Illusionstheaters kam mit der Forderung, den Schauspieler in eine „lebende Marionette“ zu verwandeln. Dafür mussten Spieler und Rolle getrennt und Körper und Handlung unterschieden werden. Schulbildend wurde hierfür der Begriff „Über-Marionette“, den der Theaterreformer Edward Gordon Craig (1872–1966) in den Jahren 1905–07 entwickelte und publizierte,<sup>273</sup> allerdings nie genau erläuterte.<sup>274</sup> Noch ganz dem

<sup>267</sup> Die griechische Tragödie verfügte über 28 Maskentypen für alte und junge Männer, Frauen und Sklaven, die Komödie über 44 für unterschiedliche psychische Stimmungen. Keine der antiken Masken ist erhalten, sie waren vermutlich aus Gips geformt, vgl. Uwe Krieger: Maske/Maskentheater, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 558-561, hier S. 558.

<sup>268</sup> Vgl. Schechner, *Theater-Anthropologie*, S. 63. Das „soziale“ Drama ist offen, will aber zu einem Ergebnis kommen, das „ästhetische“ ist vorherbestimmt und soll Wirkungen erzeugen.

<sup>269</sup> Diese Entwicklung wurde von den psychosozialen Folgen des Ersten Weltkriegs befördert, so die zeitgenössische Theaterkritik: „Ansprüche des Einzelschicksals gelten wenig vor dem unerbittlichen Gang des Ganzen. Ein kollektivistischer Drang ballt durch die Maske homogene überpersönliche Massen.“ Nießen, *Theater*, S. 28.

<sup>270</sup> „Der Schauspieler soll mit seinem Gesicht, mithilfe einer ‚Maske‘, die es umschließt, das Antlitz der Person ersetzen; diese wird nicht, wie in der Antike, den Charakter von Lachen und Weinen zeigen [...], sondern den Charakter einer typischen Person“. Alfred Jarry: Annäherung an die abstrakte Dekoration (1896), in: *Rischbieter, Bühne*, S. 26.

<sup>271</sup> Craig, *Theater*, S. 21.

<sup>272</sup> *The mask: a journal of the art of theatre*, Florenz 1908/09-1929.

<sup>273</sup> Bereits während seines Berlinaufenthalts 1905/06 entstanden zwei erste Manuskripte mit dem Titel *Ueber-Marions* (Bibliothèque Nationale, Paris, Fonds Arts du Spectacle, Nr. 272), vgl. Plassard, *Acteur*, S. 62, Anm. 88, und Grund, *Craig*, S. 51, Anm. 51. 1907 folgte ein deutschsprachiges Manifest, *Der Schauspieler und die Über-Marionette*, das 1908 in *The Mask* (Florenz) und 1911 in der Sammelschrift *On the Art of the Theatre* (London) publiziert wurde, vgl. Craig, *Theater*, S. 51. Sicher ist, dass der Begriff zunächst auf Deutsch existierte, bevor er englisch übersetzt wurde („beyond-puppet“).

<sup>274</sup> Der konstruierte Begriff weckt Assoziationen an ähnliche Wortkombinationen: Analog zu Nietzsches Konzept des „Übermenschen“ bezeichnet „Übermarionette“ eine das normale physische Vermögen übersteigende, puppenhafte Qualität des Schauspielers, vgl. Hans-Thies Lehmann: Mejerhol’d, Brecht, Artaud, in: Grimminger, *Moderne*, S. 371. In Anlehnung an Freud betrachtete Craig den Schauspieler nicht als selbstbewusstes Ich, sondern unterwarf ihn einem abstrakten „Über-Ich“, dem gestaltenden und korrigierenden Willen des Regisseurs.

Geist des Symbolismus verhaftet,<sup>275</sup> galt ihm die „Über-Marionette“ als Metapher einer idealtypischen Inszenierung, in der Schauspieler nicht autonome, emotionsgesteuerte Individuen, sondern kontrollierbare Instrumente des Regisseurs sind.<sup>276</sup> Authentizität, so Craig, ließ sich nicht mit schauspielerischem Können, sondern nur mit ausdrucksstarken Körpern herstellen.

Craigs Drängen, den Faktor Mensch von der Bühne zu verbannen, resultierte aus den Tücken der menschlichen Natur, sie sei „ganz auf Freiheit gerichtet“, und der Mensch bringe „mit seiner eigenen Person den Beweis, dass er als *Material* für das Theater untauglich ist.“<sup>277</sup> Individuelle Physiognomie und Körpersprache, emotionale Unausgeglichenheit, Eitelkeiten und ähnliche Unwägbarkeiten machten es unmöglich, einen Bühnenstoff glaubwürdig und vor allem zeitlos zu vermitteln. Die Vorzüge der „Über-Marionette“ lagen auf der Hand: Sie hatte die größere Suggestivkraft, eine Aura, die der Logik nicht zugänglich war, und regte die Phantasien der Zuschauer an: „Ihr Vorbild wird nicht der Mensch aus Fleisch und Blut, sondern der Körper in Trance sein; sie wird sich in eine Schönheit hüllen, die dem Tode ähnlich ist, und doch lebendigen Geist ausstrahlen.“<sup>278</sup>

Da Craig das Konzept nur vage formulierte und praktische Hinweise schuldig blieb, waren Irrtümer vorprogrammiert: Hatte er wirklich die Absicht, den Berufsschauspieler abzuschaffen und durch eine Puppe zu ersetzen, oder genügte es, die Puppe als Modell zu nehmen?<sup>279</sup> Eine Ahnung, wie er sich die Realisation seines „Wunschtraums“ vorgestellt haben könnte, geben zwei lavierte Federzeichnungen des Jahres 1905 (Abb. 8 u. 9),<sup>280</sup> die zeigen, wie eng der Begriff „Über-Marionette“ mit Masken und Maskierungen verbunden ist. Zu sehen ist ein in Mantel und Halbmaske gekleideter Schauspieler, der eine Maske in der Hand hält und zwei weitere am Gürtel hängen hat. Das lässt darauf schließen, dass er mithilfe der Masken in wechselnde Rollen schlüpfen sollte. Dieses „Double und Dédoublement“<sup>281</sup> war nicht neu und von der Commedia dell'Arte gut bekannt. Ungewöhnlich war aber, dass Craig es für die Bühne des Hochkunsttheaters adaptierte. Da der Spieler mit dem Auf- und Abziehen seiner Masken beschäftigt war, konnte er weder frei sprechen noch agieren und geriet zum „mechanisch manipulierbaren Bewegungs-Ding“.<sup>282</sup>

<sup>275</sup> Im Symbolismus, so Craig, *Theater*, S. 189, liege die „Essenz des Theaters“, da der Symbolismus „nicht nur zu den Grundlagen der Kunst, sondern zu den Grundlagen des Lebens überhaupt“ gehöre.

<sup>276</sup> Craig greift mehrfach zum Vergleich mit der Musik und ihrem Verhältnis von Dirigent und Orchester.

<sup>277</sup> Craig, *Theater*, S. 52, Hervorhebung dort.

<sup>278</sup> Craig, *Theater*, S. 67.

<sup>279</sup> 1924 verfasste Craig ein Dementi: „Meine Freunde werden verstehen, dass ich ebensowenig die lebendigen Schauspieler durch hölzerne Puppen ersetzen möchte, wie unsere grosse italienische Schauspielerin [Eleonora Duse] wirklich den Tod aller Schauspieler herbeiwünscht. [...] Die Über-Marionette, das ist der Schauspieler plus Feuer minus Egoismus [...] Diejenigen, die alles wörtlich nehmen, glaubten, ich spräche von einem Stück Holz, dreissig Zentimeter hoch. Das brachte sie in Wut [...]. Kurz gesagt, das Buch ist eine Art Wunschtraum. Verstehen Sie?“ Craig, *Theater*, S. 11-13. Vgl. a. Uta Grund, *Craig*, S. 20, mit der These, Craig habe bis 1911 sehr wohl auf den menschlichen Akteur verzichten wollen.

<sup>280</sup> Vgl. Plassard, *Acteur*, S. 62, Anm. 99.

<sup>281</sup> Baumbach, *Maschera*, S. 141.

<sup>282</sup> Fiebach, *Medien*, S. 22. Die logische Fortsetzung des Verfahrens ist die Bannung des Schauspielers auf Film im Sinne einer „Super-Über-Marionette“, Fiebach, *Medien*, S. 32.

Signifikant und Signifikat wurden getrennt und die Rolle zum Klischee, zur Rohform, die der Zuschauer mit Leben füllen musste.<sup>283</sup>

Craigs Anliegen war es, die Kräfteverhältnisse auf dem Theater so zu verschieben, dass übertriebene Aktionen verhindert und die Leitungsfunktion des Regisseurs gestärkt wurden. Auch wenn er ihn nie namentlich erwähnte, stimmte Hugo Ball in diesem Punkt mit Craig überein: Der Regisseur sollte die Freiheit haben, das Theater nach eigenem Ermessen zu einem Kunstwerk zu formen.<sup>284</sup> Praktische Effekte auf Dada Zürich jedoch blieben aus. Craigs mechanische Bühnensprache implizierte ein planvolleres Vorgehen, als es die improvisierten dadaistischen Performances leisten konnten oder wollten.<sup>285</sup>

### *Kontakte zu Forschern und Künstlern*

Von Ball ist bekannt, dass er mit ethnologischer Literatur vertraut war, etwa Lévy-Bruhls *Denken der Naturvölker*<sup>286</sup> kannte. „Das Studium der primitiven Völker“, so Ball hierzu, „fördert eine Welt zutage, die der christliche Kulturkreis nahezu unterdrückt hatte: diejenige des Animismus und der Magie.“<sup>287</sup> Die wissenschaftliche Ethnologie war noch jung, aber seit Anfang des 20. Jahrhunderts hatte sich das Interesse an ethnologischen und interkulturellen Fragestellungen verstärkt und auf die Nachbarwissenschaften ausgedehnt. Der Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein forderte, dass Völkerkundemuseen und ethnologische Sammlungen auch von Künstlern genutzt werden sollten,<sup>288</sup> womit er der Ästhetisierung ethnischer Artefakte, die mit der Musealisierung und technischen Reproduktion begonnen hatte, weiter Vorschub leistete. Hausenstein kam aber auch der Verdienst zu, die Beschäftigung mit außereuropäischer Kunst von ihrem modischen Beigeschmack zu befreien.<sup>289</sup> 1922 fasste er seine Gedanken in einem reich bebilderten Band *Barbaren und Klassiker* zusammen, der zwar zeitlich nicht als Quelle für Dada Zürich in Betracht kommt, aber einzelne Intentionen mit Dada teilt. Hausenstein schreibt u.a.: „Form bei exotischen Völkern befriedigt sich nicht an sich allein. Form paart sich, greift nach einem Alterego“.<sup>290</sup> Das Kunstwerk sei ein Reflex der Wirklichkeit und diene dem Künstler als zweites Ich. Wenn Hausenstein zum künstlerischen Repräsentationsprozess sagt: „Das

<sup>283</sup> Vgl. Gerda Baumbach, *Maschera*, S. 146, zur Wirkung von Verfremdungseffekten: „Die Zuschauer dringen dank der Masken auf eine andere Weise in die Figuren ein. Bei nackten Gesichtern ist man als Zuschauer im Grunde genommen auf sich selbst zurückgeworfen – es existiert eine Identität zwischen dem nackten Gesicht auf der Bühne und dem eigenen nackten Gesicht des Zuschauers. Dadurch wird die Phantasie blockiert. Bei einem Schauspieler mit Maske aber ist der Zuschauer wesentlich freier“.

<sup>284</sup> Vgl. Hugo Ball: *Regie und Regisseur* (1913), in: Ball, *Werk*, S. 75. Die Künstler des Dada Zürich nahmen Craigs Theorien wesentlich später wahr. 1947 würdigte Janco seine Leistung, die Bühne wie Material zu formen, vgl. Interview mit Eugen Kolb, in: Seiwert, *Janco*, S. 339, u. Kap. III.4.5, S. 143.

<sup>285</sup> Zum Vergleich vgl. Craigs Inszenierungen bei Laksberg, *Marionette*, S. 160-185.

<sup>286</sup> Lucien Lévy-Bruhl: *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910, dt.: *Das Denken der Naturvölker*, Wien u. Leipzig 1921. Zu Ball vgl. Kieruj, *Zeitbewußtsein*, S. 238.

<sup>287</sup> Hugo Ball: *Der Künstler und die Zeitkrankheit* (1926), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 102-149, hier S. 105f.

<sup>288</sup> Vgl. Hausenstein, *Sammlungen*, S. 253.

<sup>289</sup> Vgl. Wegner, *Exotismus-Streit*, S. 47.

<sup>290</sup> Hausenstein, *Barbaren*, S. 10.

Zweite schlingt sich im Dritten zum Ersten zurück“,<sup>291</sup> erkennt er Kunst als eine performativ transformierte Wirklichkeit an. Hausenstein publizierte in der Berliner Zeitschrift *Die weißen Blätter*, die von René Schickele betreut wurde, der wiederum mit Ball bekannt war. Es liegt also nahe, dass Ball die Arbeit Hausensteins kannte; das zeigt auch ein Tagebucheintrag (1913) zum Thema Künstlerbild:

„Wenn Hausenstein schrieb: ‚Die wahre und höchste Natur, die des Künstlers, ist für den Nichtkünstler immer eine Grimasse gewesen [...]‘, dann erlebten wir das Karikaturenhafte, Dämonische, das Verhängnisvolle. Dann sahen und suchten wir ‚eine Welt von strenggeformten Masken‘, vor denen wir erschrecken und mit denen wir uns fromm versöhnen konnten, im Glauben, daß sich hier der Sinn und aller Überschwang verberge.“<sup>292</sup>

Wo Ball beklagte, das „impressionistische“ Theater der Gegenwart richte sich nur „an den Einzelnen, an den Verstand“ und stelle keine Verbindung zum Unterbewusstsein her,<sup>293</sup> sprach Hausenstein der „primitiven“ Kunst eine „erquickende Kraft“ zu und die „Fähigkeit, Spannung zu haben, Spannung zu geben und selbst dann die Naivität der Spannung nicht zu verlieren, wenn das ansteigende Bewußtsein begonnen hat, Ursachen, Wirkungen, Zusammenhänge zu überblicken.“<sup>294</sup> Er schloss mit einer Betrachtung zum Wesen der Kunst, die Ball problemlos hätte teilen können, da sie den Schwerpunkt auf die gesellschaftliche Relevanz, die Interaktion und die Kunstfähigkeit von Alltagsobjekten legte:

„Kunst [...] ist nicht eine Wand mit aufgehängten Bildern. Kunst ist auch nicht eine Sezession. Kunst ist ebensowenig eine Anzahl außerordentlicher Individuen [...] Kunst ist vor allem das, was zwischen den Menschen, zwischen den Menschen und den Dingen, den Menschen und den Häusern, auch Bildern ist; der Intervall, in dem die Töne ausklingen und einatmen; das, was zwischen den Zeilen steht; die Luft; der Zusammenhang. [...] Kunst – das ist, was vor der Kunst ist und nach der Kunst, das Soziale daran, die gesellschaftliche Möglichkeit, die elektrisch aus der Kunst hervorspringt. Kunst ist Übereinkunft.“<sup>295</sup>

Als Praxis, fremde Werke zu adaptieren und der eigenen Inspiration nutzbar zu machen, hat der europäische Primitivismus schon damals nach Rechtfertigung verlangt: „Gibt es für uns ein legitimes Interesse an exotischer Kunst, so liegt es im Absoluten oder im Gleichnis des Absoluten“,<sup>296</sup> konstatierte Hausenstein. Fruchtlos sei allerdings das Bemühen, als westlicher Künstler „exotische“ Kunstwerke nachahmen oder nach ihren Gesetzen schaffen zu wollen. „Exotische Kunst ist uns zu allererst nichts als ein Inbegriff eigenmächtiger Kraft und Schönheit.“<sup>297</sup> Man dürfe sich ihr nur im Bewusstsein der eigenen Unzulänglichkeit und Betroffenheit nähern: „Ihr Vorrecht ist es, jenseits von uns zu sein.“<sup>298</sup> „Primitive“ Kunst hatte für Hausenstein den Rang eines objektiven Maßstabs, an dem sich die Erkenntnis gewinnen ließ, dass „wahre“ Kunst eine Symbiose von Irrationa-

<sup>291</sup> Hausenstein, *Barbaren*, S. 10.

<sup>292</sup> Ball, *Flucht*, S. 14.

<sup>293</sup> Ball, *Flucht*, S. 19.

<sup>294</sup> Hausenstein, *Barbaren*, S. 87.

<sup>295</sup> Hausenstein, *Barbaren*, S. 88f.

<sup>296</sup> Hausenstein, *Barbaren*, S. 87.

<sup>297</sup> Hausenstein, *Barbaren*, S. 86.

<sup>298</sup> Hausenstein, *Barbaren*, S. 87.

lem und Organischem und „eine ins Klassische gehobene Wildheit“<sup>299</sup> sei. In Ablehnung des modernen Eurozentrismus galt der Primitivismus Hausenstein offenbar dann als vertretbar, wenn er die Gegenseite intakt ließ.<sup>300</sup>

1912 war in München der Almanach *Der Blaue Reiter* erschienen, der den späteren Dadaisten mit Sicherheit bekannt war: Huelsenbeck und Ball standen mit Kandinsky in Verbindung und bewunderten ihn; Arp, der zwar Marcs gemalte Stiere „zu fett“ fand,<sup>301</sup> war mit einer *Studie zu einer Büste* (1911/12) im Almanach vertreten. Gewürdigt wurden hier nicht nur *Die „Wilden“ Deutschlands* (von Marc) und *Die „Wilden“ Rußlands* (von David Burliuk), sondern auch *Die Masken* in ihrer menschlichen Dimension (von August Macke). Mackes poetischer Essay schlug den Bogen von mittelalterlichen Mysterienspielen, griechischem und japanischem Theater, Kriegsgebrüll und Glockengeläut bis zu van Gogh und Cézanne. „Maske“ gebrauchte er metonymisch für materialisierte geistige Form: „Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den ‚unsichtbaren Gott‘.“<sup>302</sup> „Primitives“ Kunstschaffen galt ihm als Parallele zur Natur, direkt dem „Leben“ abgewonnen. Für Mackes Empfinden hatten ceylonische Krankheitsmasken, mexikanische Tempelbauten, neukaledonische Holzmasken und gotische Grottesken die gleiche magische Bedeutung.

Ball war den Künstlern des „Blauen Reiters“ mit der Überzeugung verbunden, dass ein Arbeiten in geistiger „Unschuld“ das kreative Empfinden erneuern und helfen sollte, „die Konvention zu durchbrechen und zu erweisen, die Welt sei noch immer so jung wie am ersten Tag.“<sup>303</sup> Dennoch wurden weder Text noch Abbildungen des Almanachs für Dada Zürich relevant.<sup>304</sup>

### *Carl Einstein: Negerplastik*

Gescheiterte Pläne für den zweiten Band des Almanachs *Der Blaue Reiter* bezogen Wissenschaftler mit ein, zu denen u.a. Carl Einstein gehörte.<sup>305</sup> Das Erscheinen seines Buches *Negerplastik* nimmt in der fiktiven Zeittafel des Primitivismus eine zentrale, für Dada möglicherweise ursächliche Stellung ein.<sup>306</sup> Einstein hatte *Negerplastik* Anfang 1914

<sup>299</sup> Hausenstein, *Barbaren*, S. 87f.

<sup>300</sup> Vgl. a. Foster, *Unconscious*, S. 196, zum identitätsbildenden Konstrukt des „Primitiven“.

<sup>301</sup> Ball, *Flucht*, S. 81, Eintrag vom 1.3.1916.

<sup>302</sup> August Macke: *Die Masken*, in: Kandinsky/Marc, *Blaue Reiter*, S. 53-59, hier S. 54.

<sup>303</sup> Ball, *Flucht*, S. 18.

<sup>304</sup> Der Bildteil umfasst u.a. 16 bayrische Motiv-, Glas- und Spiegelbilder, neun ägyptische Schattenspielfiguren, drei Plastiken afrikanischen und vier ozeanischen Ursprungs sowie neun Kinderzeichnungen.

<sup>305</sup> Vgl. Kandinsky/Marc, *Blaue Reiter*, S. 278.

<sup>306</sup> 1907: Picasso malt *Les Demoiselles d'Avignon*. 1912: Freud stellt in *Totem und Tabu* Parallelen im Verhalten von „Wilden“ und Neurotikern fest. 1912: Kandinsky und Marc veröffentlichen den Almanach *Der Blaue Reiter* mit Kinder-, Volks- und außereuropäischer Kunst. 1913: Guillaume Apollinaire würdigt in *Zone Kunst* aus Ozeanien und Guinea. 1914: Paul Guillaume zeigt afrikanische Plastik in Paris und New York. 1915: Carl Einstein veröffentlicht *Negerplastik*. 1916: Das Cabaret Voltaire produziert *chants nègres*. 1917/18: Tristan Tzara schreibt *Note sur l'art nègre* und *Note sur la poésie nègre*. 1921: Carl Einstein veröffentlicht *Afrikanische Plastik* mit umfangreichem Bildteil. 1921: Blaise Cendrars bringt die *Anthologie nègre* heraus. Vgl. Schultz, *Wild*, S. 18f.

fertig gestellt, 1915 erschien es im „Verlag der weißen Bücher“ in Leipzig als Teil einer Schriftenreihe expressionistischer Lyrik und Prosa. Seine weder datierten noch lokalisierten Abbildungen afrikanischer (und ozeanischer<sup>307</sup>) Plastiken stammten aus Beständen des in Paris lebenden ungarischen Bildhauers und Kunsthändlers Joseph Brummer, bei dem auch Picasso und Braque verkehrten. Einstein behandelt Kunst nicht als Materie, sondern als ein Ergebnis von Wahrnehmungsprozessen, des „plastischen Sehens“.<sup>308</sup> Ethnische Kunst galt ihm als verkörpertes Bewusstsein geistiger Transzendenz, die sich im Sammeln neu zusammensetzte: Im Prozess der Entkontextualisierung „bildete man aus den alten Materialien ein neu gedeutetes Objekt“,<sup>309</sup> das eine veränderte Wahrnehmung und Inhaltlichkeit hatte. Einstein folgerte daraus, dass die Betrachtung allein keinen Aufschluss über die Ursprungsbedeutung des Kunstwerks gab; es sei ein Irrtum zu glauben, „Kunstnachdenken kontrastiere einfach dem Kunstschaffen“.<sup>310</sup> Da er die Mechanismen der Kunstrezeption erkannte, lehnte er ethnologische Deutungsversuche an musealisierten Objekten grundsätzlich ab. Kontexte und Inhalte könnten an der künstlerischen Form, die noch das einzig Wahrnehmbare dieser Objekte sei, nicht überprüft werden und blieben daher spekulativ. Er zog daraus die Konsequenz und bekannte sich offen zum ästhetischen Formalismus: „Man wird das Gegenständliche, respektive die Gegenstände der Umgebungsassoziationen ausschalten und diese Bildungen als Gebilde analysieren.“<sup>311</sup>

Einsteins Intention war eine ästhetische Würdigung „primitiver“ Kunstobjekte unter Berücksichtigung ihrer Formen und Oberflächen, wobei er das Primat des „Kubischen“ über das „Malerische“ stellte: „Selbst die Frontalität, worin man eine strenge ‚primitive‘ Formklärung zu sehen pflegt, muß als malerisches Erfassen des Kubischen bezeichnet werden; denn hier wird das Dreidimensionale in einige Ebenen aufsummiert, die das Kubische unterdrücken“.<sup>312</sup> Das „Kubische“ und seine „malerische“ Verschleierung wurden Grundprinzipien seiner ästhetischen Analyse: „Frontalität, vielfältige Ansicht, übergehendes Modélé und plastische Silhouette heißen vor allem die üblichen Mittel“<sup>313</sup> und: „die Tiefe wird suggeriert, jedoch selten unmittelbar als Form gebildet“.<sup>314</sup> Nach Einsteins Auffassung waren afrikanische Plastiken weder „organisch“, d. h. der körperlichen Wirklichkeit nachempfunden, noch ganz „abstrakt“: Klassifizierungen solcher Art seien „kunstfremd“ und verböten sich von selbst. Man könne auch nicht von „Unproportioniertheit“ sprechen, denn „richtige“ Proportionen setzten ein externes Modell voraus, hier aber folge die Form ausschließlich plastischen Gesetzen: „So möge man auch von vitalistischen oder mechanischen Erklärungen absehen, was Kunstformen anlangt. [...] Die Beziehungen der Teile untereinander hängen lediglich von dem Grad ihrer kubischen Funk-

---

<sup>307</sup> Zu den abgebildeten Objekten aus Ozeanien vgl. Peltier, *Südsee*, S. 120.

<sup>308</sup> Vgl. Einstein, *Werke*, S. 248.

<sup>309</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 8.

<sup>310</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 10.

<sup>311</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 9.

<sup>312</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 11.

<sup>313</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 19.

<sup>314</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 20.

tion ab.<sup>315</sup> Zur Gestalt von Masken äußerte sich Einstein nur am Rande, bezeichnete sie als „fixierte Ekstase“<sup>316</sup> und unterstellte ihnen eine im Material eingefrorene Prozesshaftigkeit und Fähigkeit zur Vereinnahmung. Diesem Umstand verdanke sich der „eigentlich starre Ausdruck“ vieler Masken: „Diese Starrheit heißt nichts anderes als letzte Intensität des Ausdrucks, befreit von allem psychologischen Entstehen“.<sup>317</sup> Insgesamt aber, und das bemängelten auch Rezensenten,<sup>318</sup> war die Funktionsanalyse weder Einsteins Stärke noch Absicht. In Anerkennung der fehlenden Quellen verzichtete er auf Interpretationen und handelte sich den Vorwurf der Einseitigkeit ein: „Nicht etwa, daß wir heute noch an die Freiheit und Ungebundenheit des Naturmenschen glauben. Wir wissen heute, daß seine Kunst kein Spiel der Willkür und Naivität, sondern in allen Stücken ein Ergebnis der Notwendigkeit ist und gerade deshalb im Gegensatz zu jeglichem Artistentum steht.“<sup>319</sup>

Um die Wirkung von Einsteins *Negerplastik* auf Dada und speziell auf Ball und Huelsenbeck zu ermessen, genügt es nicht zu wissen, dass die Autoren einander gekannt haben.<sup>320</sup> Parallelen ergeben sich, wenn Einstein ethnische Kunstwerke „vor allem religiös bestimmt“<sup>321</sup> sieht, Huelsenbeck für seine Gedichtsammlung den religiösen Titel *Phantastische Gebete* wählt, und Arp ganz Dada zu einer Sache des Glaubens erklärt: „Unter den Dadaisten waren Märtyrer und Gläubige, die ihr Leben opferten auf der Suche nach dem Leben, nach der Schönheit.“<sup>322</sup> Methodisch erteilen sowohl Einstein als auch Dada der Logik eine Absage und rücken groteske und surreale Elemente in den Vordergrund.<sup>323</sup> In Einsteins *Negerplastik* äußern sie sich in Begriffen wie „Ekstase“, in seiner Prosa in scheinbar willkürlichen Montagen, die den logischen Erzählfluss ersetzen.<sup>324</sup> Ein direkter Niederschlag seiner Beschäftigung mit afrikanischer Kunst waren als *Negerlieder* be-

<sup>315</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 25f. Zur Nachwirkung des „Kubischen“ und Numinosen (Gotterfülltheit des Raums) in der Kunst des Kubismus vgl. Hannes Böhringer, *Einfach*, S. 144.

<sup>316</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 28.

<sup>317</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 29.

<sup>318</sup> Etwa Hermann Hesse mit dem Vorwurf der Dekontextualisierung: „Noch ist hier alles Chaos, es fehlt völlig eine Geschichte dieser Kunst, ein Wissen von den Zeiten und Entstehungsbedingungen dieser Werke [...]“. Hermann Hesse: Die Plastik der Neger. Karl Einstein: Negerplastik, in: Vossische Zeitung, 30.7.1915, Beilage, zit. in: Einstein, *Werke*, S. 505f., hier S. 505. Immerhin eröffne *Negerplastik* „einen Weg zur künstlerischen Würdigung“ außereuropäischer Kunst, wenn schon nicht zu ihren „realen Lebensbedingungen“, so Kurt Glaser: Carl Einstein, Negerplastik, in: *Ostasiatische Zeitschrift*, 4. Jg., Berlin, April–Sept. 1915, S. 140f.

<sup>319</sup> Victor Wallerstein: Negerplastik (1917), in: Einstein, *Werke*, S. 508f., hier S. 509.

<sup>320</sup> Ball schrieb zeitgleich mit Einstein (1913–14) für *Die Aktion*; Andreas Kramer, *Wundersüchtig*, S. 64f., hält ein Zusammentreffen für möglich. In Berlin besaß Hausmann seit 1916 eine Ausgabe der *Negerplastik*, die er 1919 Hannah Höch schenkte; der mit handschriftlichen Anmerkungen Hausmanns versehene Band befand sich in Höchs privater Bibliothek, vgl. Bolliger, *Dokumentation*, S. 5, Nr. 16. Hanne Bergius, *Lachen Dadas*, S. 50, vermutet, Höch könne so auf die Idee zu ihrer Serie *Aus einem Ethnographischen Museum* gekommen sein.

<sup>321</sup> Einstein, *Negerplastik*, S. 13.

<sup>322</sup> Hans Arp: Emmy Hennings und Hugo Ball, in: Ball/Hennings, *Zürich*, S. 179–182, hier S. 182.

<sup>323</sup> „Dada voulait remplacer le non-sens logique des hommes d’aujourd’hui par le sans-sens illogique.“ Arp, *Way*, S. 91.

<sup>324</sup> Zu Einsteins Erzählstil vgl. Nenzel, *Huelsenbeck*, S. 133, Anm. 27, u. Bergius, *Lachen Dadas*, S. 47.

zeichnete „Nachdichtungen“, die Einstein 1916 in der Zeitschrift *Die Aktion* veröffentlichte.<sup>325</sup> Ähnlich wie hier entsprangen auch Huelsenbecks musikalisch-spontane und Tzaras pseudo-wissenschaftliche „Ethno“-Dichtung dem Bedürfnis, das kulturell fern stehende Milieu gedanklich zu erfassen und der eigenen Sprach- und Erfahrungswelt zugänglich zu machen. Einsteins Kunstbegriff und -geschmack waren maßgeblich an kubistischen Raum- und Zeitkonzepten geschult, die sein Forschungsinteresse beeinflussten. Sein zentraler Punkt einer „kubischen“ (kubistischen) Plastizität, die auf der simultanen Ansicht aller dreidimensionalen Teile beruht und sich als „formal fixierter Ausdruck“ von Bewegung darbietet,<sup>326</sup> wurde maßgeblich für die Wortwahl der Dadaisten: Sie verfolgten einen Begriff des Kubistischen, der nicht nur bildliche Darstellungen, sondern genauso Kostüme und den in Bewegung versetzten Körperausdruck umfasste. Darüber hinausgehende Beziehungen zu Einsteins *Negerplastik* sind weder formal noch inhaltlich begründet. Das Erscheinen des Buches hatte sich kriegsbedingt bis 1915 verzögert, als Ball und Hennings bereits nach Zürich übergesiedelt waren und sich in einer so prekären Lage befanden, dass der Kauf von Büchern kaum in Frage kam. Von beruflichen Kontakten, die Einstein Ende 1919 zu Tzara aufnahm, abgesehen,<sup>327</sup> war der Züricher Kunstsammler Han Coray der einzige des erweiterten Dada-Kreises, der Einsteins *Negerplastik* nachweislich kannte.<sup>328</sup>

Kunstethnologische und -historische Schriften scheinen für die Lektüre der Züricher Dadaisten im Allgemeinen keine große Rolle gespielt zu haben. Zwar setzte sich Ball intensiv mit geistesgeschichtlichen Strömungen auseinander, doch galt sein berufliches wie privates Interesse in erster Linie dem Theater, von dessen Warte aus er Künstler wie Kandinsky und den Kreis des „Blauen Reiters“ beurteilte. Im Fall von Tzara und Janco, die gerade zwanzig Jahre alt und damit zehn Jahre jünger waren als Ball und ganz am Anfang ihrer Laufbahn standen, waren es vor allem neu geknüpfte persönliche Kontakte, die ihre Überzeugungen prägten. Der Schluss liegt nahe, dass auch die Masken, die den Dada-Performances ihr unverwechselbares Gesicht gaben, zunächst dem Interesse an performativen Theatertechniken und einer neuen Bühnensprache entsprangen und primitivistische Intentionen nur sekundär verkörperten.

---

<sup>325</sup> 1916 erschienen drei selbst verfasste Nachdichtungen mit absurder Note: „Ich sah den schlankgeschürzten Burschen / Kahulu He / Die Biene singt / yololo / das Bett ist weich wie die Fischotter / der Feldherr redet nicht mehr und steht allein / ich sterbe, mein Herz fällt. / Yololo [...]“ Carl Einstein: Drei Negerlieder, in: Einstein, *Werke*, S. 397. Sie weichen von den originalen Texten z.T. erheblich ab, so Klaus Kiefer, *Diskurswandel*, S. 190f.

<sup>326</sup> Vgl. Einstein, *Negerplastik*, S. 20f.

<sup>327</sup> Vgl. Kiefer, *Diskurswandel*, S. 267f.

<sup>328</sup> Belegt für 1919, als er es aus Anlass einer Verlobung verschenkte, vgl. Koella, *Coray*, S. 141.

## 2 „Primitivismus“ im Dada Zürich

Den westlichen „Primitivismus“ und seine Forschung kennzeichnet eine Genealogie von Auslassungen und diskurspolitischen Ausschlüssen.<sup>329</sup> Er setzt eine asymmetrische Kulturbeziehung voraus, die auf „Appropriation“<sup>330</sup> statt auf Austausch abhebt. Lösungen wurden im Bereich der künstlerischen Symptomatik gesucht, einzelne Teile wurden als Muster für Elementarismus und Expressivität in moderne Bildkontexte übernommen,<sup>331</sup> eine Hinterfragung der sozialen Kontexte fand nicht statt. Auch wenn Hermann Hesse am Schluss seiner Kritik von Einsteins *Negerplastik* den Appell verfasste, man solle nicht so viel Mühe auf das Studium dessen verwenden, was die Menschen und Völker trennt, sondern darauf, was sie verbindet,<sup>332</sup> setzten sich die Künstler bedenkenlos über die Notwendigkeit hinweg, etwas über die Herkunft und Bedeutung der bewunderten ethnischen Artefakte in Erfahrung zu bringen. Das Fehlen eines äußeren Bezugsrahmens trifft auch auf die dadaistische Variante des Primitivismus zu, war Dada doch ein typisch westliches Großstadtphänomen.<sup>333</sup>

Etliche Theorien zum Gruppennamen „Dada“ spielen auf Internationalität oder Primitivität an: „Wie [Sie] sich wohl noch erinnern“, schrieb Tzara an Huelsenbeck, „haben wir seinerzeit das Wort DADA wegen seiner Internationalen [sic] Verständlichkeit gewählt.“<sup>334</sup> 1918 fasste Tzara die möglichen Interpretationen zusammen und ergänzte:

„Aus den Zeitungen erfährt man, daß die Kruneger den Schwanz einer heiligen Kuh: Dada nennen. Der Würfel und die Mutter in einer gewissen Gegend Italiens: Dada. Ein Holzpferd, die Amme, doppelte Bejahung im Russischen und Rumänischen: Dada.“<sup>335</sup>

Auch Janco bestätigt, dass der Name Dada so bereitwillig akzeptiert wurde, weil er Naivität, Reinheit und eine natürliche, intuitive Kunst suggerierte.<sup>336</sup> Tatsächlich kam die ein-

<sup>329</sup> Noch 1995 kritisierten Glenn Jordon und Chris Weedon, *Cultural Politics*, S. 417, der Kolonialismus und seine Folgen würden kunsttheoretisch zu wenig beachtet; immer noch gelte der westliche weiße Künstler als „Held“ der Innovation. Rasheed Araeen, *Primitivism*, S. 160, stellt fest: „Primitivism is a function of colonial discourse“, wobei der mal verklärte, mal diffamierte „Primitive“ längst zum Teil der urbanen westlichen Gesellschaften geworden sei.

<sup>330</sup> Der Begriff „Appropriation“ wurde von James Clifford eingebracht, jedoch von William Rubin, *Primitivism*, S. II, für die Künstler des 20. Jahrhunderts als unzutreffend verworfen.

<sup>331</sup> Beispiele für formalästhetische Übernahmen sind nach Hans-Joachim Koloß, *Traditionen*, S. 102: Augen und Gesichter in Rautenform, Schraffuren zur Andeutung von Gesichtsflächen, Flächigkeit statt Volumen, rhythmische Beziehungen zwischen Massen und Leerflächen.

<sup>332</sup> Vgl. Hermann Hesse: Die Plastik der Neger. Karl Einstein: Negerplastik, in: Vossische Zeitung, 30.7.1915, Beilage, zit. in: Einstein, Werke, S. 505f., hier S. 506.

<sup>333</sup> Entsprechend folgte der Primitivismus der New Yorker Dadaisten um die Galerie „291“ den Aspekten Subjektivität und Ikonoklasmus, vgl. Tashjian, *New York Dada*, u. Zilczer, *Primitivism*, passim.

<sup>334</sup> Tzara an Huelsenbeck aus Zürich am 5.9.1919, in: Kapfer/Exner, *Huelsenbeck*, S. 35. Die propagandistisch betriebene Mythologisierung des Namens behandelt Hans Burkhard Schlichting, *Chaos*, S. 315.

<sup>335</sup> Tristan Tzara: Manifest Dada 1918, vorgetragen am 23.7.1918 im Saal „Zur Meise“ in Zürich, in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 116-131, hier S. 118f. In der Sprache der Yoruba bedeutet der Vorname „Dada“ „Kind mit lockigem Haar“; bei den Nago-Yoruba wird eine Gottheit „Dada“ verehrt, die als besonders kinderlieb gilt.

<sup>336</sup> „It was accepted by all of us because it represented the sense of naiveté, the sense of purity, of natural art, of intuitive art.“ Naumann, *Interview*, S. 82.

prägsame Doppelsilbe der Experimentierfreude der Künstler entgegen, weil sie nicht nur nach Belieben verlängert, ergänzt oder variiert, sondern auch für antizivilisatorische Zwecke instrumentalisiert werden konnte:

„Die Primitivität der zwei Silben übte eine magische Wirkung aus, wir wollten der in ihrer verständlichen Enge versunkenen Zivilisation etwas Neues, herrliches Primitives entgegen setzen. Wir, Ball, Tzara, Janko, Arp und ich, waren in Zürich wie die ersten Menschen, die mit der Kraft ihrer Gedanken glaubten, Welten in Bewegung setzen zu können.“<sup>337</sup>

Huelsenbeck bekräftigt hier, dass der Name „Dada“ seinen Erfindern mehr bedeutete als ein Wortspiel, und stellt weiter den spontanen Ausdruck über das konventionelle, normative Konstrukt von Realität:

„Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. [...] Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber [...]“<sup>338</sup>

Während also der Begriff des „Primitiven“ im Vokabular der Dada-Künstler omnipräsent ist, wird die eigene Haltung nur selten als „primitivistisch“ bezeichnet, und wenn, dann als Reaktion auf empfangene Kritik. Tzara formulierte erstmals im *Manifest Dada 1918*:

„Weise Journalisten sehen in ihm [Dada] eine Kunst für die Säuglinge, andere Heiligtägliche-Jesus-läßt-die-Kindlein-zu-sich-kommen, die Rückkehr zu einem trockenen und lärmenden, lärmenden und eintönigen Primitivismus.“<sup>339</sup>

1924 behauptete Janco unter der Überschrift „Kunstnotizen“: „Primitive peoples do not create primitive art. [...] There is no primitivism and no degree of development in art.“<sup>340</sup> Und sehr viel später, 1957, bekannte Huelsenbeck in seiner Dada-Monografie:

„Man kann dem Dadaismus ebensoviel vorwerfen wie zugute halten. Hält man ihn für rein zerstörerisch, muß man anerkennen, daß da, wo neue Werte geschaffen werden sollen, alte weggeräumt werden müssen. Wenn man dem Dadaismus andererseits so etwas wie primitive Stärke zuschreibt, muß man wissen, daß in allen Zeiten revolutionärer Umwälzung anti-intellektueller Primitivismus sichtbar wurde.“<sup>341</sup>

1984 schließlich meinte Janco auf die Frage nach der Bedeutung des Namens „Dada“, es handele sich um ein „Wort, das Naivität und Primitivismus ausdrückt“.<sup>342</sup>

<sup>337</sup> Huelsenbeck, *Wozu war Dada*, S. 88.

<sup>338</sup> Dadaistisches Manifest 1918, unterz.: Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard Preiß, Raoul Hausmann, O. Lüthy, Frédéric Glauser, Hugo Ball, Pierre Albert Birot, Maria d'Arezzo, Gino Cantarelli, Prampolini, R. van Rees, Madame van Rees, Hans Arp, G. Thäuber, Andrée Morosini, François Mombello-Pasquati, in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 35-41, hier S. 38.

<sup>339</sup> Tristan Tzara: Manifest Dada 1918, vorgetragen am 23.7.1918 im Saal „Zur Meise“ in Zürich, in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 116-131, hier S. 119.

<sup>340</sup> Marcel Janco: Inseamnări de artă, in: *Contimporanul*, Nr. 45, Bukarest 1924, S. 7, engl. Übers. in: Centenar Marcel Iancu/Marcel Janco Centenary, 1895–1995, Kat. Ausst. Muzeul National de Artă al României, Bukarest 1996, S. 243.

<sup>341</sup> Huelsenbeck, *Witz*, S. 85.

<sup>342</sup> Janco im Interview mit Peter K. Wehrli: Dada lebt nicht nur: Dada blüht: Marcel Janco und der Zürcher Dadaismus, Schweizerisches Fernsehen, Studio Zürich, 1.4.1984, vgl. Seiwert, *Janco*, S. 159, Anm. 85.

Zum Begriff „Primitivismus“

Sprachliche Unsicherheiten wie diese lassen es sinnvoll erscheinen, die Diskurse um inter- und transkulturelle Kunstwerke des Dada Zürich und der europäischen Moderne terminologisch aufzuschlüsseln. Der Unzulänglichkeit ihrer Begriffe ist sich die Forschung nicht immer bewusst.<sup>343</sup> So lässt sich das Wort „primitive Kunst“ kaum verwenden, ohne dass eine Konnotation von Niveaulosigkeit, Triebhaftigkeit und Unterentwicklung mitschwingt.<sup>344</sup> Aber auch die Emphase im Sinne reiner, idyllischer Ursprünglichkeit, die ihr die Geistesgeschichte streckenweise attestierte, stellt eine Verzerrung dar.<sup>345</sup> Der Begriff „Stammeskunst“ bietet keine Alternative, da er der unsachlichen Prämisse von „Stämmen“ als mikrosoziologischen Einheiten aufsitzt,<sup>346</sup> ohne die Künstler oder die politischen Systeme in den Blick zu nehmen. „Stammeskunst“ gilt zudem, und zu Unrecht, als Volks- und angewandte Kunst.<sup>347</sup> Kaum weniger problematisch als das Sprechen von „primitiver“ Kunst und „Primitivismus“ ist die Konstruktion geistiger Analogien mit dem Begriff „Affinität“.<sup>348</sup> Imperialistisch ist diese Behauptung dann, wenn gleiche Motive unterstellt werden, ohne dass sich Verbindungen nachweisen lassen, und die sind, so Robert Goldwater, selten.<sup>349</sup> Statt auf eine vage „Verwandtschaft im Geiste“<sup>350</sup> zu pochen, sollte sich das Sprechen über Affinitäten daher auf den Formvergleich beschränken und die geistige Einstellung am soziokulturellen Kontext messen. Der Standpunkt sollte sein, dass bei formalen Ähnlichkeiten direkte Vorbilder anzunehmen sind, auch wenn die zentrale Frage „what mask was in whose studio when“<sup>351</sup> nicht immer geklärt werden kann. Dabei genügt es nicht festzustellen, wo diese Quellen liegen, sondern welche Umdeutungen vorgenommen wurden.<sup>352</sup> Für Dada Zürich soll das Diskursfeld „Primitivismus“ wie folgt umrissen werden:

<sup>343</sup> Vgl. z. B. die Stichworte „primitiv“ und „Primitivismus“ bei Schultz, *Wild*, S. 149-154.

<sup>344</sup> Die Ethno-Soziologie spricht statt von „primitiven“ von rezenten, schriftlosen oder vorindustriellen Gesellschaften. Hemmungen, deren Artefakte als „Kunst“ zu bezeichnen, werden damit begründet, dass der Begriff in den Landessprachen nicht existiere. Zu den ästhetischen Maßstäben und der Qualität afrikanischer Kunstkritik vgl. Koloß, *Traditionen*, S. 101. Kritik an der „Kunstkritik“ übt Rubin, *Primitivismus*, S. 89, Anm. 71. Susan Vogel, *Aesthetics*, S. XI, misst den Kunstwert an Material, Form und Bedeutung: Je wichtiger der Auftrag, desto gelungener das Werk. Vgl. außerdem Szalay, *Afrikanische Kunst*, S. 20-24, zur moralischen Wertigkeit afrikanischer Kunst.

<sup>345</sup> Zum „edlen Wilden“ als instinkthaftem, freien Naturmenschen vgl. Bitterli, *Die ‚Wilden‘*, S. 281f.

<sup>346</sup> „Stamm“ ist eine analytische Größe, die jedoch zunehmend als Identitätskriterium akzeptiert wird, vgl. Clifford, *Predicament*, S. 191, Anm. 1.

<sup>347</sup> Vgl. a. Kiefer, *Diskurswandel*, S. 146f.

<sup>348</sup> Z. B. im Untertitel der von William Rubin 1984 veranstalteten Ausstellung *Primitivism in twentieth century art: affinity of the tribal and the modern* (1984), dort verstanden als „Wahlverwandtschaften“ – künstlerische Probleme führten Künstler zu gleichen Lösungen, vgl. Glenn Jordon und Chris Weedon, *Cultural Politics*, S. 317f.

<sup>349</sup> Goldwater, *Primitivism*, S. XXI: „extreme scarcity of the direct influence of primitive art forms“.

<sup>350</sup> Vgl. die Kritik an Rubin bei McEvelley, *Doktor*, S. 191.

<sup>351</sup> Clifford, *Predicament*, S. 196. Vgl. zum „direkten Einfluss“ Goldwater, *Primitivism*, S. 143f., und zur Nachweisbarkeit Rubin, *Primitivismus*, S. 40.

<sup>352</sup> Nach Lévi-Strauss, *Masken*, S. 132, schließen sich künstlerische Qualität und Aneignung nicht aus, Originalität zeige sich auch in der Auswahl und dem Grad der Anverwandlung und Veränderung.

1. „Primitivität“ und „primitive Kunst“ kennzeichnen eine formale Differenz zur Dominanzkultur, sie implizieren keine künstlerische Bewertung.<sup>353</sup> Trotz seines auch merkantilen Beiklangs ziehe ich jedoch den Begriff „ethnische Kunst“ vor, als möglichst wertneutrale Bezeichnung von Kunstwerken „nichtwestlicher“ Sprach- und Kulturgruppen.<sup>354</sup>
2. „Primitivismus“ ist die „westliche“ künstlerische Rezeption und Bearbeitung dieser Werke im Rahmen zitierender oder paraphrasierender Form- und Motivübernahmen. Im Anschluss an Thomas McEvelley bezeichne ich moderne westliche Kunstwerke dann als „primitivistisch“, wenn sie „auf Stammesobjekte anspielen oder in irgendeiner Weise deren Einfluß verkörpern oder ausdrücken“.<sup>355</sup> „Primitivismus“ und analog dazu „Exotismus“ sind formal und zeitlich begrenzte westliche Kunststile.<sup>356</sup>
3. Als Sonderform und Erweiterung des Primitivismus führe ich für Dada Zürich den Begriff der künstlerischen „Primitivierung“ ein, als Umgang mit rohen, archaischen, kindlichen oder „niederer“ Medien und Methoden, die nicht dem kulturellen und psychosozialen Status des ausführenden Künstlers entsprechen. Mit simulierten Regressionen und tarnender „Mimikry“ werden Eigenschaften und Praxen adaptiert, die abseits des kulturell Erlernten liegen und unbewusste oder unterdrückte Emotionen (re-)aktivieren. Als Assoziierung mit Subkultur- und Aussteiger-Phänomenen untergräbt die künstlerische Primitivierung die Werteordnung der bürgerlichen Gesell-

<sup>353</sup> Wie Robert Goldwater, *Primitivism*, S. 252, herausgearbeitet hat, ist „primitiv sein“ eine psychologische Projektion: „a quality read into the objects rather than objectively observed.“ „Primitivität“ als kulturelles Konstrukt der europäischen Avantgarde ist das Thema bei Frances Connelly, *Sleep*, S. 111.

<sup>354</sup> Vgl. Rothfuchs-Schulz, *Kunstethnologie*, S. 66-69, zum Begriff „primitive Kunst“ und seiner Tendenzhaftigkeit, zu den „neutralen“ Begriffen „ethnological art“ und „Ethnokunst“ und deren Verquickung mit „Touristenkunst“ oder „airport art“.

<sup>355</sup> McEvelley, *Doktor*, S. 183. Goldwater und Rubin beschränken den Begriff auf messbaren Einfluss, ziehen die Grenzen aber unterschiedlich weit: Goldwater, *Primitivism*, S. 253, spricht von „very limited direct formal influence“, dagegen Rubin, *Primitivismus*, S. 26f., Einflüsse beständen auch da, wo sie „nicht einmal erkennbar sind und wir nie etwas von ihnen wissen werden.“ Formaler Primitivismus gilt bei Goldwater, *Primitivism*, S. 143-177, als „intellectual primitivism“; er zählt dazu Picasso sowie die geometrisch abstrakte Avantgarde. Die expressive Variante nennt er (S. 104-142) „emotional primitivism“, darunter fallen die Künstler von „Brücke“ und „Blauem Reiter“. Rosalind Krauss, *Giacometti*, S. 519, bezeichnet ästhetischen Primitivismus als „weich“.

<sup>356</sup> So Rubin, *Primitivismus*, S. I, auf den Vorwurf des Eurozentrismus: „Primitivism‘ is, by definition, an entirely Western cultural phenomenon“. Für den „Exotismus“ wurde diese Feststellung 1926 von Paul Guillaume getroffen, vgl. Guillaume/Munro, *Negro Sculpture*, S. 130. Nach Klaus H. Kiefer, *Diskurswandel*, S. 147, war die Blütezeit des Exotismus „nicht zufällig das restaurative 19. Jahrhundert“, die des Primitivismus jedoch das dissoziative frühe 20. Jahrhundert. Einen weiten, aber zeitlich begrenzten Primitivismusbegriff als „Ästhetik der Vereinfachung“ wendet Béchié Paul N’guessan, *Primitivismus*, S. 27 u. 30, an. Sieglinde Lemke, *Modernism*, S. 26, unterscheidet vier Arten von Primitivismus: 1) „chronologischen“ als Glaube an die Überlegenheit von Prähistorie und Antike, 2) „kulturellen“ als Idealisierung nichtwestlicher Völker, 3) „geistigen“ als Propagierung des Dionysischen und 4) „ästhetischen“ als Aneignung fremder Kunststile. Nach Colin Rhodes, *Primitivism*, S. 20, beinhaltet „kultureller Primitivismus“ alle übrigen Arten, als Vertreter nennt er (S. 133) Kandinsky, Klee, Marc und Arp.

schaft.<sup>357</sup>

*Huelsenbeck: „den Rhythmus verstärken“*

Bei der Eröffnung des Cabaret Voltaire war von Dada „noch keine Rede“,<sup>358</sup> und es gab kein Konzept, die Auftritte und Beiträge der Gastkünstler programmatisch zu bündeln:

„Das Cabaret ‚Voltaire‘, in dem Dada geboren wurde, war kein Cabaret wie das Cabaret der Komiker [...], sondern eine kulturelle Tribüne, auf der Jeder seiner Meinung freien Ausdruck geben konnte. [...] Daß sich diese Meinungen hauptsächlich im Kulturellen bewegen, liegt daran, daß wir Kopfarbeiter sind.“<sup>359</sup>

Dieser informelle Anfangszustand endete jedoch nach wenigen Wochen und mit Ankunft Richard Huelsenbecks, der auf Balls Drängen Deutschland verließ und am 26. Februar 1916 zum ersten Mal im Cabaret Voltaire auftrat. Mit seiner radikal-aktivistischen Überzeugung beschleunigte er den Strukturwandel von der offenen zur geschlossenen Künstlergruppe und betrieb ihre inhaltliche und primitivistische Konsolidierung. Ball notierte schon bei seinem Eintreffen: „Hülsenbeck ist angekommen. Er plädiert dafür, daß man den Rhythmus verstärkt (den Negerrhythmus). Er möchte am liebsten die Literatur in Grund und Boden trommeln.“<sup>360</sup> Die etwas wahllos wirkende Heterogenität und charman- te Unbeholfenheit der kabarettistischen Anfangswochen wich einer zunehmend offensiveren Kunstproklamation.

Die Aufführung des 30. März 1916, die eine erste Art primitiver Vermummung – „schwarze Kutten“ – vorsah, hing eng mit dem von Huelsenbeck initiierten „Negerrhythmus“ zusammen. Huelsenbeck sparte später (1918 in Berlin) nicht mit Eigenlob, als es darum ging, seine Katalysatorfunktion für diese performative Wende herauszustellen:

„Das Cabaret Voltaire war unsere Versuchsbühne [...] Wir machten zusammen einen wunderschönen Negergesang mit Klappern, Holzklöppeln und vielen primitiven Instrumenten. Ich selbst gab den Vorsänger, eine fast mythische Gestalt. [...] ich selbst initiierte das poè-

<sup>357</sup> Rosalind Krauss, *Giacometti*, S. 520f., unterscheidet am Beispiel Georges Bataille „weichen“ (formalistischen) und „harten“ Primitivismus, der ethnografische Anleihen benutze, um die Grenzen der westlichen Kultur zu sprengen. Lynne Cooke, *Resurgence*, S. 141 u. 157, Anm. 16, sieht Rituale sowie regressive und atavistische Praxen als primitivistische Hauptbetätigungsfelder. McEvilley, *Doktor*, S. 183, spricht von „primitiven Primitivisten“, die beabsichtigten, „aus der westlichen Zivilisation auszubrechen und buchstäblich deren Werte zu vergessen“. Sally Price, *Primitive Kunst*, S. 12-15, nennt als Beispiel „Kunst, die von geistig gesunden Erwachsenen geschaffen und regelmäßig im Vergleich mit Bildern von Affen, Kindern und Geisteskranken analysiert wird.“ Robert Goldwater, *Primitivism*, S. 178-224, wählt den Begriff „primitivism of the subconscious“ und zählt dazu den Douanier Rousseau, Klee, Miró und Dubuffet, außerdem Dada und Surrealismus. Vgl. zu Primitivierungen auch einige der Werke, die Kirk Varnedoe, *Tendenzen*, S. 677, als „zeitgenössische Tendenzen“ des Primitivismus vorstellt.

<sup>358</sup> Goll, *Ich verzeihe*, S. 55.

<sup>359</sup> Huelsenbeck, *Zürich wirklich*, S. 615.

<sup>360</sup> Ball, *Flucht*, S. 80, Eintrag vom 11.2.1916. Huelsenbeck hatte im Jahr zuvor begonnen, phonetische „Negergedichte“ zu verfassen, vgl. Sheppard, *Futurismus*, S. 37. Ob sie auf den Futurismus zurückgehen, ist fraglich, vgl. a. Berghaus, *Futurism*, S. 287. Huelsenbeck, *Reise*, S. 139, gibt an, den Futurismus durch Tzara kennen gelernt zu haben.

me mouvementiste, Vortrag mit primitiven Bewegungen, wie er bis jetzt in dieser Weise noch nicht gemacht worden ist.“<sup>361</sup>

Etwas genauer wurden das Programm und Huelsenbecks Rolle von Ball erfasst: „[...] am 30. März führten wir eine wundervolle Negermusik auf (toujours avec la grosse caisse: boum boum boum boum – drabatja mo gere drabatja mo bonoooooooooooo –).“<sup>362</sup> Deutlich spürbar wird Balls Bestreben, die visuellen und akustischen Effekte der Aufführung lautsprachlich zu transkribieren, sodass sie der schriftlichen Fixierung und der Nachwelt zugänglich wurden. Huelsenbecks intonierte Kadenzen lassen auf einen neuen, weniger literarischen als physisch-motorischen Antrieb schließen und markieren den Beginn der ritualistischen dadaistischen Performance:

„Auf das Poème simultan [...] folgen ‚Chant nègre I und II‘, beide zum ersten Mal. ‚Chant nègre (oder funèbre) N.I‘ war besonders vorbereitet und wurde in schwarzen Kutten mit großen und kleinen exotischen Trommeln wie ein Femgericht exekutiert.“<sup>363</sup>

Für die szenische Aufbereitung des fremdländischen Sprachmaterials holte man die Meinung des „Meierei“-Wirts Jan Ephraim ein, der angab, sich mit afrikanischen Sprachen auszukennen. Insbesondere Huelsenbeck verdankte Ephraim einige Anregungen, wenngleich er sich im Detail nicht an dessen am Original geschulte Vorgaben hielt, sondern seine eigene Auffassung von Text und Rhythmus ins Spiel brachte.

„So bat ich den Holländer[Jan Ephraim], mir einen Rat zu geben, und nach einigen Tagen kam er mit einem Stück Papier, auf das er folgendes gekritzelt hatte: Trabadj La Modsche-re Magamore Magagere Trabadscha Bono. [...] So trug ich meine neuen ‚echten‘ Negergedichte vor, und die Zuhörerschaft fand sie großartig. Natürlich hätte mich keine Gewalt auf Erden veranlassen können, das ‚Umba‘ nach jedem Vers auszulassen, obwohl mein Holländer mißbilligend den Kopf schüttelte. Er wollte alles ‚echt‘ haben, wörtlich, tatsächlich, so wie er es selbst in Afrika und der Südsee gehört hatte.“<sup>364</sup>

Wie die Reaktion des welterfahrenen Gasthauswirts zeigt, war die Diskrepanz zwischen erinnelter „Originalsprache“ und Huelsenbecks Adaption frappierend. Statt sich für die Herkunft, Aussprache und Bedeutung afrikanischer Lyrik zu interessieren, griff Huelsenbeck auf Erfahrungen zurück, die er gemeinsam mit Ball in Berliner Expressionistenkreisen, etwa der Zeitschrift *Die Aktion* von Franz Pfemfert,<sup>365</sup> gemacht hatte:

„Hier [Berlin, Café des Westens] lernte er [Hugo Ball] Richard Hülsenbeck kennen, mit dem er sich gut verstand. Beiden war gemeinsam der Durst nach ‚Leben‘ und ‚leben wollen‘. Die Kunst, die Dichtung galt ihnen alles. Sie waren begeisterte Anhänger des Expressionismus, sowie bereits Liebhaber der damals auftauchenden primitiven Negerkunst.“<sup>366</sup>

<sup>361</sup> Richard Huelsenbeck: Erste Dadarede in Deutschland, gehalten am 22.1.1918 im Graphischen Kabinett I. B. Neumann, Berlin, in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 104-108, hier S. 105-107.

<sup>362</sup> Hugo Ball, in: *Cabaret Voltaire*, S. 53.

<sup>363</sup> Ball, *Flucht*, S. 87.

<sup>364</sup> Huelsenbeck, *Witz*, S. 19.

<sup>365</sup> Zur Programmatik der *Aktion* gehörte eine „Naivität der künstlerischen Gestaltung“ und „Primitivität des Erlebens“, vgl. Hugo Kersten, in: Stark, *Expressionismus*, S. 152.

<sup>366</sup> Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 37.

Die einzige öffentliche Manifestation dieser frühen Begeisterung für afrikanische Kulturen war ein „Expressionistenabend“, den er mit Ball am 12. Mai 1915 abhielt:

„Ich trug meine Negergedichte vor: Umba Umba ... die Neger tanzen auf den Bastmatratzen ... [...] Es standen nicht nur die Negergedichte zur Diskussion, sondern hinter all dem Lärm erhob sich die Frage nach der Berechtigung und der Lage der Kunst in unserer Zeit. Das war eine Vorausnahme des Dadaismus und seiner Fragestellung.“<sup>367</sup>

Wie Huelsenbeck richtig anmerkt, entsprang seine mit Afrikanismen gespickte Lyrik keinem wie auch immer gearteten ethnologischen oder politischen Interesse, sondern galt der eigenen Kultur, deren Schwachstellen er aufdecken wollte. Dennoch verlieh er seinen Gedichten einen Anstrich von Authentizität, indem er sie mit einer Herkunftsbezeichnung versah – angeblich handelte es sich um „nordafrikanische Negerlieder“.<sup>368</sup> Sein 1916 veröffentlichter Gedichtband *Phantastische Gebete* war eine an Riten orientierte, synkretistische Montage: „Die Primitiven / indigo indigo / Trambahn Schlafsack / Wanz und Floh / indigo indigai / umbaliska / bumm DADAI [...]“<sup>369</sup> Anklänge an schamanistische Beschwörungsformeln werden laut, wenn er kryptische Kodewörter mit eingängigen Trommelrhythmen paart. Doch schon die eigene Interpretation lässt erkennen, wie sehr das parodistische Moment die vermeintliche Religiosität übertraf: „Ich sang in den ‚Phantastischen Gebeten‘ (indem ich mich zugleich über die ‚Primitiven‘ lustig machte): [...] Feierlichkeit, vermischt mit Banalität.“<sup>370</sup> Eine zweite Aussage schafft Klarheit über Huelsenbecks fremdenfeindlich verbrämte Selbstironie:

„Ich las selbstverfertigte Negergedichte, umba-umba-umba, die Neger tanzen auf den Bastmatratzen, obwohl mich die Neger einen Dreck angehen und ich sie wirklich nur aus Büchern kenne. Du siehst, wie unehrlich alle Dichterei ist.“<sup>371</sup>

Auch ins Euphemistische gewendet, nahm sich die stereotype Festschreibung von ethnisch Anderen nicht wesentlich informierter aus:

„Wir stimmten mit dem Wirt überein, daß die primitiven Menschen in den Tropen, in Afrika, viele unserer Ideen vorausgenommen hätten. Wir waren sicherlich der Überzeugung, daß die Primitiven den Europäern überlegen waren, die ihre sogenannte Zivilisation nur zum gegenseitigen Umbringen verwenden konnten.“<sup>372</sup>

Tatsächlich gibt es keinen Hinweis, dass sich Huelsenbeck jemals methodisch mit außer-europäischen Quellen auseinandergesetzt hätte.<sup>373</sup> Stattdessen erwähnte er andere geistesgeschichtliche Anknüpfungspunkte, die sich alle um irrationalistische und symbolistische Tendenzen des späten 19. Jahrhunderts drehten:

<sup>367</sup> Huelsenbeck, *Reise*, S. 65f.

<sup>368</sup> Huelsenbeck, *Wozu Dada*, S. 46.

<sup>369</sup> Richard Huelsenbeck: *Die Primitiven* (1916), in: Riha, *113 Gedichte*, S. 63.

<sup>370</sup> Huelsenbeck, *Witz*, S. 93. Zur schamanistischen Form vgl. N’guessan, *Primitivismus*, S. 127, zur monotonen Wiederholung von Signalworten vgl. Nenzel, *Huelsenbeck*, S. 151, Anm. 49.

<sup>371</sup> Huelsenbeck, *En avant Dada*, S. 6.

<sup>372</sup> Huelsenbeck, *Reise*, S. 121.

<sup>373</sup> Nenzel, *Huelsenbeck*, S. 238, zufolge reagierte er auf die ohnehin grassierende Exotismus-Mode.

„Das Studium Lautréamonts und Alfred Jarrys, der Einbruch der irrationalistischen Philosophie im neunzehnten Jahrhundert, die notwendige Zurückführung der menschlichen Existenz auf das Naive und Spielhafte, die Katastrophe und der Triumph des Nietzscheschen Nihilismus – alles das erregte in mir den Wunsch, nicht nur als Künstler und Schriftsteller wie ein verwöhntes Kind der Gesellschaft behandelt zu werden, sondern ein Helfer zu sein.“<sup>374</sup>

So blieb es bei der vorrangigen Intention, „auf ein neues primitives Leben hinweisen“ zu wollen, „wo der Intellekt zerfallen ist und einfachen Triebhandlungen Raum gegeben hat“. Simultangedichte und bruitistische Geräuschkunst sollten vor allem dazu beitragen, ein „lustvolles mächtiges Durcheinander“ zu erzeugen.<sup>375</sup>

Für Ball können Huelsenbecks 1916 ins Kabarett eingebrachte „Chants nègres“ nicht völliges Neuland gewesen sein, denn sein zur Dada-Zeit entstandener und 1918 veröffentlichter Artistenroman *Flametti oder vom Dandyismus der Armen* pflegt eine ganz ähnliche lautmalerische Sprache: „Ptuuh dada dada da, umba, umba!“ blies die Basstrompete in idealer Konkurrenz mit Pauke und Schrummbass. [...] ‚Dadadadada umba, umba, um!‘ machte die Musik.“<sup>376</sup> Dass Dada und „Negermusik“ – Lieder und Tänze, die Afrikanismen verarbeiteten – in weiten Teilen synonym gesetzt wurden und Ball die Autorschaft dafür reklamierte, bezeugt ein Brief, mit dem er im Oktober 1916 das Kapitel Dada für abgeschlossen erklärte:

„Ich habe nämlich in Zürich einige Musik gemacht (Negermusik und Dadatänze). Ich wollte Dich bitten, das nach meinem Entwurf im richtigen System aufzuschreiben, und ich wollte in der Zürcher Kollektion Dada (vertreten bis jetzt durch Tristan Tzara und Richard Hülsenbeck) diese Musik drucken lassen zugleich mit meinen letzten dadaistischen Versuchen (Zehn Hieroglyphenblätter, Masken zum kubistischen Tanz und Verse ohne Worte, Lautgedichte). [...] Das kleine Buch sollte zeichnerisch, musikalisch, poetisch und plastisch zugleich meine Idee vom Dadaismus umschreiben, die Idee der absoluten Vereinfachung, der absoluten Negerei, angemessen den primitiven Abenteuern unserer Zeit.“<sup>377</sup>

#### *Han Coray: Stammesobjekt als Sammlerstück*

Wenn es zum Charakter des Primitivismus gehört, mit fremden Mitteln ein eigenes Kunstwerk zu schaffen, kann die Sammlung ethnografischer Artefakte als Paradigma primitivistischer Kunst gesehen werden. Zumindest war dies die Motivation, die den früheren Schuldirektor und Kunsthändler Han (Heinrich) Coray zum Sammler von ethnischer Kunst und Ideengeber für die zweite Phase des Dada Zürich werden ließ.<sup>378</sup> Auch wenn die Information Jancos, Coray habe mehrere Jahre in Java verbracht und dort seine Lei-

<sup>374</sup> Huelsenbeck, *Psychiatrie*, S. 134.

<sup>375</sup> Richard Huelsenbeck: Die dadaistische Bewegung (1920), in: Raabe, *Expressionismus*, S. 356.

<sup>376</sup> Ball, *Flametti*, S. 110. Im weiteren Verlauf (S. 134) folgt eine „Indianernummer“ als Schockmotiv und subkulturelles Identifikationsmodell, vgl. Steinbrenner, *Flucht*, S. 143, u. Schultz, *Wild*, S. 92.

<sup>377</sup> Ball an August Hofmann aus Ascona am 7.10.1916, in: Ball, *Briefe*, S. 66.

<sup>378</sup> Iselin, *Polyvalenz*, S. 45, und Koella, *Coray*, S. 109, dagegen vermuten, Coray habe den Anstoß von Dada erhalten. Seine in den 1920er Jahren erworbene Sammlung sollte Masken, Skulpturen, Textilien, Waffen und Geräte zu einem Bild afrikanischer Kultur zusammenfügen, sie umfasste zuletzt 2500 Objekte aus Zentral- und Westafrika.

denschaft für fremde Kulturen entwickelt, auf einem Missverständnis beruht,<sup>379</sup> war er doch einer der Initiatoren des Primitivismus in der Schweiz. Er baute ab 1916 (oder 1919<sup>380</sup>) eine einschlägige Privatsammlung auf, und die in seinen Züricher Galerieräumen im Januar 1917 gezeigte *I. Dada Ausstellung, Modernste Malerei, Negerplastik, Alte Kunst* war nicht nur die erste unter der Ägide von Tzara und Ball, sondern auch die erste Ausstellung zeitgenössischer und afrikanischer Kunst, die überhaupt in der Schweiz zu besichtigen war.

In seinen Erinnerungen schildert Coray den Beginn seiner Sammeltätigkeit, die noch ganz unter dem Eindruck von Paul Guillaume (1891–1934) stand, einer der Hauptfiguren der damaligen Kunstszene, der in Paris einen Handel mit afrikanischer Kunst betrieb. Er habe es wunderbar verstanden, so Coray, ihm auch die praktische Funktion der Objekte nahe zu bringen: „Ich fühlte, wieviel Paul Guillaume daran lag, mich mit der afrikanischen Kultur und ihrem Sinn vertraut zu machen. Am nächsten Tag betrachteten wir Ahnenfiguren, und Guillaume erklärte mir, dass es keine Idole wären, wie man oft annehme.“<sup>381</sup> Stattdessen handele es sich um vorläufige Ruhestätten für die Seele des Verstorbenen auf dem Weg ins Jenseits: „Lange aufbewahrt würden diese Figuren in Afrika nie, schloss Guillaume seine Erläuterungen. Wenn die Seele sie wieder verlassen habe, betrachteten sie ihre Besitzer nur noch als ganz gewöhnliche Gegenstände.“<sup>382</sup> Im Gegensatz dazu ständen Masken in steter Verbindung mit dem Übersinnlichen.

„Es ist ein Mißverständnis, von afrikanischer ‚Kunst‘ zu sprechen. Der Neger schuf nie Werke zur Ergötzung der Sinne“,<sup>383</sup> lauteten die einleitenden Worte Corays zur Präsentation seiner Sammlung im Züricher Kunstgewerbemuseum im Jahr 1931. Aus ihm spricht ein Verständnis für ethnografische Zusammenhänge, das weit darüber hinausgeht, was dadaistische Künstler je zu diesem Thema von sich gaben. Corays Leidenschaft für afrikanische Kunst entsprang nicht nur dem Wunsch, sie besitzen zu wollen, er hatte auch ein Gespür für das damit verbundene politische Unrecht. Eine Ausstellung von Teilen seiner Afrika-Sammlung im Jahr 1968 eröffnete er mit den Worten: „Diese Sammlung altafrikanischer Kunst verdankt ihr Werden dem Wunsch, dieser unergründlich reichen Kultur ein bescheidenes Ehrenmal zu errichten. Sie ist Dank und Abbitte eines weissen Mannes an seine schwarzen Brüder.“<sup>384</sup>

Es verwundert daher nicht, dass sich Coray gegen alles, was er als „Funktionalisierung der afrikanischen Kunst durch die Dadaisten“<sup>385</sup> auslegte, verwehrte und auch die Primitivismen der „Bohemiens von Montparnasse“ als seelenlose Plagiate abtat: „Die Versuche

<sup>379</sup> Vgl. Naumann, *Interview*, S. 84. Janco verwechselt hier Coray mit dessen Ehefrau Dorrie Stoop, die Tochter eines holländischen Ölmagnaten war, der in Indonesien gelebt hatte, vgl. Koella, *Coray*, S. 137.

<sup>380</sup> Vgl. Iselin, *Polyvalenz*, S. 65, u. Koella, *Coray*, S. 174.

<sup>381</sup> Vgl. Koella, *Coray*, S. 175

<sup>382</sup> Han Coray, in: Koella, *Coray*, S. 175. Die meisten der angeblichen „Ahnenfiguren“ haben medizinische Funktionen oder stellen Herrscherpersönlichkeiten dar, vgl. Koloß, *Traditionen*, S. 86f.

<sup>383</sup> „Negerkunst“ setzte er folglich in Anführungsstriche, vgl. Han Coray: „Negerkunst“, in: *Wegleitungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich*, Bd. 104, Zürich 1931, S. 20-24, hier S. 20.

<sup>384</sup> Han Coray, in: *Casa Coray*, unpag.

<sup>385</sup> Iselin, *Polyvalenz*, S. 64.

europäischer Künstler, das Schaffen dieser Primitiven nachzuahmen, haben uns bewiesen, daß diese Leute keinen Hauch des Geistes verspürten, aus denen diese Werke gezeugt wurden.“<sup>386</sup> Dass die zweite Auflage transkultureller Aktivitäten des Dada Zürich mit einem Gesinnungswandel von den „Barbarismen des Kabarets“<sup>387</sup> zur „absoluten Sublimiertheit“<sup>388</sup> der Galerie einherging, ist auch auf diesen Einfluss Corays zurückzuführen. Eine von ihm zusammengestellte Ausgabe von Kindergedichten, das 1912 veröffentlichte Reformbuch *Neulandfahrten*,<sup>389</sup> mit dem er eine Aufwertung der „primitiven“ sowie der Volks- und Kinderkunst erreichen wollte, war Janco nach eigener Aussage immer schon „als Inbegriff des ‚Dada‘“ erschienen.<sup>390</sup>

### *Tristan Tzara cosmopolite*

Dada verdankte sein Intermezzo als Galeriebetrieb zum einen dem Vorbild Corays, zum anderen war es eine Reaktion auf ähnliche Unternehmungen in New York, wo sich Alfred Stieglitz und Marius de Zayas der Präsentation avantgardistischer und ethnischer Kunst verschrieben hatten,<sup>391</sup> sowie auf Aktivitäten des bekannten Pariser Kunsthändlers Guillaume. So zeigt der Katalog der ersten von Tzara und Ball ausgerichteten Dada-Ausstellung eine als „statue nègre“ bezeichnete Baule-Skulptur aus Westafrika, die man von Guillaume geliehen hatte.<sup>392</sup> Im Rahmenprogramm der Ausstellung hielt Tzara drei „Conférence“ zur modernen Kunst, in denen er ethnischen Kunstwerken eine klärende Wirkung zusprach:

<sup>386</sup> Han Coray: „Negerkunst“, in: Wegleitungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, Bd. 104, Zürich 1931, S. 20-24, hier S. 22.

<sup>387</sup> Riha, *Tatü Dada*, S. 203.

<sup>388</sup> Ball an Hofmann aus Magadino am 26.6.1917, in: Ball, *Briefe*, S. 82: „Dabei ist auch ein Zyklus ‚Gadji Beri Bimba‘ Lautgedichte, nur aus harmonisierten Vokalen und Konsonanten bestehend, ohne einen anderen Sinn als den einer absoluten Sublimiertheit (könnte man sagen). Man hat nach diesen Versen in der Galerie sehr bizarre Tänze getanzt und der Meister Hans Arp und seine Freundin Fräulein Professor Sophie Täuber waren sehr entzückt davon.“

<sup>389</sup> Heinrich Corray: *Neulandfahrten*. Ein Buch für Eltern, Lehrer und Kinder, Leipzig, Aarau, Wien 1912.

<sup>390</sup> „Er [Han Coray] hatte ein rundes Hundert von Geschichten gesammelt, welche von kleinen Buben und Mädchen erzählt worden waren, [...] und wurde dadurch vielleicht der erste, der die öffentliche Aufmerksamkeit auf diese kleinen Dichter lenkte, welche kraft ihrer Intuition ihre eigene irrealen Welt von Träumen und Phantasien schaffen. [...] Dieses Buch, das ich immer als Inbegriff des ‚Dada‘ empfunden, habe ich unentwegt mit mir herumgetragen, gelesen und wieder gelesen.“ Janco, *Dada-Erinnerungen*, S. 744.

<sup>391</sup> Marius de Zayas (1880–1961) war Autor mexikanischer Herkunft und seit 1907 in New York. 1910/11 und 1914 lebte er in Paris und begann auf Vermittlung des Kunsthändlers Guillaume eine Sammlung afrikanischer Skulpturen, vgl. Bohn, *Apollinaire*, S. 41-47. Zu den Aktivitäten ist bekannt: Frühjahr 1914, Washington Square Gallery: Robert Caodys zeigt moderne und afrikanische/ozeanische Kunst; Winter 1914, Galerie 291: Alfred Stieglitz und de Zayas zeigen die Sammlung Paul Guillaume unter dem Motto *African Savages the First Futurists*; November 1915: Gründung der Modern Gallery (zus. Mit Paul Haviland, Francis Picabia und Agnes Meyer), Ziel ist die vergleichende Betrachtung ethnischer und moderner Kunst, vgl. Bilanz, *Bild*, S. 64-66, u. Leavens, „291“, S. 123-125.

<sup>392</sup> Weitere Werke waren u.a. Jancos (Draht-) *Construction 2*, eine Stickarbeit von Taeuber nach Entwurf von Arp, Arbeiten von Otto van Rees und eine *Simultaneistische Landschaft* von Hans Richter, vgl. *Dada in Zürich*, S. 245.

„Man geht, wenn man Entwicklungsstadien aufzeigen will, von Negerplastiken [...] aus, obzwar sie nicht viel besagen über das Ziel unserer Vorsätze. Der Einfluss, den die moderne Malerei sich erwartet, ist der allerbeste: Beruhigung, Stille. Man erstrebt eine Kunst, die überpersönlich und anonym ist.“<sup>393</sup>

Auch wenn es um die Kontaktabbauung zu anderen Künstlern oder darum ging, außerkünstlerische Impulse aufzutun, erwies sich Tzara als unschätzbare Organisationstalent. Janco bestätigt, Tzara habe seine internationalen Beziehungen spielen lassen, um namhafte Künstler in die Galerie zu holen: „Tzara, who already had connections all over the world, brought us artists to show in the Galerie Dada. He brought us works by Klee, Kandinsky, Jawlensky, Delaunay, and others. [...] And Tzara knew how to make use of his friendships all over the world.“<sup>394</sup> Ein Briefwechsel zeigt, dass solche persönlichen Kontakte Paul Klee dazu bewogen, der Galerie einige seiner Werke zur Verfügung zu stellen: „Aus alter Freundschaft für diesen [Arp] will ich mich schon beteiligen, wenn mir auch sonst an der Schweiz nicht viel liegt.“<sup>395</sup> Die zweite *Sturm*-Ausstellung vom 9. bis 30. April 1917, an der Klee beteiligt war, wurde damit zu einem Ereignis, das Janco nicht zuletzt aufgrund dieser Werke als „primitive“ Offenbarung und ganz im Sinne Dadas lobte.<sup>396</sup>

Mit seinen Veröffentlichungen von *poèmes nègres* und seinen Vorlieben für Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire und Lautréamont – Interessen, die er mit Huelsenbeck teilte – wurde Tzara zum dadaistischen Vertreter des Irrationalismus.<sup>397</sup> Er muss auch als überzeugter Anhänger außereuropäischer Kulturen gelten, die er – damit Guillaume Apollinaire (1880-1918) verwandt – in erster Linie als Quelle der künstlerischen Erneuerung wahrnahm.<sup>398</sup> Apollinaire war für Tzara, der sich intensiv um ihn bemühte, der wertvollste Kontakt zur Pariser Kunstszene. Von Vlaminck, Derain und Picasso mit afrikanischen Skulpturen vertraut gemacht, hatte er sich zum Sammler und Theoretiker ethnischer Kunst entwickelt. Mit seinem Gedicht *Zone* bekundete er 1912 ein Interesse an der Symbolhaltigkeit ozeanischer Fetischskulpturen.<sup>399</sup> Im Oktober 1916 übermittelte Tzara ihm die Idee eines „primitiven“ Dada: „[...] ich schicke ihnen die Theorie einiger neuer künstlerischer Manifestationen [...] Sie stellen die ersten Erfahrungen einer neuen Kunstrichtung Dada

<sup>393</sup> Tristan Tzara (aus d. Franz. übers. von Ball), in: Programm der Galerie Corray, Sammlung des Kunsthauses Zürich, Inv.Nr. V:54, abgedr. in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 79f., hier S. 80.

<sup>394</sup> Naumann, *Interview*, S. 84f.

<sup>395</sup> Klee an Tzara aus Schleissheim am 23.11.1916, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 72. Klee hatte Arp 1913 in Bern kennen gelernt. Klee schreibt seiner Frau: „Der Kreis Dada ist sehr interessant. Die Leute voller Leben, hätten wir sie hier in München!“ Paul Klee an Lily Klee aus Zürich am 22.6.1919, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 229.

<sup>396</sup> „Das grosse Ereignis der Galerie Dada war die Klee-Ausstellung. Sie wurde von unserem Freund und Kunstkritiker Jollos veranstaltet und hatte einen ausserordentlichen Erfolg. [...] In seinem [Klees] schönen Werk sahen wir den Widerschein all unserer Bemühungen, die Seele des primitiven Menschen zu deuten, ins Unbewusste und in die triebhafte Schöpfungskraft hineinzutauchen, die reinen und unmittelbaren Schaffensquellen des Kindes zu entdecken. Für uns war diese Ausstellung eine wahre Offenbarung.“ Janco, *Schöpferischer Dada*, S. 43.

<sup>397</sup> Vgl. Maurer, *Myth*, S. 62.

<sup>398</sup> Tzara habe „Essays über Negerkunst“ verfasst „als Beweis, daß die Dichtkunst eine lebendige Kraft der Gegenwart sei... unter allen ihren Aspekten, auch dem des Anti-Dichterischen.“ Richter, *Dada*, S. 171.

<sup>399</sup> Vgl. Samaltanos, *Apollinaire*, S. 30.

dar, die eine sehr sehr sehr freie, brutal moderne und primitive Kunst sein wird.“<sup>400</sup> Apollinaire stimmte daraufhin einer weiteren publizistischen Mitarbeit zu.<sup>401</sup> Was allerdings Dadas primitivistische Ambitionen anging, kam Apollinaires knapp kommentierter Fotoband *Sculptures nègres*, der 1917 in einer Auflage von 63 Exemplaren mit 26 Abbildungen zentral- und westafrikanischer Objekte aus den Sammlungen Guillaume, Vollard u.a. erschien,<sup>402</sup> als Anregung zu spät – die Publikation wurde erst nach Schließung der Galerie Dada bekannt.<sup>403</sup> Mit deren breit gefächertem kulturellen Angebot vergleichbar waren aber die Kunstabende, die Apollinaire in Guillaumes Pariser Galerie veranstaltete: Wie ein später Widerhall des Dada Zürich wirkt ein „Abend der Dichtkunst und Musik“ vom 13. November 1917, als Apollinaire zur aktuellen Bildhauerkunst referierte, Satie Klavierkompositionen vorstellte und Gedichte von Apollinaire, Cendrars und Breton gelesen wurden. Hier wie dort demonstrierte man ein Verständnis von Kunst mit großem „K“ – geprägt von „den edelsten Zügen menschlicher Zivilisation“,<sup>404</sup> so Jean Cocteau – das von den spontanistischen Experimenten des Cabaret Voltaire und frühen Dada Zürich aber schon weit entfernt war.

Obwohl also Tzara Dadas wichtigste Schnittstelle zur internationalen und außereuropäischen Kunstwelt war, kam sein erster eigener Beitrag zum Primitivismus nicht vor Mai 1917: Am Dada-Abend „Alte und Neue Kunst“ trug er mehrere französische Übersetzungen von „Negerversen“ vor, die laut Programm von den australischen Völkern der Aranda, Ewe, Bassoutos, Kinga, Loritja und Baronga stammten.<sup>405</sup> Er löste in dieser Funktion Huelsenbeck ab, der Zürich nach Berlin verlassen hatte.

„In der Literatur verfolgte man primitive Tendenzen. Man las mittelalterliche Prosa, und Tzara machte sich den alten Bodenstedtschen Scherz, daß er selbstgedrechselte Negerverse als zufällig aufgefundene Reliquien einer Bantu- oder Winnetoukultur den wiederum sehr erstaunten Schweizern zum besten gab.“<sup>406</sup>

Anders als es Huelsenbeck hier glauben machen will, und anders als er es selbst praktizierte, stützte sich Tzara aber auf reale literarische Vorlagen. Wiederholt durchforstete er ethnologische Fachzeitschriften (v.a. ältere Ausgaben der Schweizer Zeitschrift *Anthropos*) nach Sprachmaterial, das er wiederaufbereiten und mit seinem exotischen Klang in Lautgedichte übernehmen konnte.<sup>407</sup> Verfolgt man die Entwicklung der Dichtung Tzaras,

<sup>400</sup> Tzara an Apollinaire aus Zürich im Oktober 1916, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 71.

<sup>401</sup> „Ich würde auch gerne als bezahlter Mitarbeiter an einer dieser Zeitungen mitwirken. Ich könnte ihnen interessante Notizen schicken, da ich ja das Leben, die Literatur, die Kunst und den Krieg gut kenne. [...] P.S. Glückwünsche an Janco für seine sehr gut gelungenen Holzschnitte. Ich hoffe, daß er schon einige davon in Paris ausgestellt hat? Wenn nicht, würde ich mich gegebenenfalls darum kümmern, ihn bekannt zu machen.“ Apollinaire an Tzara aus Paris am 14.12.1916, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 75. Die Anthologie *Cabaret Voltaire* von Ende Mai 1916 enthielt ein Gedicht, und für *Dada 2* vom Dezember 1917 verfasste Tzara im Gegenzug eine Notiz zu Apollinaires Theater.

<sup>402</sup> Vgl. Paudrat, *Afrika*, S. 167, u. Giraudon, *Guillaume*, S. 139.

<sup>403</sup> Vgl. Ziesche, *Mensch*, S. 91f.

<sup>404</sup> Jean Cocteau an Paul Guillaume, Paris, Nov. 1917, zit. in: Paudrat, *Afrika*, S. 167.

<sup>405</sup> Vgl. Tzara, *Chronique*, S. 19.

<sup>406</sup> Huelsenbeck, *En avant Dada*, S. 23.

<sup>407</sup> Zu den verarbeiteten Quellen vgl. Tzara, *Oeuvres I*, S. 715-718.

ist der Beginn von Zufallsgedichten gekennzeichnet, die mit Pseudo-Afrikanismen durchzogen sind, die sich nicht selten als Rumänisch entpuppen (etwa „primitive“ Lautfolgen wie „zoumba“ in Gedichten wie *La Revue Dada 2 pour Marcel Janko*, Anfang 1916). Daneben collagiert er Wortzitate in einem Konglomerat aus Französisch und Fremdsprache. Den Abschluss bilden Transkriptionen von Texten afrikanischer, madegassischer und ozeanischer Herkunft, die er aus ethnografischen Lehrbüchern und Missionarsberichten bezog.<sup>408</sup> Er betrachtete sie als Musterbeispiele antirationalistischer Poesie und unterschied sich mit diesem Interesse auffällig von der zeitgenössischen Ethnologie, die sich zwar mit ethnischen Masken und Skulpturen, aber noch kaum mit sprachlichen Überlieferungen auseinander setzte.<sup>409</sup> Tzara bezeichnete das Material als „Negergedichte“ und in Bezug auf Dada als „Übersetzungen, die sehr viel Bezug zu dem haben, was wir suchen.“<sup>410</sup>

Tzara nahm Sprache als Rohstoff, der sich zu assoziativen Lautfolgen arrangieren ließ; dabei revolutionierten die fremdsprachlichen Einsprengsel und die unorthodoxe Syntax seine Lyrik in eine zunehmend unsemantische und lautmalerische Richtung.<sup>411</sup> Was zählte, war eine erfrischende Exotik, die Primitivismen manifestieren sich daher weniger am Inhalt als an einer spezifischen Rhythmik, an Alliterationen und Reimen<sup>412</sup> sowie an Wiederholungen, Ellipsen und Kadenz, die sie für Lautperformances besonders geeignet machten.<sup>413</sup> Da zumindest Teile des Sprachmaterials authentisch sind,<sup>414</sup> steht Tzaras „afrikanische“ Dichtung für einen poetischen dadaistischen Primitivismus. Ihr Höhepunkt lag in den Jahren 1916/17.<sup>415</sup> Mit einem Buchprojekt versuchte Tzara zur selben Zeit, sein Interesse für außereuropäische Kulturen auch auf eine (pseudo-)wissenschaftliche Basis

<sup>408</sup> Raoul Schrott, *Dada 15/25*, S. 116f., hat einige der Quellen ausfindig gemacht: Carl Strehlow: Die Aranda- und Loritja-Stämme in Zentral-Australien, Frankfurt 1907, und Pater Fr. Witte: Lieder und Gesänge der Ehwe-Neger, in: *Anthropos*, 1906. Australien galt als besonders authentisch, weil es lange unentdeckt war. Tzara verzichtete auf Transliterationen und bediente sich stattdessen der damaligen Methode, Originaltexte lateinisch zu transkribieren, vgl. Blachère, *Modèle*, S. 137f. Der von Huelsenbeck betreute *Dada-Almanach* veröffentlichte 1920 vier afrikanische „Negerlieder. Aufgefunden und übersetzt von Tristan Tzara“ (Zanzibar, Sotho-Neger, Ewhe, Suaheli). Die mehr als vierzig Einzeltitel der Jahre 1916–1920 sind zusammengestellt in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 441–489.

<sup>409</sup> Vgl. Tzara, *Oeuvres I*, S. 714f.

<sup>410</sup> Tzara an Pierre Reverdy aus Zürich, Juni 1917, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 141.

<sup>411</sup> Die Wortschöpfungen, so Inge Kümmerle, Tzara, S. 23, seien Erfindungen, „Schriftbild und Klang ohne semantische Dimension; sie sind nicht Sprache, sondern Musik.“

<sup>412</sup> Vgl. Weisgram, *Theatralisierung*, S. 204.

<sup>413</sup> Vgl. Dachy, *Langue*, S. 123, u. Müller-Lentrott, *Fetisch*, S. 82. Kümmerle, *Tzara*, S. 38, gebraucht den Ausdruck „dadaistische Arabeske“, N’guessan, *Primitivismus*, S. 119, den Begriff „Kindersprache“.

<sup>414</sup> Anders als Henri Béhar, Michel Corvin und Jean-Claude Blachère vertritt Inge Kümmerle, *Tzara*, S. 14f., die Ansicht, es handele sich bei Tzaras *poèmes nègres* nicht um Transkriptionen realer Dialekte. Sie unterscheidet zwei Methoden: 1) Aneinanderreihung und Wiederholung von Silben aufgrund der klanglichen Qualität und 2) Montage von Wörtern zu einer imaginären Sprache. Auch ein zeitgenössischer Rezensent bemerkte an Tzaras Schreibpraxis, er verwende Wörter einer nichtexistenten Sprache mit zweifelhafter poetischer Eignung: „Il introduit des mots inexistantes rapellant le langage des nègres, et quoiqu’il explique ceci par une nécessité de rythme intérieur, nous nous demandons si l’incohérence, le mauvais goût, et la succession illogique de paroles, est poésie.“ C.: *Le Dadaïsme*, in: *La Feuille*, Genf, 3.8.1918, in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 32.

<sup>415</sup> Vgl. Sheppard, *Futurismus*, S. 67, Anm. 64.

zu stellen. Im Dezember 1916 schrieb er, er arbeite „an einem Buch über Negerliteratur (afrikanische und ozeanische)“,<sup>416</sup> und im April 1917 kam er, einen Verleger suchend, auf dieses Anliegen zurück: „Ich fragte sie bereits des öfteren, ob sie keinen Verleger für mein Buch über Neger-Literatur finden könnten, das den Titel trägt: Negerkunst, Musik, Dichtung, Erzählungen, Zeichnungen, Skulpturen etc.“<sup>417</sup> Schon nach 1917 aber stellten sich Veränderungen ein, die ihn von der poetischen Praxis zur Reflexion und zu „Notizen“ über afrikanische Kunst und Poesie führten.<sup>418</sup> Um 1920 verlieren sich Tzaras primitivistische Tendenzen zugunsten einer „typografisch“ aufgebauten Lyrik mit „kubistischen“ Elementen.<sup>419</sup>

Neben der magischen Wirkung, die fremde Sprachen auf Tzara ausübten, gewannen ethnische Kunstobjekte für ihn mehr und mehr an Bedeutung. Auch hier suchte er über das damals übliche Maß hinaus nach interkulturellen Verständnismöglichkeiten. In der Form afrikanischer Skulpturen vermutete er eine vitale und untrennbare Kombination von Sprache, Tanz, Religion und Arbeit:

„Arrondir et régler dans des formes, dans des constructions, les images d’après leur poids, leur couleur, leur matière, ou mettre en rang par plans les valeurs, les densités matérielles et durables, sans rien leur subordonner. [...] On crée un organisme quand les éléments sont prêts à la vie. La poésie vit d’abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail.“<sup>420</sup>

Aus einer anderen Äußerung geht hervor, dass afrikanische Masken zu dieser Zeit als besonders verblüffend galten und ungeahnte formale Möglichkeiten für Künstler eröffneten: „les masques des nègres sont parfois des merveilles d’invention naïve et d’expression inattendue.“<sup>421</sup> Tatsächlich wurde Tzara als einziger der Züricher Künstler selbst zum Sammler von ethnischen Kunstobjekten. Zur Zeit des Dada Zürich war er im Besitz mindestens einer afrikanischen Skulptur:

„Der Rumäne Tzara besaß neben einer Sammlung eigener Gedichte, daran er kindlich-glücklich mit ganzer Seele hing, eine schöne Negerplastik, die im Wert zu einer phantastischen Höhe anstieg. Falls Geldschwierigkeiten eintreten würden, sollte die schöne Negerin am liebsten versetzt werden, denn sich für immer von ihr zu trennen, wäre ihm zu schwer gefallen. Er hatte es auch nicht nötig und freut sich, glaub ich, noch heute ihres Besitzes.“<sup>422</sup>

<sup>416</sup> Tzara an Meriano aus Zürich am 8.12.1916, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 73.

<sup>417</sup> Tzara an Meriano aus Zürich am 21.4.1917, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 96.

<sup>418</sup> Vgl. Blachère, *Modèle*, S. 164. Die Texte sind: *Note sur la poésie* (März 1917), *Note sur l’Art* (Juli 1917), *Note sur l’art nègre* (Sept./Okt. 1917), *Note sur l’Art. Hans Arp* (Dez. 1917), *Note sur la poésie nègre* (Nov. 1918).

<sup>419</sup> Vgl. Tzara, *Oeuvres I*, S. 677.

<sup>420</sup> „In den formen, in den konstruktionen, die bilder nach ihrem gewicht, ihrer farbe, ihrer materie runden und regeln oder sie durch die ebene ihrer werte, ihrer materiellen und dauerhaften dichtigkeiten reihen, ohne ihnen etwas unterzuordnen. [...] Man schafft einen organismus, wenn die elemente bereit zum leben sind. Die poesie lebt zuerst für die funktionen des tanzes, der religion, der musik, der arbeit.“ Tristan Tzara: *Note sur la poésie nègre* (1918), in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 401, Übers. von Schrott, *Dada 15/25*, S. 163, Kleinschreibung dort.

<sup>421</sup> Tristan Tzara: *Les masques dadaïstes de Hiler*, in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 607.

<sup>422</sup> Hennings, *Cabaret*, S. 159.

In den 1920er Jahren setzte Tzara diese Sammeltätigkeit fort und stattete sein von Adolf Loos in Paris erbautes Wohnhaus mit Objekten afrikanischer Herkunft aus.<sup>423</sup>

### *Janco, Plakat Chant nègre*

Trotz diesen Voraussetzungen und Tzaras Verbindungen nach Paris und New York war der faktische Niederschlag ethnischer Kunstwerke im Dada Zürich gering. Unter den bildenden Künstlern war Janco der einzige, der sich praktisch mit diesem Komplex auseinandersetzte, und das erkennbar nur in einer Arbeit, dem für die „Tanzsoiree“ des 30. März 1916 bestimmten Plakatentwurf *Le Chant nègre* (Abb. 16).<sup>424</sup> Auch wenn Thomas McEvilley die These vertritt, „moderne Künstler müssen nicht unbedingt ein Objekt gesehen haben, das dem ihren genau gleicht, damit ein Einfluß existieren kann“,<sup>425</sup> ist Jancos Plakatentwurf das einzige plausible Beispiel eines dadaistischen Primitivismus im nicht literarischen Bereich. Hier eine Verbindung mit Jancos Theaterarbeiten und Masken zu sehen,<sup>426</sup> ist aufgrund der Bestimmung als Veranstaltungsplakat funktional begründet, formal erinnert aber nur die Wiedergabe von menschlichen Körpern in Aktion an eine bühngemäße Situation.

Der so genannte *chant nègre*, „eine wundervolle Negermusik“,<sup>427</sup> begann als Phänomen der dadaistischen Frühphase und wurde schnell zum Aushängeschild des ganzen Dada Zürich. *Chants nègres* im wörtlichen Sinn, also Gesänge „afrikanischen“ Stils, blieben dem Cabaret Voltaire vorbehalten, das Programm der Galerie Dada legte den Schwerpunkt auf Instrumentalmusik und Tänze, *musique et danse nègres*. Belegt ist der Vortrag zweier Varianten von *chants nègres*: 1) erstmalig, und dank der Mitwirkung von Huelsenbeck, am 30. März 1916 im Cabaret Voltaire („Chant nègre I und II“, beide zum ersten Mal<sup>428</sup>), sowie 2) am 14. Juli 1916 im „Zunfthaus zur Waag“: „Chant nègre I (nach eigenen Motiven aufgeführt von Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara.)“ und „Chant nègre II (nach Motiven aus dem Sudan, gesungen von Huelsenbeck und Janco [sic].)“<sup>429</sup>

Der Abend des 30. März 1916, für den Janco sein Plakat entworfen hatte, war also neben Lesungen von Gedichten der Uraufführung von Gesängen nach afrikanischem Muster

<sup>423</sup> „die statuen und die negermasken künden in der magischen stille das erscheinen des propheten, dichters im morgenmantel“ Ilarie Voronca: Tristan Tzara spricht mit dem Integral (1927), in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 367f., hier S. 367, Kleinschreibung dort. Vgl. a. Perrottet, *Leben*, S. 139: „Tristan Tzara [...] ist sehr berühmt geworden in Paris und hat dort ein kleines Museum eingerichtet mit Negerskulpturen und allem möglichen.“ Tzara erwarb seine Sammlung v.a. in den Jahren 1928 bis 1932, darunter Skulpturen und Masken der Fang, Lega, Senoufo und Bangwa. Zur Geschichte der Sammlung vgl. Raoul Lehuard: *La vente Tristan Tzara*, in: *Arts d’Afrique noire*, Nr. 68, Arnouville 1988, S. 13-17.

<sup>424</sup> Da entgegen der ursprünglichen Planung die Tanzsoiree nur in der Presse beworben und auf ein Plakat und Programmheft verzichtet wurde, kam Jancos Zeichnung zunächst nicht zum Einsatz. Veröffentlicht wurde sie im Mai 1916 in der Anthologie *Cabaret Voltaire* und ein zweites Mal als Ankündigung der *Sturm*-Ausstellung der Galerie Dada im April 1917.

<sup>425</sup> McEvilley, *Doktor*, S. 188.

<sup>426</sup> Für eine Nähe zu Jancos Bühnenarbeiten und Masken spricht sich Harry Seiwert, *Janco*, S. 256, aus.

<sup>427</sup> Hugo Ball, in: *Cabaret Voltaire*, S. 53.

<sup>428</sup> Ball, *Flucht*, S. 87.

<sup>429</sup> Programmzettel der 1. Dada-Soiree („Autoren-Abend“) am 14.7.1916 im „Zunfthaus zur Waag“, abgedr. in: *Dada Monographie*, S. 26.

gewidmet. Der erste, „Chant nègre (oder funèbre) N.I“, wurde „in schwarzen Kutten mit großen und kleinen exotischen Trommeln wie ein Femgericht“<sup>430</sup> inszeniert. Das und auch der Ausdruck „funèbre“ weist darauf hin, dass es sich hier weniger um afrikanisches Liedgut, als um ein europäisch-mittelalterliches „Ritual“ ähnlich einer Totenmesse, einem Mönchskult oder Pestumzug gehandelt haben muss. Die Kontexte von Funeralmusik, Strafgericht und Urwaldgeschrei, die den Umzug leiteten, und die Sinnesreize, die er verbreitet haben muss, dürften einer schaurigen Geisterbahnfahrt nicht unähnlich gewesen sein. Anknüpfungspunkt für Jancos Plakatidee war wahrscheinlich der zweite Gesang, *Chant nègre II*, für den Huelsenbeck die Hilfe des Wirts Ephraim in Anspruch nahm:

„Die Melodien zu ‚Chant nègre II‘ lieferte unser geschätzter Gastgeber, Mr. Jan Ephraim, der sich vor Zeiten bei afrikanischen Konjunkturen des längeren aufgehalten und als belebende Primadonna mit um die Aufführung wärmstens bemüht war.“<sup>431</sup>

Das Ergebnis war eine vielstimmige Vokalmusik aus afrikanischen Laut- und Klangspektren.

Jancos Plakatentwurf, eine in krassem Schwarzweiß gehaltene Kohlezeichnung zweier Figuren afrikanischer Herkunft, veranlasste Huelsenbeck, Janco als Interpret einer „neuen Primitivität“ zu loben:

„Nicht wenig instruktiv und von überraschender Universalität ist die Begabung des jungen rumänischen Malers Herrn M. Janco. Sein Hauptbeitrag bildet das Plakat für den schnell berühmt gewordenen Negergesang (den chant nègre), welches das Groteske einer neuen Primitivität wiedergibt.“<sup>432</sup>

Auch wenn es zunächst nicht so klingen mag, die Aussage Huelsenbecks fasst sehr genau zusammen, worum es dem Primitivismus des Dada Zürich hauptsächlich ging: Nicht von der Rezeption und Verarbeitung primitiver Kunstwerke ist hier die Rede, sondern von der Schaffung einer „neuen“ Primitivität, die eine eigene, groteske Realität begründete. Das herausragende Merkmal dieser Praxis ist die rhetorische Verzerrung ins Groteske, mit der fremdkulturelle Vorlagen für den europäischen Diskurs adaptiert werden.<sup>433</sup> So treffend Huelsenbecks Charakterisierung für die Primitivierungen des Dada Zürich ist, auf Jancos Plakat *Chant nègre*, das ihn dazu anregte, lässt sie sich weniger anwenden als auf die Masken, die Janco zwei Monate später, im Mai 1916, ins Cabaret Voltaire einbrachte.<sup>434</sup>

Sieht man zunächst von den unharmonisch verdrehten Körpern ab, handelt es sich bei Jancos Entwurf zu *Chant nègre* um die moderne zeichnerische Bearbeitung zweier afrikanischer Skulpturen, möglicherweise hölzerner Karyatiden-Figuren. Insbesondere der Kopf der sitzenden männlichen Figur im Vordergrund weist Ähnlichkeiten zu einem lokalisierbaren afrikanischen Gesichtstypus auf: Die schnauzenartig hervortretende Mundpartie mit den geschürzten Lippen und entblößten Zähnen sowie die flache, mit der Stirn verwach-

<sup>430</sup> Ball, *Flucht*, S. 86.

<sup>431</sup> Ball, *Flucht*, S. 87f.

<sup>432</sup> Huelsenbeck, *Dada siegt!*, S. 24.

<sup>433</sup> Vgl. North, *Dialect*, S. 65, zum Interesse am Fremden sowie dem Ungewöhnlichen der eigenen Kultur.

<sup>434</sup> Vgl. Kap. III.4, S. 108.

sene Nasenwurzel sind Gestaltungsmerkmale der westafrikanischen Bangwa (Kamerun) (Abb. 17).<sup>435</sup> Die muskulöse Anatomie könnte Skulpturen der Fang (Gabun) (Abb. 18) nachempfunden sein, die grobschlächlige Auffassung der Beine und Füße auch solchen der Songye im Kongo (Abb. 19), die allerdings zu dieser Zeit in Europa noch kaum bekannt waren.<sup>436</sup>

Doch wie war Janco mit afrikanischen Skulpturen in Berührung gekommen? Ein Zentrum des europäischen Primitivismus der Periode vor und während des Ersten Weltkriegs war Paris. Dort hatte sich seit 1914 Paul Guillaume als Sammler und Händler für ethnische Kunst etabliert, wenngleich die erste einschlägige Ausstellung, *Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien*, erst im Mai 1919 in der Galerie Devambez stattfand.<sup>437</sup> Wie ein Briefwechsel vom Oktober 1916 zeigt, war Guillaume als Vermittler für Tzara aufgetreten und hatte ihn mit Apollinaire bekannt gemacht.<sup>438</sup> Im Gegenzug stellte Tzara Verbindungen zwischen Guillaume und Coray her, der später einen Teil seiner Afrika-Sammlung bei ihm erwarb.<sup>439</sup> Guillaume riet ihm außerdem, mit Marius de Zayas, der in New York die „Modern Gallery“ unterhielt, Kontakt aufzunehmen, um seine Kenntnisse zu verfeinern und einen neuen Kundenkreis zu erschließen.<sup>440</sup> Über Tzara war schließlich Janco mit de Zayas in Berührung gekommen. Damit könnte de Zayas' Beschäftigung mit schwarzafrikanischer Kunst, insbesondere seine Broschüre *African Negro Art: Its Influences on Modern Art* von 1916, zu einer Voraussetzung für *Chant nègre* geworden sein. Bei genauerer Betrachtung kommt diese kurze Abhandlung dennoch kaum in Betracht, denn zum einen war das Buch 1916 aus Anlass einer New Yorker Galerie-Ausstellung erschienen und in Europa wenig verbreitet,<sup>441</sup> zum anderen enthält der Abbildungsteil keine für Janco relevanten Beispiele.<sup>442</sup> De Zayas vertritt zudem die fragwürdige Hypothese, dass die zu „pure form“<sup>443</sup> und „auto-movement of the form“<sup>444</sup> abstrahierten Ausdrucksmittel afrikanischer Künstler auf andere, nämlich primitivere physiologische Funktionen des Gehirns zurückzuführen seien, „the image transmitted by the eye of man is modified by the

<sup>435</sup> Vgl. a. Maurer, *Dada*, S. 551, an.

<sup>436</sup> Vgl. Tabelle der Vorkommen bei Paudrat, *Afrika*, S. 180f.

<sup>437</sup> Die Beiträge stammten von Apollinaire, André Level und Henri Clouzot. Zeitgleich organisierte er im „Théâtre des Champs-Élysées“ eine „Fête nègre“, bei der in Anlehnung an Cendrars *Anthologie nègre* afrikanische Gedichte, Tänze und Musik präsentiert wurden, vgl. Giraudon, *Guillaume*, S. 131.

<sup>438</sup> Vgl. Paul Guillaume an Tzara aus Paris am 3.10.1916, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 70.

<sup>439</sup> Vgl. Giraudon, *Guillaume*, S. 41, u. Iselin, *Polyvalenz*, S. 59f.

<sup>440</sup> Zu den seit 1914 bestehenden Kontakten zwischen Guillaume, de Zayas und Tzara vgl. Leavens, „291“, S. 113-117.

<sup>441</sup> In einem Brief vom 28. Dezember 1916 wendet sich Tzara an de Zayas, er habe die „revue“ nicht erhalten und bittet, sie nochmals zu schicken. Gemeint ist die Kunstzeitschrift *291*. Im Postskriptum kündigt Janco eine Mappe mit acht Holzschnitten an, mit der Bitte, sie in der „Modern Gallery“ zu zeigen, vgl. Leavens, „291“, S. 116f. u. 126.

<sup>442</sup> Mit Ausnahme einer Zeremonien-Maske aus Rhodesien, im Besitz des American Museum of Natural History, New York, in: Zayas, *Negro Art* (letzte Seite), die für Jancos Maskenarbeiten von Interesse gewesen sein könnte.

<sup>443</sup> Zayas, *Negro Art*, S. 7.

<sup>444</sup> Zayas, *Negro Art*, S. 31.

conditional state of his brain“,<sup>445</sup> was rassistischen Argumentationen Tür und Tor öffnet.

Schließt man die bereits im Zusammenhang mit Tzara erwähnten Schriften von Apollinaire und Guillaume mit ein, lässt sich kein kunstethnologisches Vorbild für Jancos *Chant nègre* ermitteln. Der früheste schriftliche Hinweis, dass Janco sich mit außereuropäischer Kunst und ihrer Rezeption befasste, datiert zwei Jahre später, Februar 1918, als Janco einen öffentlichen Vortrag zum Thema Kubismus zum Anlass nahm, die Schönheit afrikanischer Skulpturen herauszustreichen:

„Kunst ist vollständige Freiheit. [...] Wir können ein Gesicht mit Schwarz-weiss malen und können ein Haus grün anstreichen. Diejenigen, die dann verstehen, können auch an der Grösse der Negeridole Freude haben und können verstehen, dass auch Irrsinnige und Kinder Schönes machen können.“<sup>446</sup>

Allerdings dürfte Janco kaum entgangen sein, dass ethnische Skulpturen und Masken durch die Sammlungen und Veröffentlichungen von Völkerkundemuseen eine immer größere Verbreitung fanden. Eines der ersten Museen in Deutschland, das sich der Sammlung und Präsentation ethnischer Kunst verschrieb, war das 1869 gegründete Völkerkundemuseum in Leipzig, das seit 1906 ein Jahrbuch herausgab. Das Augenmerk der deutschen Forschung war damals auf Kamerun gerichtet, das von 1884 bis zum Ersten Weltkrieg deutsches Protektorat war und mit dem Volk der Fang über ein reiches kulturelles Erbe verfügte. Der Völkerkundler Paul Germann legte dazu im Jahr 1911 eine Abhandlung vor, die den Züricher Dada-Künstlern prinzipiell bekannt gewesen sein könnte.<sup>447</sup> Germann erschließt die Charakteristik westafrikanischer Skulptur äußerst sorgfältig, konzentriert sich aber vor allem auf Masken und die Wiedergabe der menschlichen Physiognomie.<sup>448</sup> Es gelingt ihm, von abwertenden Vergleichen abzusehen, und anzuerkennen, dass „falsche“ Proportionen nicht übertrieben, sondern funktional und bedeutungsspektivisch gerechtfertigt sind.<sup>449</sup>

Weitere Aufschlüsse über die Kenntnis ethnischer Objekte in Künstlerkreisen der 1910er Jahre gibt der Wuppertaler Industrielle und Sammler Eduard von der Heydt, des-

<sup>445</sup> Zayas, *Negro Art*, S. 32. „They remain in a mental state very similar to that of the children of the white race. [...] It can be said that the cerebral condition of the Negro savage is particularly primitive, and that his brain keeps the conditional state of the first state of the evolution of the human brain.“ Zayas, *Negro Art*, S. 10. Zur Bewertung von de Zayas' biologistischen Argumenten vgl. Bilanz, *Bild*, S. 64, Anm. 41.

<sup>446</sup> Marcel Janco: Vortrag über Kubismus, abstrakte Kunst und Architektur, Vortrag, gehalten im Februar 1918 an der ETH Zürich, Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, zit. in: Seiwert, *Janco*, S. 535.

<sup>447</sup> Diesen Vorschlag macht Maurer, *Dada*, S. 551.

<sup>448</sup> „Das menschliche Gesicht ist bei allen diesen Figuren wenig individuell behandelt. Allen gemeinsam sind der geöffnete Mund, die mit zwei breiten Flügeln versehene Nase, die großen Augen. [...] Die Lippen ragen weit heraus und sind stets geöffnet, so daß beide Zahnreihen deutlich sichtbar sind. [...] Die Backen sind bei den meisten Figuren wulstig [...] und nehmen schließlich [...] Formen an, die stark übertrieben sind und die Maske einen geradezu grotesken Eindruck machen lassen [...]“. Germann, *Kunstgewerbe*, S. 19f.

<sup>449</sup> „Und tatsächlich machen manche der westafrikanischen Skulpturen auf uns den Eindruck, als ob der Künstler die Absicht gehabt habe, eine Karikatur zu schaffen, während in Wirklichkeit das Hervorheben eines Körperteiles nur beweist, daß dieser dem Künstler bemerkenswert erschienen ist, daß seine Einbildungskraft in höherem Maße durch ihn gereizt ist, und daß er ihn für den bedeutendsten hält.“ Germann, *Kunstgewerbe*, S. 23.

sen Sammlung außereuropäischer und Schweizer Masken 1952 zum Grundstock des neu eröffneten Züricher Museums Rietberg wurde:

„Damals wurden Negerplastiken nur wenig und meist von Künstlern gekauft. [...] Die Kunst Afrikas ist etwa seit dem Jahre 1905 weiteren Kreisen bekannt geworden. Europäische Künstler begannen, hauptsächlich in Paris, an ihrer Spitze Picasso, Matisse, Modigliani, sich für die Negerplastik zu begeistern, und von Paris aus verbreitete sich das Interesse für die Kunst des schwarzen Erdteils über die ganze Welt. Zwar hatte schon Frobenius im Jahr 1895 auf die Kunst der Naturvölker, insbesondere die Afrikas hingewiesen, aber er behandelte sie nicht vom künstlerischen, sondern vom wissenschaftlichen Standpunkt aus.“<sup>450</sup>

Von der Heydts Sammeltätigkeit beschränkte sich nicht auf ethnische Kunst, auch Masken der einheimischen Volkskunst fanden sein Interesse. Während des Krieges und einige Zeit danach lebte von der Heydt in Amsterdam, wo er seine Kunstsammlung aufbaute und ab 1924 in seinem Privathaus zugänglich machte.<sup>451</sup> Erst in den zwanziger Jahren gelangten einzelne Werke ins Züricher Kunstgewerbemuseum, das unter Leitung des Architekten Alfred Altherr stand, der als Direktor der angegliederten Kunstgewerbeschule auch Sophie Taeubers Arbeitgeber war.

Als Anregung für Dada Zürich scheidet die Sammlung von der Heydt aus zeitlichen Gründen aus, aber andere Sammlungen mit ethnischer Kunst standen zur Verfügung. Neben dem Kunstgewerbemuseum, das seit 1875 bestand und zu Beginn auch außereuropäische Artefakte sammelte, war in Zürich seit 1887 eine völkerkundliche Sammlung aufgebaut worden, die 1894 der Universität zu Lehrzwecken übereignet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.<sup>452</sup> Ab 1914 war sie im Kuppelsaal des neu erbauten Universitäts-Hauptgebäudes zu besichtigen, ein Ort, der zwar schlecht zu erreichen, dem Philosophiestudenten Tzara und dem an der benachbarten Technischen Hochschule studierenden und in derselben Straße wohnenden Janco aber mit Sicherheit bekannt war. Aus Jancos Matrikelbuch geht hervor, dass er im Rahmen des Studium generale eine Vorlesung über „Stanley et ses voyages en Afrique“ besuchte,<sup>453</sup> dass er also nicht nur die Universität gut kannte, sondern sich auch für die Afrikaforschung interessierte. Dennoch lässt sich weder in der Sammlung des Kunstgewerbemuseums, noch in der 1916 (oder 1919) begonnenen Privatsammlung Han Corays ein Modell für Jancos Plakat *Chant nègre* ausmachen. Damit bestätigt sich die Meinung von Jancos Monografen Harry Seiwert, der zwar nicht ausschließen möchte, dass Janco konkrete Reproduktionen verwendete, es aber für wahrscheinlicher hält, dass er mehrere heute unbekannte Vorlagen kompilierte.<sup>454</sup>

Tatsächlich wirken die Körper der Figuren – ganz anders als die Gesichter – nicht, als sollten sie tote Artefakte darstellen. Sie scheinen Skulpturen nur zu simulieren und wirken naturalistisch und lebendig, als seien sie in ihren Bewegungen abrupt gestoppt. Die Dar-

<sup>450</sup> Heydt/Rheinbaben, *Monte Verità*, S. 50f. Gemeint ist Frobenius' Untersuchung *Die Kunst der Naturvölker*, die 1895/96 im 11. Jahrgang von *Westermann's Monatshefte* erschien.

<sup>451</sup> Vgl. *Monte Verità*, S. 100f.

<sup>452</sup> Vgl. Iselin, *Polyvalenz*, S. 27.

<sup>453</sup> Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 55.

<sup>454</sup> Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 327. Als weniger plausible Vergleiche schlägt er Masken der Dan (Elfenbeinküste) oder *Kifwebe*-Masken der Songye (Kongo) vor.

stellung mischt Fiktion und Wirklichkeit und verleitet zu weiteren Assoziationen: Diese Körper wurden nicht nur als mimetische Modelle, sondern auch als Projektionsflächen für die Phantasien ihrer Betrachter entworfen. Mit einem disparaten Gestaltungsprinzip aus aktiven und statischen Elementen rekurriert Janco auf das zitierende Montageverfahren, mit dem Künstler des europäischen Primitivismus fremdkulturelle Einzelteile emblematisch in ihre modernen Bildkontexte integrierten. Sie gebrauchten das Formzitat nicht als ironischen Verfremdungseffekt, sondern versuchten die Bildfragmente so zu inkorporieren, dass sie zu einer ikonischen Ganzheit verschmolzen. Ein prominentes Beispiel ist *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), wo Picasso das fragmentierte Zitat einer afrikanischen Maske auf einen kubistischen Frauenkörper montierte, und beide so überarbeitete, dass sie eine stilistische Einheit ergaben.<sup>455</sup> Die dialektische Spannung, mit der hier Maske gegen Körper gesetzt ist, wiederholt im Großen, was die Maske als Teil schon impliziert: die Fusion von Immobilität und Bewegung, von Dauer und Vergänglichkeit, von Körper und Vision.<sup>456</sup> Anstatt also mit allegorischen Verschiebungen Ironie und Differenz sichtbar zu machen,<sup>457</sup> verhielt sich Picasso identifizierend, indem er Formen generierte, die, so die Interpretation von William Rubin,<sup>458</sup> „ikonenhaft“, frontal, raum- und zeitlos, aber ebenso klinisch und emotionslos waren.<sup>459</sup>

Janco wählte einen anderen Weg. Die künstlerisch bravouröse Haut seiner Zeichnung enthält Risse, unter der Oberfläche brodelt es, das geläufige Schauen des Betrachters gerät ins Stocken, mit der verzweifelten körperlichen Gebärde der Dargestellten schleicht sich Tragik ein. Der frappierendste Eindruck der *Demoiselles d'Avignon* auf die Zeitgenossen war eine unverbrämte Zurschaustellung weiblicher Nacktheit, die nicht mehr durch das Genre des Frauenakts legitimiert war. Und dass diese Frauen anstelle von Gesichtern Masken hatten, trug nicht zu ihrer Verhüllung bei, im Gegenteil, es führte die ganze Problematik der öffentlichen Bloßstellung von Frauenkörpern vor Augen. Die Verbindung von Nacktheit und wilden, konvulsivischen Körpern in einer ebenso ekstatischen wie verstörenden Anordnung ist auch eine der Aussagen von Jancos *Chant nègre*. Rebecca Schneider meint einen Bühnenraum zu erkennen, in dem zwei Personen einen schwerfälligen Tanz aufführen, auch Janice Schall vermutet die Darstellung von afrikanischen Tanzrhythmen.<sup>460</sup> Die Assoziation von Tänzen liegt nahe, da die Zeichnung aus Anlass einer Tanzveranstaltung entstand. Dennoch hat die vermeintliche Bühne mit ihren perspektivisch verkürzten Bodenplanken ebenso Merkmale eines Boxrings oder Geheges, in dem

<sup>455</sup> „The difference between mask and nakedness is removed by the geometric angularity of the composition, so the body comes to seem as arbitrary, as constructed, as the painted mask.“ North, *Dialect*, S. 70.

<sup>456</sup> Vgl. North, *Dialect*, S. 71.

<sup>457</sup> Zur ironischen Demontage von Bildeinheiten bei Hannah Höch vgl. Lavin, *Museum*, S. 341.

<sup>458</sup> Vgl. Rubin, *Primitivismus*, S. 63, u. Lemke, *Modernism*, S. 33.

<sup>459</sup> Fraglich ist, ob Picasso wirklich politische Stellung bezog oder nur sein meisterliches Können unter Beweis stellen wollte. Herbert Uerlings, *Exotismus*, S. 196f., vertritt die Ansicht, Picasso probiere „mit seiner Mischung aus Persiflage, Bedrohung und Vitalität oder aus Komischem und Tragischem etwas aus, was im zeitgenössischen Diskurs als typisch für den ‚Neger‘ galt“, und fasse nach Art einer Karikatur „die Gleichzeitigkeit der Gegensätze in sich.“

<sup>460</sup> Vgl. Schneider, *Body*, S. 142, u. Schall, *Rhythm*, S. 245.

Geschöpfe mit verzerrten Gesichtern und Gliedmaßen kauern, als wären sie zur Besichtigung freigegeben. Körperdarstellungen sind die primären Indikatoren, mit denen kulturelle Mythen und Identitäten konstruiert, wahrgenommen und ins kollektive Gedächtnis übertragen werden. Zur Schau gestellte Nacktheit, schwarze, glänzende Haut und eine muskulöse Anatomie konnten als Signale männlicher Sexualität empfunden werden, die ebenso verwerflich wie begehrenswert war.<sup>461</sup>

Dass diese Körper auf engstem Raum zusammengepfercht und dem Betrachter wehrlos ausgeliefert sind, stellt sie in einen zweiten ikonografischen Zusammenhang. Ihre Repräsentation folgt nicht dem Kanon des antiken Idealmenschen, sie entspricht dem schwarzen männlichen Sklaven im Status der Gefangenschaft und als Ausdruck physischer Funktionalisierung.<sup>462</sup> Schon in Picassos *Les Femmes d'Alger* verstieß die Demonstration antiklassischer Körperlichkeit gegen die Werte subjektiver Schönheit.<sup>463</sup> Auch Jancos *Chant nègre* verweigert sich diesem Körperideal und spiegelt die Konstruktion Afrikas als Europas Gegenpart wider: Als Signifikanten für soziale Benachteiligung und Sklaventum kamen schwarze Körper als Rollenmodelle nicht in Betracht. Janco zitiert das funktional mechanistische Menschenbild ungeachtet seiner ethischen Verwerflichkeit und verstärkt es durch die Wiedergabe eines einzelnen Körperteils, eines im Knie abgetrennten Beins, das auf dem Boden neben den Hauptfiguren bereitzuliegen scheint. Ordnet man es dem Körper als Ganzheit zu, assoziiert es Gewalt, Verstümmelung und das ganze Spektrum von Missbildungen und zur Schau gestellter Extremitäten. Interpretiert man es jedoch als überschüssig, als Substitut und Prothese, eröffnet es den Diskurs des Fetischs, des künstlichen Pars pro Toto und kombinatorischen Menschensurrogats.

Wie bereits festgestellt, kommen für Jancos *Chant nègre* als Quellen die eigene Anschauung oder, wie jetzt zu ergänzen wäre, Kenntnisse der Pariser Primitivisten in Betracht.<sup>464</sup> Für *Chant nègre* scheint das Beispiel Picasso und seine Methode, vorgefertigte ethnografische Diskurse zu instrumentalisieren,<sup>465</sup> eine große Wirkung gehabt zu haben. Janco selbst bekannte sich zu diesem Vorbild, wenn auch mit Einschränkungen:

„French artists like Picasso were influenced by Negro Art. My work was perhaps influenced for a moment by Paris, but we went further. We not only thought of primitive art as the real art, but we also regarded the art of childhood as a real art.“<sup>466</sup>

Die Äußerung belegt, dass Janco Picassos Oeuvre kannte und sich schon als Jugendlicher über die Neuheiten der Pariser Kunstszene auf dem Laufenden gehalten hatte.<sup>467</sup> Dennoch kommt gerade *Les Femmes d'Alger* als Inspiration für *Chant nègre* kaum in Be-

<sup>461</sup> Vgl. Kundrus, *Weiß*, S. 42, u. Price, *Primitive Kunst*, S. 73-75, mit Beispielen für die durch Kunstobjekte bewirkte Sexuierung von Schwarzafrikanern.

<sup>462</sup> Zum Körperschema der Sklaventransporte vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Sklaverei*, S. 98f.

<sup>463</sup> Vgl. Uerlings, *Exotismus*, S. 198.

<sup>464</sup> Dagegen wird eingewandt, Janco habe es verstanden, die Form aus der Funktion zu erklären: „Janco begriff, daß Augen und Mund deshalb formal hervorgehoben sind, weil ihnen eine besondere Bedeutung zugesprochen wird [...] im Sinne ihrer rituellen Funktion“. Seiwert, *Janco*, S. 327

<sup>465</sup> Vgl. North, *Dialect*, S. 76.

<sup>466</sup> Naumann, *Interview*, S. 83.

<sup>467</sup> Vgl. Naumann, *Interview*, S. 80.

tracht. Picasso hatte es 1907 vollendet, 1910 wurde es in einer (amerikanischen) Zeitschrift publiziert, aber erst sechs Jahre später, im Juli 1916, im Salon des Pariser Modeschöpfers Paul Poiret erstmalig ausgestellt. Die Wahrscheinlichkeit, dass Janco das Gemälde vor März 1916, der Entstehung seiner Zeichnung, gesehen haben könnte, ist also gering. Daher müssen die Parallelen auf Jancos allgemeine Vertrautheit mit kubistischen und primitivistischen Prinzipien zurückgehen.<sup>468</sup> Die Figuren in *Chant nègre* sind das Ergebnis einer Entlehnung, mit der Janco das durch den Kubismus gefilterte Sediment schwarzafrikanischer Kunst verarbeitete.

Wenig später wurde der Sudan zum Motivgeber der dadaistischen Afrika-Programme,<sup>469</sup> was die dadaistischen *chants nègres* als zweite Verbindung in ein Umfeld verweist, das schon der italienische Futurismus bearbeitet hatte. Von Giacomo Balla stammte ein von Gitarrenklängen begleitetes dialogisches Kurzprogramm *Discussione di due critici sudanesi sul futurismo*, das von 1914 bis 1916 fester Bestandteil der futuristischen *serate* der Galleria Sprovieri in Rom war.<sup>470</sup> Obwohl sich die Futuristen primitivistischen Intentionen mit wenigen Ausnahmen widersetzen,<sup>471</sup> bestehen formale Beziehungen zu Dada Zürich und Janco, etwa in Gestalt einer *Großen Wilden* (Abb. 20), die 1918 für Fortunato Deperos und Gilbert Clavels *Plastische Tänze (Balli plastici)* im „Teatro di Piccoli“ in Rom entstand. Deperos lebensgroße Holzfigur mit knirschenden Gelenken<sup>472</sup> war eine unmissverständliche Parodie einer (laut Titel weiblichen) afrikanischen Skulptur mit Frisuren Schmuck, Nasenstab, vollen Lippen, Fransenröckchen und exponiertem Bauchnabel. Depero schrieb dazu 1940 in seiner Autobiografie: „[...] eine neue Marionette, die frei in ihren Proportionen ist, erfinderisch und phantasievoll, und sich dazu eignet, ein mimisches Vergnügen zu bieten, welches paradox und voller Überraschungen ist.“<sup>473</sup> Bruno Passamani sieht hier alle Spielarten künstlerischer Primitivität verwirklicht – seien es „barbarischer Primitivismus und kindliche und volkstümliche Naivität“ oder „Provokation des Nonsens und träumerische Dekadenz“<sup>474</sup> – mit denen Depero eine Schattenwelt voll beunruhigender Zwitterwesen erschuf.<sup>475</sup> Für Janco jedoch, so Richard Sheppard, der die Querverweise zwischen Dada Zürich und Futurismus untersucht hat, sei die Arbeit Deperos nicht von Interesse gewesen, er habe sich nach einer Zeit

<sup>468</sup> Zu diesem Ergebnis kommt, allerdings aus anderen Gründen, auch Harry Seiwert, *Janco*, S. 329.

<sup>469</sup> Eine Erweiterung der *Chants nègres* ist im „Negermimus‘ mit Masken“ vom 24. Mai 1916 und dem „Maskentanz‘ nach Motiven aus dem Sudan“ des 31. Mai 1916 zu sehen, vgl. Inserate der Künstler-Gesellschaft Voltaire, in: Züricher Post, 24.5.1916 und 30.5.1916, abgedr. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 13f.

<sup>470</sup> Vgl. Lista, *Scène*, S. 155.

<sup>471</sup> Als Beispiel eines futuristischen Primitivismus gilt Marinettis Roman *Mafarka der Futurist* von 1910, wo Afrika als Quelle des Vitalismus gefeiert wird. Für Dadas Primitivismus ist Marinetti nicht ursächlich, Blachère, *Modèle*, S. 128f., erkennt aber Beziehungen in Sprache und Syntax.

<sup>472</sup> Depero schildert selbst, wie während der Aufführung „die Schraubgelenke in dem lebhaften und wütenden Durcheinander des mechanischen Kampfes quietschen“, in: Brandt, *Bravo!*, S. 249.

<sup>473</sup> *Depero* (Katalog Rovereto/Düsseldorf), S. 86.

<sup>474</sup> Passamani, *Welt*, unpag.

<sup>475</sup> „eine völlig erneuerte ästhetische Welt, in sich unabhängig; Erhabenheit und verwirklichter Traum als einziges Ziel.“ Fortunato Depero: *Mondo e teatro plastico* (Plastische Welt und plastisches Theater, 1919), in: Herbert-Muthesius, *Bühne*, S. 399.

des Schwankens schon 1916 für den Kubismus entschieden.<sup>476</sup>

Als Entwurf für ein Ausstellungsplakat bewegt sich Jancos *Chant nègre* im Fadenkreuz von öffentlichem Kulturkonsum, Kabarett, Museum und Galerie und bricht deren Konventionen mit einer disparaten und verunsichernden Gestaltung. Oberflächlich regt die Darstellung zu tradierten kolonialistischen Lesarten an: Eine Faszination am Exotischen, der Wunsch, davon Besitz zu ergreifen, das Betrachtungsobjekt zu fetischisieren und sich von ihm verführen zu lassen. Doch bei genauerem Hinsehen verbietet sich die einseitige skopische Vereinnahmung: Die verfremdende Rahmung und Einkerkelung der schwarzen Körper sind Metaphern von Gewalt und kolonialer Festsetzung und konfrontieren den Betrachter mit den Folgen seines Voyeurismus. Dabei war die Ingangsetzung des voyeuristischen Blickregimes nicht an eine Geschlechtsidentität gebunden: Die unmenschlich objektivierten Körper forderten sowohl männliche wie weibliche Zuschauer zu Stellungnahmen heraus, verhinderten selbstgefällige Betrachtungsweisen und verwiesen die Voyeure auf sich selbst zurück.<sup>477</sup> Statt zu identifizierenden Projektionen einzuladen, schuf Janco mit *Chant nègre* ein Ausmaß an ethnischer und männlicher Differenz, das an die Vorführung nackter, gesellschaftlich ausgegrenzter Frauen nach dem Muster Picassos heranreicht. Mehr noch, Jancos mit Picasso geadelte vermeintliche Meistererzählung entlarvt sich als Seitenhieb auf den Kunstbetrieb und die Dada-Künstler selbst: Die schwarzen Körper der Figuren verweisen auf einen Diskurs, in dem sexualisierte und diskriminierte Exoten auch von künstlerischer Seite instrumentalisiert wurden. Als Ambivalenz von fetischistischem Wunsch- und Schreckbild konnten sie gleichzeitig verdammt und vergöttert werden. Diese Ambivalenz nutzte nicht nur Janco zur Unterwanderung des kolonisierenden Blicks, sie spielte auch die Schlüsselrolle im Ablauf und in der Rezeption dadaistischer Performances.

Individuelle und soziale Identitäten gewichten eigene gegen fremde Körper, doch auch diese Indikatoren sind bereits inszeniert. Eine der möglichen Aussagen, die Janco mit seiner Inszenierung von gefangenen schwarzen Körpern traf, ist die Nacktheit. An biologistischen Hypothesen über afrikanische Ethnien orientiert, wird nackte schwarze Haut als ambivalentes sexuelles Signal aufgefasst. Ähnliche Konstruktionen ereilen den Tanz, wenn Rhythmusgefühl und körperliche Expressivität als „angeborene“ Eigenschaften von Afrikanern interpretiert werden. Diese Typisierungen ließen sich daher dadaistisch nutzen und in simulierten Ritualkontexten mit Signifikanten der Bewegung, Stimme, der Masken und Kostüme wiedererkennbar reproduzieren. Mit seiner diffusen, intransparenten Mehrdeutigkeit und den dämonisch stigmatisierten Körpern spiegelt *Chant nègre* damit einen Aspekt der dadaistischen Tanz-Performances des Jahres 1916 wider. Deren zweiter jedoch, die (selbst-)ironische Brechung der kulturellen Repräsentation, tritt hier noch hinter das Pathos einer spätexpressionistischen Bildsprache zurück.

Wo die Bühnenpräsenz schwarzer Körper zum Inbegriff von Unterlegenheit geworden

---

<sup>476</sup> Vgl. Sheppard, *Futurismus*, S. 39f.

<sup>477</sup> Zur fälschlich einseitig männlichen Konnotation von Voyeurismus und der Verdrängung von Tätertraumata im Bildgenre des Orientalismus vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Sklavenmarkt*, insb. S. 116f.

war, wollte die dadaistische Performance die Instabilität dieser Konstruktion aufdecken und diskreditierte den Wahrheitsgehalt darstellender Mimesis. Die Ambivalenz des schwarzen Anderen wurde zur Ambivalenz des Dada-Künstlers selbst umgemünzt, die Identifizierung mit dem Anti-Europäer geriet zur Parodie der westlichen Künstlerrolle. Diesen verfremdenden Wirkungen standen jedoch solche der Affirmation gegenüber, denn Huelsenbeck zufolge hatte der Rekurs auf das Afrikanische auch eine eskapistische Motivation: „Die Negerplastik gab ihm [Arp] die erste Kraft zu einem Entschluß und einer Bestimmung und führte ihn zum erstenmal auf eine Realität, die den allzureichen gefährlichen Relationen aus dem Wege geht.“<sup>478</sup> Für Tzara war alles Afrikanische ein modellhaftes Ideal und, in der Einschätzung von Jean-Claude Blachère, eine „Wunderwaffe“ im Kampf gegen westliche Vernunft und Moral<sup>479</sup> – und genauso unrealistisch: Man liebte die Kunst und Musik der Afrikaner, aber nicht die Afrikaner selbst.<sup>480</sup>

Fehlendes Kritikbewusstsein kennzeichnet beispielsweise den sprachlichen Umgang mit Menschen dunkler Hautfarbe, wenn die zeittypische Rede von „Negerkunst“, „Neger-tänzen“ und „Negressen“ kommentarlos übernommen wird. Ihrem eigenen Verständnis nach waren die Dadaisten dennoch keine Rassisten, denn „man sagte damals den Schwarzen noch Neger“,<sup>481</sup> d. h. im Unterschied zu „Nigger“ empfand man den Begriff nicht als pejorativ.<sup>482</sup> Die Problematik der Vokabel beginnt aber da, wo sie gebraucht wurde, um eine antagonistische Andersartigkeit zu kennzeichnen, die sich zudem in Klischees von Instinkthaftigkeit und indigener Fröhlichkeit erging. Zumindest die komischen Aspekte der dadaistischen *soirées nègres* rührten von dieser Imagination her, und in der ständigen Wiederholung der Schemata und ihrer sexuellen Konnotation konnte sich die Wirkung verfestigen. Wie groß die Diskrepanz zwischen dadaistischer Fiktion und gelebter Realität tatsächlich war und wie schnell Faszination in verbale Diffamierung umschlagen konnte, zeigt Emmy Hennings am Beispiel einer „Negertanznummer“ im Budapester „Royal Orpheum“, die alle Erwartungen von Sexualität und Rhythmusfixiertheit bediente, die weiße Europäer bei solchen Anlässen hegten:

„Eine Negergesellschaft von dreißig oder vierzig Wuschelköpfen tritt auf. Eine einzige große Negerin, Andalusisches hineingemengt, steht im Mittelpunkt dieses spektakelnden Neger-Ensembles. [...] Die exotische Tanznummer ist ein wahres Höllenfest. Die Neger verstehen ein Gestampfe, Kreischen und Krachen fertigzubringen, als seien alle Teufel losgelassen.“<sup>483</sup>

Die dadaistische Produktion pseudo-afrikanischer Tänze muss sich daher an der Tradition rassistischer Kabarettrevuen messen lassen, die Künstler afrikanischer Herkunft in kom-

<sup>478</sup> Huelsenbeck, *Dada siegt!*, S. 18.

<sup>479</sup> Vgl. Blachère, *Modèle*, S. 23.

<sup>480</sup> Vgl. Blachère, *Modèle*, S. 142.

<sup>481</sup> Perrottet, *Leben*, S. 134.

<sup>482</sup> Zur Genese und Verwendung des Begriffs vgl. Schultz, *Wild*, S. 140f. Einen positiven „Neger“-Begriff unterstellt N’guessan, *Primitivismus*, S. 18f., ebenso Blachère, *Modèle*, S. 11, für den literarischen Primitivismus: „Neger“ sei dort die Standardbezeichnung für Menschen dunkler Hautfarbe.

<sup>483</sup> Hennings, *Brandmal*, S. 241f.

merzieller Absicht denunzierten. Auftritte weißer Schauspieler, die sich mit geschwärzten Gesichtern als „falsche Schwarze“ ausgaben, waren ein beliebtes parodistisches Motiv. Eine kritische Selbsteinschätzung Balls zeigt, dass auch der dadaistische Künstler zum afrikanischen in einem eklektizistischen Wahlverhältnis stand:

„Auch von den Negern nehmen wir nur die magisch-liturgischen Stücke und nur die Antithese macht diese interessant. Wir drapieren uns als Medizinmänner mit ihren Abzeichen und Extrakten, erlassen uns aber gerne den Weg, auf dem sie zu diesen ihren Kult- und Parade- und Pardestücken gekommen sind.“<sup>484</sup>

Charakteristikum des Primitivismus ist seine Anmaßung, Einfachheit transportieren zu wollen, ohne einfach zu sein. Er nimmt die faszinierenden Signifikanten einer Kultur an, die er nicht selbst erarbeiten muss; „der Schwarze“ ist, wie Hannes Böhringer festhält, eine „europäische Kunstfigur und Simplifikation“.<sup>485</sup> Für Dada Zürich bleibt der Schluss, dass sein ins Gegenteil verkehrter Rassismus zwar nicht auf der Hypothese der eigenen Überlegenheit beruhte, aber auf der einer prinzipiellen Differenz: Für Tzara war der schwarze Künstler zwar ein „Bruder“, aber einer, der – auf positive Art – „anders“ war.<sup>486</sup> Die dadaistische Inszenierung solcher differenter Figuren musste also, wollte sie subversiv sein, Aussagen entwickeln, die über die bloße Festschreibung von Stereotypen und die damit verbundene Belustigung hinausgingen.<sup>487</sup>

### *Primitivismus oder Primitivierung?*

Die Instrumentalisierung des ethnischen Vorbilds für eigene Bedürfnisse ist im ästhetischen Primitivismus besonders offensichtlich, da es als Katalysator für die Belebung der eigenen Kunst gebraucht wird, indem Signifikanten verabsolutiert werden.<sup>488</sup> Vor diesem Hintergrund ist es interessant, nach einer erobertungsfreien, nicht kolonialistischen Alterität zu fragen, die den „Anderen“ weder fetischistisch überhöht noch zum Gegenpol stigmatisiert.<sup>489</sup> Hier setzen die Identitätsbilder von Primitivismus und Primitivierung und die Frage an, wie „über den inneren Anderen auch der äußere Andere zum konstitutiven Außen der Subjektposition und umgekehrt“<sup>490</sup> werden kann.

<sup>484</sup> Ball, *Flucht*, S. 163, Eintrag vom 14.5.1917.

<sup>485</sup> Böhringer, *Einfach*, S. 143.

<sup>486</sup> „Mon autre frère est naïf et bon et rit.“ Tristan Tzara: Note sur l'art nègre (1917), in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 394, vgl. Blachère, *Modèle*, S. 182f.

<sup>487</sup> Blachère, *Modèle*, S. 143, vermutet, die Zuschauer seien über die wahre Intention getäuscht worden, Das Ziel sei ihre Verspottung gewesen. Tzara schwankte zwischen Brüskierung und Spott: „nous montrons le Sud pour dire doctement: l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire du plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant“. Tristan Tzara: La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine, Zürich 1916, in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 75-84, hier S. 82.

<sup>488</sup> Vgl. Lemke, *Modernism*, S. 27, u. Pan, *Einstein*, S. 33.

<sup>489</sup> In der Phänomenologie Husserls bezeichnet „der Andere“ das aus sich herausgetretene Ich „als Modifikation meines Selbst“, „doch nicht einfach als Duplikat meiner selbst“, Husserl, *Meditationen*, S. 144 u. 146. Lacan spricht von einer „Modifikation durch den Spiegel-Anderen“, Gekle, *Tod*, S. 45. Jedoch muss die eigene Wahrnehmung am Anderen verifiziert werden, sodass sie im optimistischen Fall „immer auch die potentiellen Sichtweisen des Anderen impliziert“, Gekle, *Tod*, S. 182.

<sup>490</sup> Uerlings, *Subjekt*, S. 20.

Die Theorie behandelt den dadaistischen Primitivismus meist unter dem Aspekt der Rückgewinnung „primitiver Instinkte“,<sup>491</sup> einer psychologischen Gemengelage, die Defizite der eigenen Erfahrungswelt mit Projektionen auf ein primitives Außen zu kompensieren suchte.<sup>492</sup> Doch Dadas Beziehung zum ethnisch Anderen war „eine kreative, keine imitierende.“<sup>493</sup> Ein formalästhetischer Primitivismus fand nur in Ausnahmen statt und folgte Maßgaben der identitätsbildenden Performanz.<sup>494</sup> Arps Eintreten für „das Primitive“ diskutierte Ball als Plädoyer für abstrakte Essenz ohne „Sentiment“ und „Komplikationen“, stellte zur Originalität der künstlerischen Imagination aber fest, „daß die Bilder der Imagination bereits Zusammensetzungen sind. Der Künstler, der aus der freischaltenden Imagination heraus arbeitet, erliegt in puncto Ursprünglichkeit einer Täuschung. Er benutzt ein Material, das bereits gestaltet ist und nimmt also Klitterungen vor.“<sup>495</sup>

Er ergänzte, ein Künstler müsse, selbst wenn er „norm- und kulturwidrig“ sei, nicht unbedingt eigene Methoden erarbeiten: „Das neue Gesetz, das er vortäuscht, kann aus den Normen der Zukunft genommen sein, und auch aus denen einer sehr fernen Vergangenheit.“<sup>496</sup> Damit war, was Dada Zürich seinem Publikum im Einklang mit herrschenden Zeitströmungen als „primitive Kunst“ offerierte, nicht mehr als eine durchsichtige Art von Selbst-Primitivierung, eine Simulation, die schon Zeitgenossen auffiel:

„Dem Kenner der Modeströmungen in der Kunst der damaligen Allerjüngsten wäre vielleicht das Wort ‚negroid‘ eingefallen. Es war damals Trumpf. Eine Art gemachten Primitivismus, der über das technische Können, das bei jeder Kunst selbstverständliche Voraussetzung sein müßte, nichts verriet, weil man mit Vorbedacht ungeschickt tun wollte.“<sup>497</sup>

Im Unterschied zum transkulturellen Primitivismus war die intrakulturelle Primitivierung geeignet, den Umgang mit einem Anderen zu eröffnen, der Teil der eigenen Sozialisation und Psyche war.<sup>498</sup> Als mentale Eigenschaft musste die Gabe zu provozieren hier nicht erworben und kolonisiert werden, sondern existierte als Subtext der Normkultur. Die

<sup>491</sup> Goldwater, *Primitivism*, S. 217.

<sup>492</sup> Vgl. Marianna Torgovnick, *Primitive*, S. 172f., die kritisiert, dass afrikanische Artefakte allzu leicht mit Wildheit, Freiheit und Sexualität assoziiert werden und sie beliebigen Missdeutungen offen stehen.

<sup>493</sup> Raimund Meyer u. Julian Schütt am Beispiel von Balls literarischem Verhältnis zu Carl Einstein, vgl. Ball, *Tenderenda*, S. 124. Zur Ablehnung des dekorativen Primitivismus bei Einstein vgl. a. Schultz, *Unfälle*, S. 66f.

<sup>494</sup> Außer Tzaras collagierten Übersetzungen und Jancos Zeichnung *Chant nègre* entstanden Werke in erfundenen Sprachen, die eine simulierte Primitivität entwarfen. J. C. Middleton, *Rise*, S. 199, sieht auch Balls Lautdichtung von afrikanischen Sprachen – Bantu und Suaheli – beeinflusst. In seiner Analyse des literarischen Primitivismus führt er (S. 184) zehn Betätigungsfelder an, von denen einige für Zürich relevant sind: akausale Lyrik, kindliche Phantasie, mit „Wildheit“ gespickte „Anti-Ästhetik“, Elementarismus und szenischer „Atavismus“.

<sup>495</sup> Ball, *Flucht*, S. 82, Eintrag vom 1.3.1916.

<sup>496</sup> Ball, *Flucht*, S. 108f., Eintrag vom 6.8.1916.

<sup>497</sup> Strasser, *Geschmeiß*, S. 15. Der Roman persifliert drei Hauptfiguren des Dada Zürich: „von Schnarp“/Tristan Tzara, „Benno Kugla“/Hugo Ball, „Ola Meduna“/Emmy Hennings.

<sup>498</sup> Unterstützung für diese nicht nur analytische Differenz gibt Mary Gluck, *Primitivism*, S. 152f., die an der traditionellen Sicht von Primitivismus bemängelt, sie hebe nur auf die Ästhetik ab: Nicht nur nach Kontakten von Europäern mit Nichteuropäern müsse gesucht werden, sondern auch nach dem „inneren Dialog“ der Europäer. Prototyp ist der „städtische Primitive“, der „Exot“ des bürgerlichen Unterhaltungsgewerbes. Vgl. a. Uerlings, *Subjekt*, S. 21, zu Beispielen der intrakulturellen Differenzierung.

Beschwörung von Tabus, ein Rekurs auf eingeschliffene Werturteile und Projektionen auf soziale Randgruppen reichten aus, um den Diskurs in Gang zu setzen und überkommene Subjektpositionen in Frage zu stellen.

Der problematischen Festschreibung von zeitlichen und räumlichen Differenzen und evolutionistischen Werturteilen über den Außen-Anderen antwortete Dada Zürich mit der Thematisierung eines Innen-Anderen als einem weiblichen oder präödpalen: „Dada übergeht mit Gelächter das freie intelligible Ich und stellt sich wieder primitiv zur Welt [...]“<sup>499</sup> Für die Ausbildung alteritärer Konzepte war also die Übertragung auf fremde Personen und Kulturkreise nicht zwingend erforderlich, aber die Anerkennung innerer Fremdheit und alteritärer Zwischengeschlechtlichkeit konnte nicht weniger imperativ sein. Den Innen-Anderen zu aktivieren, hieß, von patriarchalen Gesetzen abzurücken, und zog die Überlegenheitsvermutung der symbolischen Ordnung in Zweifel: „Ist nicht der Mensch in seinem vom Intellekt noch freien, unverdorbenen Naturzustand, als Primitiver, als Kind, als Schwachsinniger ein geborener Künstler?“<sup>500</sup> Die Projektion auf das Primitiv blieb trotzdem funktionsfähig und offenbarte die Widersprüchlichkeit im Selbstbild weißer männlicher Künstler – selbst wenn sie Minoritäten in ihrer Kunst privilegierten, geschah es im Zeichen des psychosexuell Verführten.<sup>501</sup> Ethnischen Objekten (und Frauen) wurde ein erfrischender Aufforderungscharakter zugestanden, dem sich gleich einem Schauspiel folgen ließ.<sup>502</sup> Die euphorische Positionierung von Dada als Anderem der phallogozentristischen Gesellschaft übersieht die Rollendynamik der Gruppe, wenn Alterität ganz auf die äußere beschränkt, die innere aber vernachlässigt wird.<sup>503</sup>

Das wirft die Problematik eines unangreifbar männlichen, weißen, urteilenden Beobachters, der kategorischen Forderungen seines Blicks und ebenso die Frage auf, ob und wie sich die Sicht von Künstlerinnen hiervon unterschied.<sup>504</sup> Die institutionalisierte Kulturgeschichte muss sich den Vorwurf gefallen lassen, dass sie Frauen als Kunstschaffende nur dann zur Kenntnis nimmt, wenn es um „weiche“ Faktoren der Kulturausübung geht, nicht um Ästhetik, Form und Stil also, sondern um Psyche, Soziales und Alterität, um Unbewusstes, Natürliches und Primitives.<sup>505</sup> Im Diskurs der Moderne erweiterte sich die Analogie noch um die Tropen des Wahnsinns und Irrationalen, die dem Verhalten von Frauen und Außenseitern im Allgemeinen angelastet werden.<sup>506</sup> Der primitivistische

<sup>499</sup> Raoul Hausmann: Dada ist mehr als Dada (1920), in: Hausmann, *Anfang*, S. 83-89, hier S. 86.

<sup>500</sup> Mehring, *Bibliothek*, S. 129.

<sup>501</sup> Vgl. Foster, *Primitive*, S. 76 u. 97.

<sup>502</sup> Vgl. Clifford, *Allegory*, S. 98: „a performance emplotted by powerful stories“.

<sup>503</sup> Mark Pegrum, *Modernity*, S. 125 u. 133, vertritt die Ansicht, Dada habe Kindern und Frauen Gehör verschafft und die Vertikalität des „Phallus“ in eine pluralistische Horizontalität übergeführt.

<sup>504</sup> Dem objektivierenden männlichen Meisterblick setzt Griselda Pollock, *Modernity*, S. 264f., den empathischen Blick der Künstlerin entgegen: Er sei der einer Gleichgestellten und äußere sich in einer besonderen Nähe, die auch den Betrachter miteinbezieht. Vgl. a. Nierhaus, *Arch*<sup>6</sup>, S. 21.

<sup>505</sup> Zur Analogiebildung von Wilden, Frauen, Kindheit und Natur, vgl. Weigel, *Fremde*, S. 171.

<sup>506</sup> Freud schrieb Instinkthaftigkeit auch Arbeitern und Frauen, insbesondere Prostituierten zu, deren psychosexuelle und moralische Entwicklung er auf einer niedrigen Stufe ansiedelte, vgl. Foster, *Primitive*, S. 72. Daher, so Marianna Torgovnick, *Primitive*, S. 192, bestehen Strukturen des Primitivismus auch in Ordnungen, wo Identität aus der Stigmatisierung sozial und psychisch Anderer bezogen wird.

Umgang mit Kunst und Alterität muss sich demnach über die Suche nach Ursprünglichkeit und Vereinfachung hinaus auch Fragen nach Geschlecht, Rasse und ihren Machtfaktoren stellen. Auf Dada Zürich bezogen behauptete Huelsenbeck zwar, „zwischen uns spielten Rasse, Nationalität, Religion keine Rolle“,<sup>507</sup> das Problem der Geschlechterbeziehung aber ließ er außer Acht.

Wie positionierten sich die dadaistischen Künstlerinnen zu diesen Fragen und in Bezug auf Menschen anderer Kulturen?<sup>508</sup> Folgten sie der oft übersehenen Tatsache, „daß europäische, weiße Mittelschichtfrauen eine vergleichbar hegemoniale Subjektposition gegenüber Frauen und Männern einnehmen, die eine andere Hautfarbe oder sexuelle Orientierung haben“,<sup>509</sup> sodass sie nicht von der Mittäterschaft am Imperialismus freigesprochen werden können, auch wenn sie „zu Hause“ zur Diskursivierung des ubiquitären männlichen Standpunkts beitragen?<sup>510</sup> Aufschluss gibt Hennings' bereits erwähnte Begegnung mit einer afrikanischen Varietéanzgruppe. Sie berichtet, wie sie im Anschluss an die Vorführung mit einem der schwarzen Tänzer zusammentraf und die sich anbahnende Husserl'sche Appräsentation als schockartige Bedrohung ihrer Identität erlebte:

„Mit dem einen getanzt. Er wollte unbedingt mit mir tanzen. Ich hab' es dann auch fertiggebracht. Ich wundere mich noch heute darüber. Ich habe mir seine Augen angesehen und bildete mir ein, ich sah in die Augen eines Panthers. Gehört zu einer andern, mir fremden Rasse. Und wie ich ihn so genau ansah, sah ich mein eigenes Bild in seinen Augen und dachte, daß auch ich das Bild des Negers jetzt in meinen Augen habe. Da begann ich mich zu fürchten, weil ich mich schon auf eine geheimnisvolle Weise selbst als Neger zu fühlen begann.“<sup>511</sup>

In der praktischen Erfahrung überwog die Irritation die Empathie, und Hennings' Urteil über den ethnisch Anderen war brüsker als das akademische Interesse ihrer männlichen Kollegen.<sup>512</sup> Die Inkonsequenz des westlichen weiblichen Standpunkts, Geschlechtszugehörigkeit einerseits oppositionell, andererseits gesellschaftskonform zu verhandeln, zieht die teilnehmende Perspektive von Künstlerinnen, sich auch für die Bedeutung jenseits der Äußerlichkeiten zu interessieren, in Zweifel. Ein Sehen, das sein Subjekt positioniert und nicht nur ein moralisierendes Auge, sondern auch ein (Selbst-)Bekenntnis zur Teilnahme ist, kann ein Trugschluss sein: Der reflexive Blick der Betrachterin wird dann zum einseitigen Versuch, sich „sehen zu sehen“. Reflexivität allein bürgt nicht für gegenseitigen Austausch, zu schnell wird sie zum „Zwilling“ des gerichteten, distanzierenden und fest-

<sup>507</sup> Huelsenbeck, *Reise*, S. 100.

<sup>508</sup> Vgl. zur Fragestellung Herbert Uerlings, *Subjekt*, S. 39f.: Wie reagieren europäische Künstlerinnen auf den „Anderen“, „welchen Stellenwert haben die Mythen des Primitivismus für ihr Kreativitätskonzept, mit welchen Bildern aus dem Archiv der Alterität artikulieren sie ihr ‚Unbehagen an der Kultur‘?“

<sup>509</sup> Uerlings, *Subjekt*, S. 23.

<sup>510</sup> Vgl. Meyda Yeğenoğlu, *Fantasies*, S. 12, mit der These, dass Europäerinnen orientalischen Frauen gegenüber „männliche“ Standpunkte einnehmen.

<sup>511</sup> Hennings, *Brandmal*, S. 242f. Verarbeitet wird ein Auftritt der Jazzkapelle „Ragtime Sextett“ im Budapester Varietétheater „Royal Orpheum“ im Mai 1913, vgl. Reetz, *Ball-Hennings*, S. 75.

<sup>512</sup> Sophie Taeuber soll von einer starken Selbstwahrnehmung geprägt gewesen sein, die eine Übertragung auf fremde Lebenshorizonte erschwerte. Projektionen des Fremden lassen sich aus ihren Werken und Schriften nur schemenhaft herauslesen. Vgl. Mair, *Träumen*, S. 30, u. Kap. IV.2, S. 211.

setzenden Blicks.<sup>513</sup> Auch eine weibliche Perspektive und, wie zu folgern wäre, eine von Künstlerinnen betriebene Alterität sind von Macht- und Appropriationsmechanismen nicht befreit; die Marginalisierung von Frauen im Wissenschafts- und Kunstapparat ist keine Garantie für diskriminierungsfreie Zugänge zu Benachteiligungen anderer Art.

### 3 Masken und Körper im Tanz

Als „besondere und besonders vollkommene Form des Spielens selber“,<sup>514</sup> als ein „Sehen in alle Richtungen“<sup>515</sup> und „blühendes Leben“<sup>516</sup> konnte der Tanz zu einer paradigmatisch dadaistischen Kunstform werden. Da schon die gesprochenen „Laut“- und „Simultangedichte“ des Dada Zürich rhythmisch-musikalisch orientiert waren, wurden auch die Auftritte in Masken für tänzerische Aktionen genutzt.<sup>517</sup> Ball würdigte die Verbindung von Masken mit Theater und Tanz, und befasste sich selbst mit der Komposition von Maskentänzen.<sup>518</sup> Die Dada-Masken müssen damit zum Ersten in einem Kontext von Funktionen gesehen werden, der sie über die Repräsentationsfunktion hinaus zu Bedeutungsträgern in tänzerischer Akte machte.

Zum Zweiten wandte sich Dada Zürich mit dem Genre Tanz einer geschlechtsbezogenen Thematik zu, einer Differenz „im Innern“ und Annäherung an weibliche Anteile der Persönlichkeit oder Künstlergruppe.<sup>519</sup> Das Fehlen der Repräsentation von Weiblichkeit in der Bildproduktion der Dada-Künstler wird dabei von den Künstlerinnen selbst kompensiert, die performative Wege zur Selbstdarstellung gingen.<sup>520</sup> Der Übergang von der bildenden zur darstellenden Kunst und zum Maskentanz gestattete Verschiebungen der patriarchalischen Norm, da sich mit dem maskierten Körper vielfältige Lagen zwischen visueller Privilegierung und Verworfenheit mit entsprechend aktiven Subjektpositionen beziehen ließen. Wenn Leitkategorien der Moderne „Krise“ und ein männliches Subjekt

<sup>513</sup> Vgl. Schneider, *Body*, S. 179. Judith Stacey, *Ethnography*, S. 116, geht der Frage einer „weiblichen Ethnografie“ und der teilnehmenden Beobachtung als prädestinierter Methode nach: Die Ethnografin solle empirisch, kontextuell und zwischenmenschlich vorgehen, aufmerksam für die Belange des Alltags und für menschliches Handeln. Lila Abu-Lughod, *Ethnography*, S. 13, fragt: „Can there be a feminist Ethnography?“ und schreibt Forscherinnen subjektive, partielle und persönliche Methoden zu, Forschern dagegen objektive, universelle und unpersönliche.

<sup>514</sup> Huizinga, *Homo Ludens*, S. 181.

<sup>515</sup> Hanne Bergius: Hannah Höch. Künstlerin im Berliner Dadaismus, in: Höch, *Collagen*, S. 33-38, hier S. 34.

<sup>516</sup> Laban, *Leben*, S. 217.

<sup>517</sup> Richter, *Begegnungen*, S. 11, spricht von „Tanzmasken“, Valerie Preston-Dunlop, *Bodies*, S. 175, sieht in allen Dada-Aktivitäten eine dominante Bewegung

<sup>518</sup> Er schreibt an Tzara aus Ascona am 15. September 1916: „Grüßen Sie Herrn Janco vielmals und herzlich von uns. Die Copien vom Maskentanz schicke ich heute noch, oder morgen.“ Ball, *Briefe*, S. 63.

<sup>519</sup> Vgl. den Ansatz von Aleida Assmann und Heidrun Friese, *Identitäten*, S. 23, ein Identitätsmodell, „das Alterität und Fremdheit nicht außerhalb, sondern innerhalb der Grenzen des Selbst oder des Staates verortet“. Schmidt-Linsenhoff, *Imagination*, S. 108, am Beispiel Else Lasker-Schüler.

<sup>520</sup> Wie der Diskurs um Kunst und Theater bezieht sich auch der des Weiblichen auf einen Referenten, der mimetisch nachzuvollziehen ist, so Elin Diamond, *Mimesis*, S. 60. Jill Dolan, *Gender impersonation*, S. 4, folgert, das Theater als gespiegelte Wirklichkeit sei der richtige Ort, um über die Repräsentation von Frauen nachzudenken.

waren,<sup>521</sup> waren „moderner Tanz“ und „Weiblichkeit“ Diskurse, mit denen diese Entfremdung überwunden werden konnte.

### *Körper und Rhythmus*

Masken haften bei aller Monumentalität nichts Statisches an, sie sind auf die Dynamik des menschlichen Körpers berechnet und als bloße Objekte um diese wesentliche Dimension verkürzt. Der Masken tragende Körper wird daher, wie es Gabriele Brandstetter formuliert hat, von vornherein „in Bewegung gedacht“.<sup>522</sup> Maskenperformances neigen noch stärker als die Szenen des Sprechtheaters dazu, Trennlinien von originären und performativen Identitäten zu verwischen, indem sie den konkreten Körper des Darstellers mit einem ethnisch oder kulturell gefärbten Kunstkörper assoziieren.

Die logische Verbindung von Maske und Tanz wird durch die Rhythmisierung des maskierten Körpers geleistet. Sie ist nicht auf die eigentliche Bewegung beschränkt, sondern bezieht die Rhythmen des menschlichen Lebens mit seinen Abschnitten und Übergangsphasen mit ein: In Körpern und Masken drücken sich diese Lebensrhythmen physisch und symbolisch aus.<sup>523</sup> Während jedoch in religiösen Ritualen Rhythmen dazu gebraucht werden, die Schwerkraft des Tänzers im Zustand der Trance zu überwinden,<sup>524</sup> nutzte Dada sie zur Erreichung des Gegenteils: als Bewusstmachung physischer Materialität. Durch Schlaginstrumente erzeugte Rhythmen konnten auf diesem Weg zu einer Unterform des Tanzes werden, die nach Meinung des Züricher Tanzpädagogen Rudolf von Laban vom Körper selbst ausging:

„Dem Primitiven scheint die Trommelsprache nichts anderes zu sein als hörbar gemachte Rhythmen seines Körpers. [...] Der Tänzer unseres Kulturkreises ist zwar kein Primitiver, aber er hat auch das gleiche feinere Empfinden für die Bedeutung der sichtbaren und hörbaren Körperbewegung. Darum versteht er Rhythmen und Klänge auch als eine Art hörbare Gebärde und den Tanz als eine sichtbare Sprache.“<sup>525</sup>

Auch das Etikett „dadaistisch“ konnte in der zeitgenössischen Kritik sowohl Modernität als auch Primitivität, und hier typischerweise „Negermusik“ (Jazz) und „Trommelwirbel“, bedeuten.<sup>526</sup> Eines der wichtigsten Werkzeuge, das Dada in der Person von Huelsenbeck zur akustischen Untermalung von Gedichtvorträgen benutzte, war eine große Kesselpauke, die nach eigener Aussage eine Leihgabe des Züricher Philharmonischen Orchesters war.<sup>527</sup> Sie wurde Huelsenbecks Synonym, der sich „Trommler des Dadaismus“<sup>528</sup> nannte

---

<sup>521</sup> Vgl. Bürger, *Subjekt*, S. 18, 23 u. 28.

<sup>522</sup> Brandstetter, *Staging*, S. 26. Schon Craig, *Theater*, S. 110, sah Maske, Körper und Tanzbewegung als eine „Gesamtheit der Elemente“. Vgl. a. Chai, *Mask*, S. 125, zum afrikanischen Maskenbegriff, der die ganze Bandbreite von Kostüm, Musik, Bewegung und Tanz umfasst.

<sup>523</sup> Vgl. Sorell, *Face*, S. 9.

<sup>524</sup> Vgl. Sorell, *Face*, S. 10.

<sup>525</sup> Laban, *Tanz*, S. 112f.

<sup>526</sup> Vgl. die Kritik zur Vernissage der „1. Internationalen Kunstausstellung“ 1924 in Bukarest, an der Janco beteiligt war: „Die Gegenwart der Jazzband machte uns klar, dass wir einem modernistischen Ritus à la Dada beiwohnten.“ Seiwert, *Janco*, S. 197.

<sup>527</sup> Huelsenbeck, *Wozu Dada*, S. 46.

und den Paukenschlag poetisch paraphrasierte: „Schweinsblase Kesselpauke Zinnober cru cru cru [...] Tschuwuparanta da umba da umba da do / da umba da umba da umba hihhi [...] mpala tano ja tano ja tano ja tano o den Ho-osenlatz / Mpala Zufanga Mfische Daboscha Karamba juboscha daba eloe.“<sup>529</sup> Eine zur dritten Dada-Soiree im April 1917 geschaltete Annonce strich die Besonderheit einer derart rhythmisch akzentuierten Performance heraus: „Neu ist die Aufführung eines von Tzara entworfenen ‚Poème Simultané‘ mit sieben Personen, einer der ersten Versuche, abstrakte Chöre zu rhythmisieren.“<sup>530</sup>

Das schmerzhaft erlebte von Sprache im stakkatohaften Klang der Lautgedichte, die Direktheit der Geräuschmusik, die hinter der Maske verfremdete Stimme, die keinem Erzeuger zuzuordnen war, und die Kopplung mit der Physis der Bewegungsgedichte erzielten eine Wirkung, die von der des Tanzes nicht zu trennen war. Die Stimme des Performers transportierte mehr als nur Wörter und überwand als klingendes und formbares Material jede sprachliche Distanz. Der „lautproduzierende Körper“ der Onomatopoesie stellte sich selbst, „nicht symbolisch, sondern unmittelbar, kultisch“ dar, so Mariusz Kieruj.<sup>531</sup> Die raumschaffende Qualität von Stimm- und Klangereignissen wurde von Erika Fischer-Lichte als „Laut-Raum“ und vierdimensionale Bühnenkonzeption bezeichnet.<sup>532</sup> Sie ist in der polyphonen Mehrstimmigkeit dadaistischer Tanzperformances wiederzufinden: Die Anordnung der Textteile und der Akteure im Raum ergänzten sich, dynamisierten sich gegenseitig, strebten auseinander oder prallten zusammen, bis sich ein tumultuöser Wettstreit von Worten und Gesten im Wechsel von choreografierten und absurden Momenten ergab. Auch der nicht-relationale Klang der Sprache diente Dada als Maske und Mittel der Verwandlung, indem sie als „umfassende Kundgebung des Körpers, eine magische Verschmelzung des Intellekts mit einer gestischen Körpersprache“<sup>533</sup> herstellte.

Die aus der direkten Einwirkung auf den Körper erzwungene Bewegung und „Materialität“ des Tanzes brachte weiterhin Assoziationen mit Kunst und Skulptur hervor: „Urgefühle wurden fühlbar in der magischen Gebärde dieses bewegten Leibes. Unaufhörlich rief dieser Tanz uns an: Mensch! Mensch! [...] Bei den Tänzen der Mary Wigman ist nicht nur zufällig der Ausdrucksgrad unsrer jungen Plastik erreicht. Hier sind innerste Zusammenklänge.“<sup>534</sup> Entsprechend lenkt der Tanz, dessen Inhalt das Verhalten der Teile zum Ganzen und des Körpers zum Raum ist, die Aufmerksamkeit auf sein primäres „Material“, den Körper selbst: „Das ursprünglichste und nächste Material ist der Mensch immer sich selber“,<sup>535</sup> reflektierte Ball und in direktem Zusammenhang dazu: „Der Tanz als eine Kunst des nächsten und des direktesten Materials steht der Kunst des Tätowierens und allen primitiven und auf Verkörperung bedachten repräsentativen Bestrebungen sehr

528 So der Titel von Huelsenbecks 1974 erschiener Autobiografie *Memoirs of a Dada Drummer*.

529 Richard Huelsenbeck: Ebene (1916), in: Nenzel, *Huelsenbeck*, Beilage, S. 10.

530 Aus Kunstsalons (Eing.), in: Neue Zürcher Zeitung, 27.4.1917, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 25. Bei P. L.: Dada-Abend „Neuer Kunst“, in: Neue Zürcher Zeitung, 2.5.1917, ist die Nummer nicht erwähnt.

531 Kieruj, *Zeitbewußtsein*, S. 277.

532 Fischer-Lichte, *Entdeckung*, S. 33.

533 Schmidt-Bergmann, *Anfänge*, S. 303.

534 Laban, *Welt*, S. 254.

535 Ball, *Flucht*, S. 120, Eintrag vom 1.10.1916.

nahe: oft geht er in sie über.“<sup>536</sup> Der Körper wird hier sowohl als Material der Kunst als auch als Medium gedacht, das es „bewußt zu produzieren“ gilt, so auch Carl Einstein,<sup>537</sup> der damit nichts anderes als die performative, d. h. inszenierte und wiederholte Konstruktion von Körpern hervorhebt. Gleichzeitig stellt er fest, dass der Modus der Darstellung Rückwirkungen auf die Identität des Trägers hat, dass es keine ontologische Idee des Körpers gibt, solange er nicht darstellerisch realisiert wird. Dabei geht die farbige Fassung des Körpers der ihm aufgesetzten Maske entwicklungsgeschichtlich voran.<sup>538</sup> Vom im Körperausdruck fixierten Selbstbewusstsein schlug Einstein daher die Brücke zur Maske als Mittel des Numinosen, die dank ihrer signifizierenden Funktion die Subjektivität des Besitzers beeinflusst.<sup>539</sup>

Die wirksamste Maskierung des Körpers aber, lässt sich dieser Gedankengang mit Roland Barthes fortsetzen, ist seine eigene Bewegung: vom gleichförmigen rhythmischen Wiegen im Takt, das die Umrisse des Körpers in Vibrationen versetzt, bis zu einer imaginären „zweiten Haut“: „Tanz wirkt wie eine Maske aus Gesten, sie verbirgt die Nacktheit, versteckt das Spiel unter einer Hülle nutzloser und doch wichtiger Bewegungen.“<sup>540</sup> Das erinnert an die Tanz-Konzeption Rudolf von Labans, dem es darum ging, dem Körper eine räumliche Sphäre zu verschaffen, die ihn erweiterte und die er sich durch ausgreifende Gesten anverleiben konnte.<sup>541</sup> Das Primat der körperlichen Gebärde galt auch dann, wenn die Tänzerin Katja Wulff ihren Stellenwert und den des Tanzes zugunsten der performativen Objekte, Jancos Masken, herunterspielte:

„Die Sprache ist für Dada viel wesentlicher als der Tanz. Die Tänze spielen als Dada gar keine grosse Rolle. Ich wüsste im Moment nicht einmal eine Überschrift von einem Tanz zu nennen, den ich bei Dada gemacht hätte. Was ich gemacht habe: Wenn jemand einen Tanz machen wollte, zum Beispiel die Sophie Taeuber, so habe ich mir den Tanz zeigen lassen und ihn mit ihr besprochen. Neu dazugekommen sind die Masken, das gehört zur Gruppe, zu uns und zu dieser Zeit. Natürlich kommen die Maskentänze auch von irgendwoher; die Neger haben es halt gemacht. Aber Janco hatte die Masken für Europa zuerst gemacht.“<sup>542</sup>

Das Zurücktreten der Tänzerin Wulff hinter die Leistungen des bildenden Künstlers Janco

<sup>536</sup> Ball, *Flucht*, S. 150, Eintrag vom 30.3.1917. Vgl. Hausenstein, *Barbaren*, S. 9, zum Tätowieren als Inbegriff von Kunst, da „beide Sinne des Wortes Gegenstand – Vorwurf und Material – ineinander über[gehen].“ Einstein, *Negerplastik*, S. 28, sah darin ein Sinnbild menschlichen Körperbewusstseins: „Sich tätowieren setzt ein unmittelbares Bewußtsein seiner selbst voraus und demgemäß ein mindest so starkes der objektiv geübten Form.“

<sup>537</sup> „Die Tätowierung ist nur ein Teil des sichobjektivierenden Tuns, den gesamten Körper zu beeinflussen, ihn bewußt zu produzieren, und dies nicht allein im unmittelbaren Bewegungsausdruck z. B. dem Tanz oder dem fixierten wie der Frisur.“ Einstein, *Negerplastik*, S. 28.

<sup>538</sup> Vgl. Sorell, *Face*, S. 9.

<sup>539</sup> „der Neger, der weniger vom subjektiven Ich befangen ist und die objektiven Gewalten ehrt, muß, soll er sich neben ihnen behaupten, sich in sie verwandeln [...] er selbst verwandelt sich durch die Maske in den Stamm und den Gott [...]“ Einstein, *Negerplastik*, S. 28.

<sup>540</sup> Vgl. Barthes, *Mythen*, S. 70.

<sup>541</sup> Einen Schritt weiter gehen indische Tempeltänze, die durch formgebende Gesten und repetitive, minimalistische Bewegungen, einem endlosen und ergebnisoffenen Schwingen, energetische Transformation des Tänzer- und des Zuschauerkörpers bewirken, vgl. Köpping/Rao, *Rausch*, S. 10.

<sup>542</sup> Katja Wulff im Interview mit Raimund Meyer, in: Meyer, *Dada in Zürich*, S. 97.

spiegelt die Wertigkeit dadaistischer Kunst wieder, die ihre Performanz im Wechselspiel von Masken mit Körpern von meist weiblichen Ausführenden bezog.

### *Gespaltene und multiple Identität*

Als Raum-Zeit-Skulptur ist der Tanz in der Lage, ein flexibles Körperbild zu erzeugen, das auf keine bestimmte Art von Repräsentation festgelegt ist, und so „der Fixierung ‚als Bild‘ durch den Blick des Anderen zu entgehen“<sup>543</sup> und sich der visuellen Okkupation zu entziehen vermag. Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass Bewusstsein und personale Identität von körperlichen Vorgängen zwar beeinflusst sind, die „materiale Präsenz des eigenen Leibes“<sup>544</sup> aber sehr wohl übersteigen. Am Beispiel des Tanzes *Noir Cacadou*, der an der achten und letzten Dada-Soiree im April 1919 nach einer Choreografie von Sophie Taeuber gezeigt wurde, und den darauf folgenden Reaktionen von Tzara und Richter wird deutlich, wie die Masken und Kostüme des Dada Zürich nicht nur eine Dehumanisierung, sondern eine Aufspaltung des Performerkörpers bis zum Gefühl der Kopflosigkeit nach sich ziehen konnten:

„Noir CACADOU, Danse (5 personnes) avec Mlle Wulff, les tuyaux dansent la rénovation des pythécantropes sans têtes“<sup>545</sup>

„der Tanz ‚Noir Kakadu‘ mit wildesten Negermasken von Janco, die helfen sollten, die hübschen Mädchengesichter zu verbergen, und mit abstrakten Kostümen über den schlanken Leibern unserer Labaneserinnen [war] etwas völlig Neues, Unerwartetes, Antikonventionelles“<sup>546</sup>

Das Maskentragen veränderte das Verhältnis des Kopfs zum Körper, indem beiden ein eigener Schwerpunkt eingeräumt wurde. Ähnlich lösten viele der dadaistischen Collagen und besonders Sophie Taeubers Kopfskulpturen den Kopf der Figuren vom Körper und gaben ihn – in Umkehrung des Prinzips der „Kopflosigkeit“, das im Tanz *Noir Cacadou* entwickelt wurde – als körperlose Einheiten wieder.<sup>547</sup>

Angesichts der allgemeinen Relativität konnte sich das menschliche Subjekt seiner Wahrnehmung und seiner selbst nicht mehr sicher sein, die „Stabilität des eigenen Ichs“<sup>548</sup> wurde auf die Konstruktion neuer Identitäten hinterfragt. Schon klischeehaft sinnbildlich dafür war der menschliche Doppelgänger, der sich als Beispiel für männlich strukturiertes Denken mit entsprechenden Ausschließungs- und Verwerfungsprozessen und „beständige Wiederkehr des Gleichen“<sup>549</sup> im Diskurs der Moderne etablierte. Die Isolation des Künstlers und die Brüchigkeit seines Selbstbilds in einer narzisstischen, in Dichotomien gespaltenen Gesellschaft bewegten auch Ball. Eine Reflexion aus dem Jahr 1926 hatte das Motiv des Doppelgängers und seine Entfernung vom platonischen „Urbild“ zum Inhalt:

<sup>543</sup> Eiblmayr, *Frau*, S. 64.

<sup>544</sup> Straub, *Identität*, S. 97.

<sup>545</sup> Tzara, *Chronique*, S. 26, Hervorhebung dort.

<sup>546</sup> Richter, *Dada*, S. 82.

<sup>547</sup> Zu Taeubers Kopfskulpturen vgl. Kap. III.6, S. 172.

<sup>548</sup> Wagner, *Fest-Stellungen*, S. 52.

<sup>549</sup> Freud, *Das Unheimliche*, S. 246.

„Wie kommt es nun, daß zu solch hoher Einschätzung der Kunst im schroffsten Gegensatz die Geltung der Person des Künstlers steht? [...] Die Duplikate laufen in Mengen herum. Hat man es mit dem Urbild oder mit einem Doppelgänger zu tun? Wer weiß es noch? [...] Fragt man die Künstler, woran sie leiden, so kann man immer wieder dasselbe hören. Sie haben keine Beziehung mehr zur Wirklichkeit. Das Band, das sie in früheren Zeiten mit der Gesellschaft einigte, ist zerrissen. [...] Und auch die Selbstdarstellung: Wem soll sie bekennen, wenn sie sich überhaupt an die Öffentlichkeit wendet?“<sup>550</sup>

Ball wandte die geläufige Metapher der Ich-Spaltung auf einen Doppelgänger an, der seine alte Fähigkeit zur Bestätigung gegen ein gespenstisches Schreckbild eingetauscht hat.<sup>551</sup> Das Subjekt war zwischen Imago und Realität gefangen und gelangte nur prozedural zum Bewusstsein seiner selbst. So war es kein Zufall, dass das Simulakrum in Balls Bearbeitung zum Sinnbild für Subjektivität und Überlebenskampf wurde. Er vollzog an seinem Beispiel die Wendung vom „präödipalen“ Irrationalen zum dualistischen Intellektualismus eines Kopf-Körper-Denkens.<sup>552</sup>

Aber auch die Bilder ganzer, nicht zerstückelter Körper sind mit Phantasmen über individuelle und gesellschaftliche Identitäten befrachtet und vom Verlangen nach Identifikation und Selbstvergewisserung geprägt. Aufzuheben ist das Ideal vom „ganzen Körper“<sup>553</sup> nur durch seine Dekonstruktion in eine hybride oder multiple Leiblichkeit, bei der wie im Pars pro Toto die Grenzen durchlässig und verhandelbar sind: „Leiblichkeit“ steht in einem symbolischen Ersetzungsverhältnis zum Körper, erstreckt sich aber nicht nur auf seine Physis, sondern auch auf Pseudonyme, Schatten und Spiegelbilder.<sup>554</sup> Das Konzept lässt Freiräume für formale Metamorphosen und mystische Identifizierungen, die davon ausgehen, dass Einheit nur als Vielheit und Individualität nur als Doppel- oder Multiwesen denkbar ist.<sup>555</sup>

<sup>550</sup> Hugo Ball: Der Künstler und die Zeitkrankheit (1926), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 102-149, hier S. 107f.

<sup>551</sup> Die Doppelgängerfunktion, die Freud, *Das Unheimliche*, S. 247, im Anschluss an Otto Rank formulierte, wandelt sich von der primordialen Absicherung gegen den Tod zum „unheimlichen Vorboden des Todes“. Lacan greift das Bedrohungsmoment auf und münzt es in einen Teufelskreis aus Faszination und Abwehr um, der dem Fetischismus nicht unähnlich ist, vgl. Lacan, *Grundbegriffe*, S. 215.

<sup>552</sup> „Wir waren Irrationalisten, aber wir begnügten uns nicht damit, den Leuten ‚nette Verrücktheiten‘ vorzusetzen, die sie wie Weihnachtsgeschenke heimtragen konnten. Wir zerschnitten das Band zwischen Haben und Sollen, zwischen Mensch und Mensch, wir stellten die Frage nach der Notwendigkeit einer Wertübermittlung, indem wir den Inhalt aus unserer Darstellung entfernten.“ Huelsenbeck, *Witz*, S. 105.

<sup>553</sup> Zum gesellschaftlichen und künstlerischen Ideal vom „ganzen Körper“ vgl. Schade/Wenk, *Inszenierungen*, S. 375f. Weiterhin hinterfragt Sigrid Schade, *Mythos*, S. 242, die künstlerische Repräsentation fragmentierter Körper und das Diktat des unversehrten Körpers. Sie vermutet dominante Leitbilder, die Ganzheit als Ursprung und patriarchales Gebot installieren.

<sup>554</sup> Die Duplizität bedarf nicht notwendig der Ähnlichkeit, sie erstreckt sich auch auf die Vorfahren und andere Menschen desselben Namens, vgl. Lévy-Bruhl, *Seele*, S. 157.

<sup>555</sup> Vgl. Lévy-Bruhl, *Seele*, S. 206-208, außerdem North, *Dialect*, S. 71, u. Bürger, *Subjekt*, S. 149: „Das Ich tritt damit in eine Welt ein, in der Sinnliches und Geistiges sich so eng verschlingen, daß das eine immer zugleich das andere zu sein scheint. Eine Welt, in der auch das Ich sich nicht mehr als isoliertes Einzelnes erlebt, sondern als Teil einer alles durchflutenden Bewegung des Lebens.“

*Rudolf von Laban „mit seinen Damen“*

Während binäres Denken, das Motiv des Doppelgängers und phallischen Fetischs psychoanalytisch und kulturell mit Männlichkeit verbunden sind, „erscheint die ‚multiple Persönlichkeit‘ wie eine paradigmatische Umsetzung der angeblichen ‚Undefinierbarkeit‘ bzw. ‚Ichlosigkeit‘ [...] der Frau“.<sup>556</sup> Als Alternative zur Binarität des Doppelgängers<sup>557</sup> konnten multiple Identitäten ein Jonglieren mit Körpern eröffnen, das asexuelle Repräsentationen ebenso zuließ wie ironische (dekuvierende) oder verschleiernde Maskeraden: „‚Frau‘ ist, was nicht daran glaubt und sein Spiel damit treibt.“<sup>558</sup>

Am 2. April 1916, notierte Ball, besuchte „Laban mit seinen Damen“<sup>559</sup> das Cabaret Voltaire und leitete damit eine Phase künstlerischer Aktivität ein, an der Frauen ausdrücklich beteiligt waren. Weil die Festschreibung von Alterität mit Methoden der Visualisierung erfolgt, muss die Aufmerksamkeit hier dem Blickregime gelten, das die Konstruktion von Weiblichkeit in dadaistischen Tanzperformances leitete. Als Kunstform, die mit dem Körper arbeitet, war der Tanz erst mit dem Zerfall der bürgerlichen Werteordnung am Ende des 19. Jahrhunderts als intellektuelle Herausforderung angenommen worden. Historisch galt er als Tätigkeit geringen Werts, da er wenig ästhetischen Gewinn versprach und als Ausdruck von Gefühlen, Natürlichkeit und Anmut zudem mit einem Verdikt von Fraulichkeit behaftet war.<sup>560</sup> Vor dem Hintergrund also, dass Begriffe wie „Orientalischer Tanz“, „Ausdruckstanz“ und „Freier Tanz“ einen noch oft diffamierten Bereich bezeichneten, war es bemerkenswert, dass in Labans Tanz-Schule die Individualität, Begabung und Persönlichkeit von Frauen systematisch gefördert und öffentlich präsentiert wurde. Zu Labans Tänzerinnen gehörten seit 1913 Mary Wigman aus Hellerau<sup>561</sup> und Suzanne Perrottet aus Genf, seit 1914 die gebürtige Hamburgerin, aber in der Schweiz

<sup>556</sup> Braun, *Frauenkörper*, S. 140.

<sup>557</sup> Im dialogischen Sinn ist auch der Doppelgängers keine Abspaltung des Ichs, sondern seine transindividuelle Multiplizität, vgl. Renate Lachmann: Vorwort, in: Bachtin, *Rabelais*, S. 7-46, hier S. 35-37.

<sup>558</sup> Derrida, *Sporen*, S. 139, spielt auf den Kastrationseffekt und seine fetischistische Verschleierung an. Ähnlich hat Esther Beth Sullivan, *Reading*, S. 12, die Adaption afrikanischer Kunst im Dada Zürich mit einer Theorie der Durchlässigkeit und Öffnung für Irrationales erklärt.

<sup>559</sup> Ball, *Flucht*, S. 88, Eintrag vom 2.4.1916. Der Ungar Rudolf Laban de Varraljas (1879–1959) war Tänzer, Pädagoge und Theoretiker und wurde zum Propagandist des „freien Tanzes“. 1910 gründete er seine erste Schule in München, wiederholt gab er Sommerkurse auf dem Monte Verità in Ascona. Während des ersten Weltkriegs lehrte er in Zürich. Laban entwickelte eine Methode, Bewegungsabläufe unter Einbeziehung von Richtungs- und Zeitangaben ähnlich einer Notenschrift zu fixieren. Vgl. Patricia Stöckemann: Labanschulen bzw. Tanznotationen, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 514f. bzw. 849-856, hier S. 850.

<sup>560</sup> Dazu gehörten nicht nur der Tanz, sondern auch die Konstrukte weibliche Prostitution und „Hysterie“, wenn etwa Valerie Preston-Dunlop, *Bodies*, S. 176f., den Tänzerinnen der Laban-Gruppe eine Neigung zu „esoteric sexual goings-on“ und „increased sexual freedom and bodily confidence“ attestiert.

<sup>561</sup> Mary Wigman (d. i. Marie Wiegmann, 1886–1973) studierte in Hellerau nach der Lehre des Genfer Musikpädagogen und Reformers Emile Jacques-Dalcroze. Sie wurde Assistentin bei Rudolf von Laban und trat 1914–18 in Ascona und Zürich als Solistin auf. Ihr Stil war durch einen dramatischen Symbolismus geprägt, mit dem sie Körperfunktionen wie Atmen, Stampfen, Knien und Fallen zu handlungsfreien Kompositionen umdeutete. Ihre größten Erfolge lagen in den Jahren 1921 bis 1932. Vgl. Patricia Stöckemann: Bildungsanstalt Jacques-Dalcroze (Hellerau) bzw. Ausdruckstanz, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 134f. bzw. 95-97, hier S. 96.

lebende Katja Wulff und seit 1916 vorübergehend Sophie Taeuber.<sup>562</sup> Unterstützung erhielten sie durch Emmy Hennings, die sich später als „leidenschaftliche Tänzerin“<sup>563</sup> bezeichnete und einen Teil der Maskentänze des Cabaret Voltaire aktiv mitgestaltete.<sup>564</sup> Andere im Dada-Zusammenhang erwähnte Tänzerinnen waren Clara (Claire) Walther, Maya Chrusczek, Maria Vanselow, Maria Cantarelli und Jeanne Rigaud.

„War das Odeon unser irdisches Hauptquartier“, so Hans Richter, „war Labans Tanzschule unser himmlisches.“<sup>565</sup> Persönliche Bindungen, die sich zwischen der Dada-Gruppe und der Laban-Schule ergaben, begünstigten Konzeptionen von „expressionistischen“ und „abstrakten Tänzen“, die vor allem ab 1917 das Programm des Dada Zürich kennzeichneten. Nach einer frühen Erwähnung im Kontext der „Tanzsoiree“ des 30. März 1916 – „Monsieur Laban assistierte der Vorstellung und war begeistert“<sup>566</sup> – und einigen Besuchen im Cabaret Voltaire waren es die Veranstaltungen der Galerie Dada, die Mitglieder der Laban-Schule beteiligten. Zur Eröffnung am 29. März 1917 zeigte Claire Walther „expressionistische Tänze“, „fünf Laban-Damen als Negressen“<sup>567</sup> bereicherten die zweite Soiree des 14. April 1917, eine „Musique et danse nègres“ des 28. April 1917 war ihre Wiederholung, und als nach fast zweijähriger Pause als krönender Abschluss die achte Soiree des 9. April 1919 anstand, war die Laban-Schule mit dem Tanz *Noir Kakadu* unter der Leitung von Katja Wulff prominent vertreten.

Dennoch rechtfertigt die Mitwirkung von Laban-Tänzerinnen an dadaistischen Tanzperformances keine einfache Gleichsetzung der künstlerischen Ziele. Während die Aktionen des Dada Zürich auf eine möglichst komplette körperliche Verwandlung abzielten, bemühte sich Laban um die Einbindung der Tänzerin in den Umraum; in ein imaginäres Netz von Kraftlinien, das Spannungen ausgleichen, Bewegungen organisieren und den Körper räumlich verankern sollte.<sup>568</sup> Labans Philosophie wandte sich vom Primat des Worts und der Musik ab und entwickelte eine Bewegungssprache, die Gefühle spontan in Gebärden umsetzen und realistische Deutungen ausschließen sollte. Der Tanz war allein

<sup>562</sup> Während Wigman schnell eine Laufbahn als freie Tänzerin einschlug, hatten Wulff und Perrottet eine Aufgabe als Assistentinnen, unterrichteten die Kinderklassen und eröffneten in Zürich eine eigene „Schule für tänzerisches Turnen“. Laban, *Welt*, S. 257.

<sup>563</sup> Ball-Hennings, *Spiel*, S. 266.

<sup>564</sup> „Drei Dada-Tänze (getanzt von Emmy Hennings. Masques par Marcel Janco, Musik von Hugo Ball.)“ Programmzettel der 1. Soiree („Autoren-Abend“) am 14.7.1916 im „Zunftthaus zur Waag“, abgedr. in: *Dada Monographie*, S. 26; auch „Dada-(Masken) Tänze (Musik von Hugo Ball)“, Programmzettel der „Cabaret-Abende“ von Hennings u. Ball im Sommer 1916, abgedr. in: Ball, *Werk*, S. 152.

<sup>565</sup> Richter, *Dada*, S. 71.

<sup>566</sup> Cabaret Voltaire, S. 53. Labans „Assistenz“ könnte sich auf bloßes Zuschauen beschränkt haben.

<sup>567</sup> Ball, *Flucht*, S. 153, Eintrag vom 10.4.1917.

<sup>568</sup> Labans Absicht war es, den Tanz auf seine elementaren Prinzipien zurückzuführen. Seine „Schwungskala“ untersuchte Gesetzmäßigkeiten des dreidimensionalen Raums und teilte die möglichen Bewegungen in zwölf Richtungen ein. Für die Wirkung des Tanzes war nicht nur der Tänzer selbst, sondern sein Verhältnis zum Umraum verantwortlich, es gab keine Trennung zwischen Körperraum und Tanzraum. Labans Prinzip schrieb den menschlichen Körper in das Zentrum eines Ikosaeders ein. Aus dessen Horizontal- und Vertikalfächen sowie Eckpunkten ergab sich die Serie möglicher Raumbeziehungen. Vgl. Patricia Stöckemann: Labanschulen bzw. Tanznotationen, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 514f. bzw. 849-856, hier S. 850.

von Vorgängen des Körpers abhängig, mit ihm identisch und auf kein anderes Subjekt übertragbar. „Der Tanz rührt nicht nur allgemein stimmungsmäßig, sondern er überzeugt. [...] Der Tänzer durchtränkt das Lebendigste, den menschlichen Leib mit den sonst nur abseits wahrnehmbaren Gestalten und stellt seinen Leib damit in höherer Erscheinungsform vor uns.“<sup>569</sup> Die Übertragung des Klangimpulses auf den Körper sollte ein rhythmisches Mitschwingen bewirken, das beim zeitgenössischen Beobachter einen Eindruck von Schönheit, Grazie und Anmut hinterließ: „Leichte Finesse“, „reiner Ausdruck“ und „stille Vibrationen“ sind Attribuierungen, die Tzara für Mary Wigman wählte, eine „weise Sensibilität“ und „Innerlichkeit“ sah er bei Suzanne Perrottet verwirklicht, bei Katja Wulff dagegen eine „kraftvolle Geste“.<sup>570</sup> Huelsenbeck schloss daran an: „Ich weiß nicht mehr genau, wovon ich mehr angezogen wurde, der Schönheit der Mädchen oder der Neuheit des Tanzes.“<sup>571</sup>

Auch die Anregung zu Maskentänzen kann nicht von Laban ausgegangen sein, selbst wenn er die performative Umsetzung von Sprache in Bewegung vorantrieb und einer kindlichen und kreativen Wahrnehmung nahe stand.<sup>572</sup> Es ist nicht bekannt, dass Laban zur Zeit der ersten Dada-Performances im Jahr 1916 bereits mit Masken gearbeitet hätte. Seine primitivistischen Ambitionen beschränkten sich auf wenige Choreografien, etwa *Der Trommelstock tanzt*, die er 1917 als Beispiel für Ursprünglichkeit und Rhythmus während der Sommerakademie in Ascona aufführen ließ.<sup>573</sup> Dazu erklärte er, er habe „die Wildheit und Schönheit der Natur durch bewegte Menschenkörper“<sup>574</sup> einer Magie gleich auf die Bühne zaubern wollen. Wohl unter dem Eindruck dieser Vorführung brachte Ball im November 1917 seine Bewunderung für Laban zum Ausdruck: „Selten wird man überzeugendere Ausführungen über den Ursprung des künstlerischen Ritus, der mimisch-theatralischen Kulthandlung und des hieratischen Tanzes gehört haben als in den Vorträgen R. von Labans, und selten wird man Kulttänze aus Altmexiko, Zentralafrika und dem Orient mit mehr intuitivem Erfassen haben tanzen sehen als in seiner Schule.“<sup>575</sup> Als weiteren Teil des Sommerfestivals präsentierte Laban einen von „kosmischen“ Harmonien und Ritualhandlungen getragenen *Tanz der sinkenden Sonne*, an dem maskierte

<sup>569</sup> Laban, *Leben*, S. 219.

<sup>570</sup> „L'ÉCOLE DE DANSE LABAN: montra dernièrement son activité multiple et équilibrée. Mary Wiegmann: finesse grandléger créatrice d'abstraites notions d'expressions sans musique – pures. Vase pour les vibrations du silence. Mme S. Perrottet fait chanter les pauses d'une infinie et sage sensibilité. Calme fiévreux du blanc le plus intérieur. K. Wulff, H. Langwara montrent de l'entendement pour la ligne large puissante.“ Tristan Tzara: Notes, in: *Dada 1*, S. 112, Hervorhebung dort.

<sup>571</sup> Huelsenbeck, *Reise*, S. 110.

<sup>572</sup> Vgl. Baxmann, *Inszenierungen*, S. 563.

<sup>573</sup> „Dieses ‚Tendenzstück‘ ist ein Schulbeispiel dafür, wie ich durch die Macht der tänzerisch ausgedrückten Gedanken meine Gruppe zum Verzicht auf alle zivilisatorischen Reizungen zu bewegen suchte. [...] Ich hatte irgendwo ein Werk über alte mexikanische Trommelsprüche gefunden, das einen wunderbaren Einblick in das künstlerisch geistige Wesen primitiver Musik und besonders des Rhythmus gab.“ Laban, *Tanz*, S. 111.

<sup>574</sup> Laban, *Leben*, S. 40.

<sup>575</sup> Hugo Ball: Über Okkultismus, Hieratik und andere schöne Dinge (1917), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 55.

Tänzer beteiligt waren: „Die Masken waren große, den ganzen Körper verhüllende Gebilde aus Zweigen und Gräsern. Die verschiedenen, gedrungenen und hochragenden, eckigen und spitzen Formgebilde verbargen heranschleichende Hexen und Unholde, die in wilden Tänzen die Maskentänzer entschleierten und ihre Verhüllungen verbrannten.“<sup>576</sup> Maskierungen wie diese blieben jedoch die Ausnahme, denn seiner Überzeugung nach trat er für den unverstellten Ausdruck des menschlichen Gesichts ein:

„Mittel des Festes ist der vielgestaltete tänzerische Gebärdenausdruck, ohne alle Theatralik, Ausschmückung und Verschleierung. [...] Nur die lebendige ausdrucksstarke Menschengestalt ist ihm Mittel des Festes ohne jede Maske, ohne Verstellung und Verwandlung. Nur die Pracht ihrer Eigenrhythmik schmückt die Gestalt.“<sup>577</sup>

Das Tragen von Masken sei nur für darstellende Künstler gerechtfertigt, die „Reigenden“ sollten ihre Körper in freier Bewegung entfalten.<sup>578</sup>

Auch Mary Wigmans Beziehung zu Dada war mehr von Interesse als von Mitarbeit getragen. Suzanne Perrottet bestätigt mit schönen Worten, die Wigman „konnte sich zwar für die Dadaisten erwärmen, aber weniger für ihre Ideen.“<sup>579</sup> Auch wenn es Stimmen gibt, die Wigmans Tanzexperimente in Masken mit Dada in Verbindung bringen,<sup>580</sup> bleibt festzuhalten, dass ihr erster Kontakt mit Tanzmasken beinahe ein Jahrzehnt später erfolgte (in *Zeremonielle Gestalt* 1925 und *Hexentanz II* 1926).<sup>581</sup> Erst dann äußerte sie sich auch theoretisch zur performativen Verwendung von Tanzmasken und ihrer Agitationswirkung:

„Wann greift der Tänzer zur Maske? Immer dann, wenn der Gestaltungsdrang in ihm einen Spaltungsvorgang auslöst, wenn seine Phantasie ihm Bild und Wesen einer scheinbar fremden Gestalt offenbart, die, wie ein Teil-Ich aus seinem Gesamt-Ich gelöst, den Tänzer zur Gestaltverwandlung zwingt. Niemals kann und darf die Maske interessante Zutat oder Dekoration sein, sondern Wesensbestandteil einer aus der Welt der Vision geborenen und in die Realität beschworenen Gestalt. Die Maske löscht den Menschen als Person aus und gibt dem zur Gestaltung drängenden Tanzgeschöpf Raum. Sie ist unbarmherzig und duldet keine Abweichungen von dem Thema, das sie mitbestimmt, beeinflusst und oft auch erzeugt. Sie ist da in ihrer lebendigen Stummheit und fordert. Hat der Tänzer sie erkannt, so wird sie Diktatur.“<sup>582</sup>

Wie hier zum Ausdruck kommt, war für Wigman die Maske keine Vorspiegelung wilder Exotik, sondern ein Mittel zur notwendigen Degradierung des tänzerischen Egos, das den

<sup>576</sup> Stadler, *Theater*, S. 130.

<sup>577</sup> Laban, *Welt*, S. 145.

<sup>578</sup> „In der Kunst zeigt der Tänzer Mensch nicht sein Tänzertum, sondern das Kunstwerk, das Symbol des Lebens. Er selbst tritt völlig zurück und wählt Maske, Kleidung, Umraum nach dem inneren Gesetz des dargestellten Kunstwerks. Maske, Verkleidung und Raumausstattung sind die Attribute des Künstlers. Sie gebühren nicht dem Reigenden, der seinen Körper bekleidet, aber nicht verkleidet, der seinen Umraum schmückt, geschmackvoll gestaltet, aber nicht zur Formdichtung, zum Bild steigert.“ Laban, *Welt*, S. 156.

<sup>579</sup> Perrottet, *Leben*, S. 138.

<sup>580</sup> Z. B. Prevots, *Dance*, S. 7, u. Melzer, *Performance*, S. 98.

<sup>581</sup> In der ersten Fassung von „Hexentanz“ 1914 hatte Mary Wigman noch auf eine Maske verzichtet, die sie erst in der Wiederaufnahme im Jahr 1926 trug.

<sup>582</sup> Sorell, *Wigman*, S. 159f.

Tänzer entweder auslöschte oder vervielfältigt erscheinen ließ. In ihren ersten Züricher Tanzabenden jedoch bevorzugte Wigman den Tanz ohne Maske, da ihr die Konzentration auf das nackte menschliche Gesicht und seine Mimik als Ausdrucksträger unverzichtbar schienen: „Im ‚Pfaue‘, dem späteren Schauspielhaus, tanzt sie zu Rezitationen von Nietzsches ‚Zarathustra‘ im Kittel, ohne Schminke. Es gibt nicht einmal eine Stimmungsbeleuchtung.“<sup>583</sup>

Wo die Gesetze der Repräsentation Frauen zu Kunstobjekten machten, konnte die Kunst auch zum Mittel werden, die Repräsentation von Weiblichkeit zu überdenken. Die Sehkonvention des Theaters, die den Zuschauer zum Subjekt und den Darsteller zum Objekt machte,<sup>584</sup> wurde in einer performativen Ästhetik aufgehebelt, die die Reproduktion des Anderen als Gleicher nicht mehr garantierte und die Stabilität der „Projektionsmaschine“ des Betrachters ins Wanken brachte.<sup>585</sup> Die Performance weiblicher Dada-Mitglieder war demnach eine Strategie der Kunstlosigkeit, die das Bild aufnahm und potenzierte, das sich die westliche Zivilisation von Frauen machte, und es gleichzeitig dekonstruierte, indem sie es als handelnd auswies. Da als vorbildlicher und unlösbarer Bestandteil weiblicher Identität etwa tänzerische Grazie gilt, hätte auch die Verknüpfung von Frauen und Tanz im Dada die Erwartung wecken können, dass die Künstlerinnen sich ihrem Rollenbild entsprechend verhielten und die Performance auf die Herausstellung ihrer „schönen“ Körper beschränkten. Doch die Anti-Ästhetik Dadas widersetzte sich diesem Klischee und dehnte ihr Verständnis von Weiblichkeit auf „Hässlichkeit“ und „schwarze Hautfarbe“ aus, wie Ball es aus Anlass der zweiten Soiree im April 1917 beschrieb: „Mit fünf Laban-Damen als Negressen in langen schwarzen Kaftans und Gesichtsmasken studiere ich einen neuen Tanz ein.“ Und weiter, die Mimik der Tänzerinnen sei „von ausgesuchter, krüppelhafter Häßlichkeit.“<sup>586</sup> Dabei kam er einem weiteren Vorurteil gefährlich nahe, dass nämlich Frauen, besonders afrikanischen, ein animalisches, ungezügelter und erotischeres Verhalten zu unterstellen sei.<sup>587</sup> Wieder wären Tänzerinnen nicht gestaltende Subjekte, sondern sexualisierte Objekte einer öffentlichen Zurschaustellung gewesen. Was konnte also damit gewonnen werden, dass weiße westliche Künstlerinnen auf ihr Anmutsprivileg verzichteten und sich mit Körpern präsentierten, die als lebende Antithese zum europäischen Schönheitsideal galten? Maskeraden waren als gesellschaftliche Ereignisse Regulative des Machterhalts, was bedeutete, dass Frauen vom Maskenbrauchtum und seinem Geheimwissen ausgeschlossen waren und auch weibliche Rollen von Männern verkörpert wurden.<sup>588</sup> Dieser Tradition widersprachen die dadaistischen Maskentänzerinnen mit einem symbolischen Rollentausch: Masken, die ihrem

<sup>583</sup> Riess, *Odeon*, S. 149. „Und erst ihre Kostüme! Entweder trug sie ein langes, hängendes Kleid in Grau oder sie hatte nur einen Büstenhalter und ein kurzes Höschen an und dazwischen nichts!“ Perrottet, *Leben*, S. 144.

<sup>584</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik*, S. 227.

<sup>585</sup> „machinery of projection“, Phelan, *Unmarked*, S. 163.

<sup>586</sup> Ball, *Flucht*, S. 153, Eintrag vom 10.4.1917.

<sup>587</sup> Zum Diskurs des „Wilden“ und des „Weiblichen“ vgl. Weigel, *Fremde*, S. 173.

<sup>588</sup> Entsprechend bezeichnet Efrat Tseëlon, *Masquerade*, S. 33, die Maske als männliches Monopol.

Erscheinungsbild nach „hässlich“ und maskulin waren, wurden von Künstlerinnen präsentiert. Im Gegensatz zur Maskenpraxis männlicher Künstler, die sich eine fremde Identität aneigneten, waren es nun die Betroffenen selbst, die ihre Primitivierung betrieben und sich eine Übertretung von Verhaltens- und Normgrenzen anmaßen. Transgressionen dieser Art waren strukturell unmöglich und mussten daher als doppelt schockierend empfunden werden.<sup>589</sup>

### *Evolution der Tanzkonzepte*

Die Tanz-Performances des Cabaret Voltaire hatten mit ihren simultan-ästhetischen Lautvorträgen ohne linearen Zeitfluss noch den Charakter libidinöser Gruppenerlebnisse mit kollektiv-psychologischer Ventil-Funktion. Sie etablierten die „Ekstase als Konvention des Alltags“<sup>590</sup> und brachten, wie Ball es am Beispiel eines „Apachentanzes“ in *Flametti* formulierte, „viel rüde Körpergymnastik und mancherlei Aneinanderpressen der Hüftbecken“.<sup>591</sup> Mit ihrer „dionysischen“ Körperbetontheit drohten sie dank der kollektiven Hysterisierung auch die Regeln der bürgerlichen Ordnung zu Fall zu bringen. Alternativ konnten sie als Spielarten des Thanatos Todesmetaphern enthalten: „Kaum intonierten die großen Gespenster auf den Zementröhren die Totenklage, da kam, von solchem Rhythmus gehoben und in Bewegung gesetzt, der Tod lebhaft wieder herfür und begann auf eisernem Schenkel zu tanzen.“<sup>592</sup> Tänze als Grüße aus der Schattenwelt, als ein letztes Aufbegehren gegen das Vergessen, waren auch Gedankengänge bei Emmy Hennings: „Alles ist dunkel. Dunkel sind die Menschen. Vielleicht sind sie mir unheimlich, weil ich mir unheimlich bin. Ich finde nicht durch mich hindurch. Daß man unter Menschen einsam sein kann. Es ist alles nur Tanz um den Schatten.“<sup>593</sup>

Aus künstlerischer Sicht hatte das Programm einen hohen Neuigkeitswert; die Aktionen wurden als Sensation, ja Offenbarung aufgenommen: „Der Laban war begeistert von den Dadaisten, es waren neue Formen, und es war frisch.“<sup>594</sup> Die Musikerin Suzanne Perrottet zeigte sich vom Stil der akustischen Innovationen beeindruckt:

„Eine Nummer war, wo sie Neger-Musik gemacht haben [...] Es hat mir sehr gut gefallen, weil ich dissonante Musik suchte [...] Der Tristan Tzara, der Hugo Ball, der Marcel Janco und der Richard Huelsenbeck waren auf dem Podium. Da war nur ein Tisch: zwei sind auf

<sup>589</sup> Vgl. Rebecca Schneider, *Body*, S. 4, mit der These, Künstlern sei es vorbehalten, Primitivismen konfrontativ zu besetzen, Künstlerinnen, „inkarnierten“ diese Eigenschaften und müssten sie entweder ausleben oder parodieren.

<sup>590</sup> Kieruj, *Zeitbewußtsein*, S. 265.

<sup>591</sup> Ball, *Flametti*, S. 166. „Apache“ ist Balls Synonymwort für Unterwelt und Subkultur, vgl. Mann, *Ball*, S. 64.

<sup>592</sup> Hugo Ball: Bulbos Gebet und der gebratene Dichter, in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 397f. Ball hatte sein im Januar 1916 im Züricher *Revoluzzer* erschienenen Gedicht *Totentanz 1916*, eine Parodie auf das „Dessauer Marsch-Lied“, auf Postkarten drucken lassen, vgl. Ball, *Werk*, S. 129.

<sup>593</sup> Hennings, *Brandmal*, S. 199.

<sup>594</sup> Perrottet, *Leben*, S. 134.

dem Podium gesessen, einer auf dem Tisch, und der vierte hat ganz lässig angelehnt an der Wand gestanden. Dann fingen sie an, sich anzusingen – ich fand das herrlich.“<sup>595</sup>

Perrottet gibt Aufschluss nicht nur über die Art, wie einige der dadaistischen Kostüme gestaltet waren, sondern vor allem über die restriktive Wirkung, die sie auf ihre Träger ausübten. Kostüm und Tänzerin waren als Einheit geformt, die mit Musik, Bewegung und Stimme ein verstörendes Bild abgab. Aus Anlass der ersten Soiree am 14. Juli 1916 schrieb Perrottet:

„Eine andere Nummer war von Emmy Hennings. Die stand da, angekleidet mit einem Rohr aus Karton [...] Das einzig Lebendige, was man gesehen hat, waren die Füße, nackt, ganz allein für sich da unten, das war so prägnant und ausdrucksvoll. So hat sie getanzt. Sie konnte nichts anderes machen als mit den Füßen klappern oder das Ganze wie einen Kamin neigen [...] Ich hatte so etwas noch nie gesehen, und ich war sofort gewonnen für die Dadaisten.“<sup>596</sup>

Die Stimmung war dissonant und der Betrachter aufs Höchste gefordert, denn manche Teile der Vorstellung waren sinnlich kaum zu erfassen und mussten erahnt und ergänzt werden, während andere jäh überraschten und immer neue Schockzustände hervorriefen.

Im Gegensatz dazu verschob sich in den Soireen der Galerie Dada, auch mit Unterstützung der Tänzerinnen der Laban-Schule, der Schwerpunkt in Richtung „abstrakter“ Tänze, einem Konzept, das auf individual-psychologische Bewegung, auf Transzendenz, Magie und Kontemplation setzte. Begeistert schrieb Ball, er habe sich mit der Galerie Dada „einen alten Lieblingsplan verwirklicht. Die Gesamtkunst: Bilder, Musik, Tänze, Verse – hier haben wir sie nun.“<sup>597</sup> Bestärkt wurde sein Gedanke, körperliche Gestik, Literatur und Musik interdisziplinär zu vereinen, durch die vitalistischen Prinzipien Labans, der die Aufspaltung des menschlichen Bewusstseins im Tanz überwinden wollte.<sup>598</sup> Im Zusammenspiel von Bewusstsein, Körper und Raum sollte ganz im Sinne Labans eine „Besinnung auf den innersten Kern des Ichs“ erfolgen und das „materielle Ich“ mit dem Umraum „verschwinden“.<sup>599</sup> Ball reagierte mit einer theoretischen Referenz: „Der Eleve soll neben der Pflege seiner geistigen und physischen Talente auch Gelegenheit erhalten, die Zusammenhänge seiner Kunst im rhythmischen und kulturellen Ganzen zu erfassen. Er soll sich nicht nur als Individuum, sondern als Teil im Kosmos und im Gesamtkunst-

---

<sup>595</sup> Perrottet, *Leben*, S. 134. Die Presse vermerkte: „über die von Emmy Hennings originell vorgetragene eigenen kleinen Gedichte, [...] über die schwül-dunklen, halb-untermenschlichen Negergesänge führten andere Offenbarungen in das eigentliche Allerheiligste des großen Dada. [...] Man hat viel gelacht, teils herzlich, teils schmerzlich.“ (Hsr.: Dada-Abend, in: Neue Zürcher Zeitung, 18.7.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 15f.

<sup>596</sup> Perrottet, *Leben*, S. 135. Wenig später war Perrottet selbst als Musikerin beteiligt: „Das war meine Rolle bei den Dadaisten, die ganz moderne, neuzeitliche Musik dem Publikum vorzuführen.“ Perrottet, *Leben*, S. 137.

<sup>597</sup> Ball, *Flucht*, S. 152, Eintrag vom 8.4.1917.

<sup>598</sup> „Tanz, Bewegung, Bildwerk, Bauwerk, in denen Geistform sichtbar lebt, [...] die das Leben selbst sind, unterscheiden sich dem Tänzer deutlich wahrnehmbar von jenen abstrahierten Spannungsarten, in denen bloß abgespaltene Teile des Lebens wirken.“ Laban, *Welt*, S. 249.

<sup>599</sup> Laban, *Leben*, S. 217.

werke empfinden [...]“.<sup>600</sup> Tanz wurde als „erhöhter oder zumindest andersgearteter Bewußtseinszustand“<sup>601</sup> deklariert und neben Laban auch an Kandinsky orientiert. Anlässlich seines Vortrags über Kandinsky am 7. April 1917 zeigte sich Ball vom Prinzip des „inneren Sinnes der Bewegung“ beeindruckt und zitierte Teile einer Theorie vom „Tanz der Zukunft“, wo Menschen und Objekte eine „ungeahnte Gewalt und lebendige Kraft“ ausüben sollten.<sup>602</sup>

Die Suche nach authentischem physischen Erleben ist die am häufigsten genannte Intention, mit der die Tanzperformances des Dada Zürich in Verbindung gebracht werden. Doch als Zweites sollten sie die Brücke zur Kunst außereuropäischer Ethnien schlagen. „In der Kunst bringt Dada alles auf eine ursprüngliche, aber stets relative Einfachheit zurück. Es bringt seine Launen in den chaotischen Wind der Schöpfung und in die barbarischen Tänze der wilden Völker.“<sup>603</sup> Das enorme Interesse an fremden Kulturen erklärte Ball mit dem Verlangen, „aus ferner Urzeit neue Kräfte der Vereinfachung und der Verbundenheit zu schöpfen“.<sup>604</sup> Der Schluss liegt nahe, dass er auch Tänze als einen Ausdruck von Kraft und mystischer Teilhabe interpretierte und diese Vorstellung in die dadaistischen Programme mit einfließen ließ. An der sechsten Dada-Soiree des 25. Mai 1917 etwa wartete Hans Heusser mit „orientalischen Tänzen“ auf, die „rhythmische Klangfiguren primitiver Völker“ adaptierten und „exotisch turbulente Stimmungen“ erzeugten, wenn auch „nicht einmal ordentlich buschmännisch“.<sup>605</sup>

Dass sich der Stil der Galerie Dada also nicht in allen Punkten von dem des Cabaret Voltaire unterschied oder nur seine abgemilderte Variante war, zeigt auch eine Äußerung von Hennings, die sich auf einen Tanz dieser Zeit bezieht: „Oh, die Tage, da Hans Arp zum erstenmal seine Gedichte, seine ‚Wolkenpumpen‘, vorlas, da Sophie Täuber zwischen Bildern von Kandinsky tanzte! Da Madame Perrotet [sic] unsere ergötzen Ohren zu Arnold Schönberg lenkte, und eine stampfende Reihe vermummter Negressen den lautesten Lärm begrub.“<sup>606</sup> Hennings rekapituliert hier eine Stelle aus dem Tagebuch Balls, die einen „afrikanischen Tanz“ der zweiten Dada-Soiree im April 1917 behandelt: „Die Bewegungen sind symmetrisch, der Rhythmus stark betont [...]“<sup>607</sup> Sowohl Ball wie Hennings benutzen bewegungsbezogene Vokabeln, die ein Bild von performativer Monotonie, von Rhythmik, „Stampfen“, „Lärm“ und expressiver Körpersprache zeichnen.

Die unter Einwirkung der Laban-Schule erreichte Dynamisierung der dadaistischen

<sup>600</sup> Hugo Ball: Über Okkultismus, Hieratik und andere schöne Dinge (1917), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 55.

<sup>601</sup> Laban, *Tanz*, S. 71.

<sup>602</sup> Um seine Position deutlich zu machen, verlas Ball eine längere Passage aus Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*: „Über den körperlich-seelischen Klang und seine Bewegung durch Menschen und Gegenstände, also über den Tanz (im weitesten Verstande)“, Ball, *Kandinsky*, S. 703.

<sup>603</sup> Tzara, *Vortrag*, S. 8f.

<sup>604</sup> Hugo Ball: Der Künstler und die Zeitkrankheit (1926), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 102-149, hier S. 105f.

<sup>605</sup> (Übernahme aus der Neuen Zürcher Zeitung: C.R.:) Dada-Musik, in: Der Landbote, Winterthur, 2.6.1917, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 30, kursiv dort.

<sup>606</sup> Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 62.

<sup>607</sup> Ball, *Flucht*, S. 153, Eintrag vom 10.4.1917.

Tanztechnik bedeutete eine Annäherung an die Charakteristik ethnischer Tänze, die nach damaliger Auffassung von polyrhythmischen und asynchronen Bewegungsabläufen getragen waren.<sup>608</sup> Anders aber als sonst, wo primitivistische Anleihen, selbst bei Lokalisierungen wie „aus dem Sudan“,<sup>609</sup> nur einen sehr vagen Zusammenhang mit ethnischen Vorbildern erkennen lassen, gibt es hier eine ethnologische Fundierung durch den französischen Forschungsreisenden Frédéric Cailliaud, der in den Jahren 1819–1822 drei Expeditionen ins Innere Afrikas unternahm. Beim Bergvolk der Berta im Königreich Sennar (Nubien) angekommen, beobachtete er den Erntedanktanz der Frauen des Dorfes: „Sie stampften mit den Füßen, klatschten in die Hände, hüpfen von einem Bein aufs andere, fielen in die Hocke und sprangen mit lauten Schrei wieder empor. Mit den Hüften führten sie wollüstige Bewegungen aus.“<sup>610</sup> Zwar war diese Quelle den Dadaisten nicht zugänglich, dennoch gibt sie einen Eindruck vom Stand des Wissens über afrikanische Tänze und über die Elemente rhythmischer Ekstase, die man in dadaistische Performances mit einfließen ließ: Wenn Hennings tanzte, „hat sie noch geredet hie und da, aber man hat es nicht verstanden, man hat es gespürt, und manchmal hat sie einen Schrei ausgestossen, einen Schrei...“<sup>611</sup>

Zum einen kann vorausgesetzt werden, dass es bis an den Rand der Besessenheit getriebene dumpfe Rhythmen waren, welche die dadaistischen Tänze strukturierten und Tänzerinnen zu Personifikationen eines ultimativen „Anderen“ machten. Als zweites jedoch wiesen sie auf eine Flexibilisierung des Körpers hin, die dem Menschenbild der modernen Arbeitswissenschaft nahe stand: „Dann tanzte ein junges Mädchen aus der Laban-Schule zu einem Lautgedicht Balls. [...] Es ist wirklich möglich, Vokale und Konsonanten so aneinanderzureihen, daß Wohllaut und Rhythmus entstehen.“<sup>612</sup> Der Nationalökonom Karl Bücher hatte 1896 eine Theorie der Rhythmisierung von Arbeitsabläufen entwickelt, die sowohl Ansprüche der maschinellen Fertigung als auch der menschlichen Ergonomie befriedigen sollte. In der Einhaltung rhythmischer Takte sah er die effektivste Methode, Arbeitsprozesse nicht nur wirtschaftlich, sondern auch menschlich zu gestalten.<sup>613</sup> Bewegungen im Takt sah er als besonders produktivitätsfördernd an,

---

<sup>608</sup> So eine Stilistik des Kulturanthropologen August Nitschke, *Körper*, S. 332f.: „es laufen verschiedene Rhythmen nebeneinander. Diese Polyrythmik läßt sich nur in Bewegung umsetzen, wenn der Körper eine eigentümlich entspannte Haltung einnimmt [...], die vom europäischen Tanzverständnis her als ausgesprochen unanständig galt. Diese entspannte Haltung erlaubt es, die Körperteile jeweils voneinander unabhängig werden zu lassen. [...] Dank dieser Isolierung der verschiedenen Körperteile wird es möglich, den nebeneinander laufenden Rhythmen jeweils mit einem anderen Teil des Körpers zu folgen. [...] Ein letztes Charakteristikum dieser Bewegungsweise ist, daß jede Bewegung unterbrochen werden kann. Dies wird eine Multiplikation der Bewegungsvorgänge genannt. So sind der Schritt, der Sprung, der Fall mehrfach zu zergliedern und in Teilvorgänge zu zerlegen.“

<sup>609</sup> Künstler-Gesellschaft Voltaire, in: Züricher Post, 30.5.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 14.

<sup>610</sup> Henn, *Reisen*, S. 26.

<sup>611</sup> Perrottet, *Leben*, S. 135.

<sup>612</sup> Glauser, *Dada*, S. 54.

<sup>613</sup> Er eröffnet seine Studie mit einem Kapitel über die „Arbeitsweise der Naturvölker“, die er – wie die Kunst – als nicht entfremdet und persönlich bewertet: „In dieser fortdauernden Gemeinschaft des Produzenten und des Produktes liegt gewiß ein kulturförderndes, die Arbeitsmühe erleichterndes Moment.“ Bücher, *Arbeit*, S. 15.

wofür er die Musikalität afrikanischer Feldarbeiter als Beleg heranzog, die, wie er meinte, noch die monotonste Arbeit mit Freude verrichteten.<sup>614</sup> Wie Janice Schall berichtet, besaßen und kannten Sophie Taeuber und Hans Arp die 1909 erschienene vierte Auflage dieses Buches.<sup>615</sup> Rhythmische Tänze könnten von ihnen als interdisziplinär ausgerichteten Dada-Künstlern daher nicht nur als Ausfluss natürlicher Energien, sondern auch als ein Bindeglied zur Ökonomie verstanden worden sein.

Rhythmische Gebärdensprache und abrupt zergliederte Bewegungsabläufe können mit dem Blick auf Sophie Taeubers Tanzperformances als eigentlich dadaistisch bezeichnet werden. Taeuber erschuf ein tänzerisches System, das zunächst ein eher hermetisches und später ein durchlässiges Körperbild repräsentiert und entwicklungsgeschichtlich den beiden Phasen des Dada Zürich folgt. Während ihre Auftritte des Jahres 1916 noch von der Visualisierung eines anonymen, aber selbstbewussten Körpers und von parodistischen Transformationen mit Masken bestimmt sind, bevorzugte Taeuber im Jahr 1917 ein offenes, auf die Umwelt reagierendes Tanzkonzept mit multiplen und fragmentierten Bildern. Ein Beispiel ist eine Tanzfolge, die von Tzara mit den Vokabeln Bizarrerie, Spinnennetz, Vibration und Rhythmus umschrieben wird und eine schnelle, aufsteigende Linie errahnen lässt: „Mlle S. Taeuber: bizarrerie délirante dans l'araigné de la main vibre rythme rapidement ascendant vers le paroxysme d'une démence goguenarde capricieuse belle.“<sup>616</sup> Auch Formulierungen, die Ball für ihre Tänze wählte, deuten auf kein eindimensionales Körperbild hin, sondern lassen auf eine Vielzahl von Teilen, auf Biegungen und einen elektrisierenden Effekt aus schnellen, heftigen oder schwebenden Bewegungen schließen: „Abstrakte Tänze: ein Gongschlag genügt, um den Körper der Tänzerin zu den phantastischsten Gebilden anzuregen. Der Tanz ist Selbstzweck geworden. [...] Hier im besonderen Falle genügte eine poetische Lautfolge, um jeder der einzelnen Wortpartikel zum sonderbarsten, sichtbaren Leben am hundertfach gegliederten Körper der Tänzerin zu verhelfen.“<sup>617</sup> Die Wirkung muss so frappierend gewesen sein, dass Ball das Erlebnis wenig später noch literarisch überarbeitete:

„Ganz anders wieder Sophie Täuber. Anstelle der Tradition treten bei ihr die Sonnenhelle, das Wunder. Sie ist voller Erfindung, Kaprize, Bizarrerie. In einer Zürcher Privatgalerie [Galerie Dada] tanzte sie ‚Gesang der Flugfische und Seepferdchen‘, eine onomatopoetische Lautfolge. Es war ein Tanz voller Spitzen und Gräten, voller flirrender Sonne und Glast und von schneidender Schärfe. Die Linien ersplittern an ihrem Körper. Jede Geste ist hundertmal gegliedert, scharf, hell, spitz. Die Narretei der Perspektive, der Beleuchtung, der Atmosphäre wird hier einem übersensiblen Nervensystem Anlaß zu geistreicher Drolerie, zur ironischen Glosse. Ihre Tanzgebilde sind voller Fabulierlust, grotesk und verzückt. Ihr Körper

<sup>614</sup> Vgl. Bücher, *Arbeit*, S. 31f.

<sup>615</sup> Vgl. Schall, *Rhythm*, S. 225.

<sup>616</sup> „Fr. S. Taeuber: phantasierende bizarrerie in den spinnenhänden vibriert schnell rhythmus zum höhepunkt einer spöttischen kapriziösen schönen verrücktheit aufsteigend.“ Tristan Tzara: Notes, in: *Dada 1*, S. 112, Übers. von Schrott, *Dada 15/25*, S. 94, Kleinschreibung dort.

<sup>617</sup> Ball, *Flucht*, S. 149f., Eintrag vom 29.3.1917. Anlass war die Eröffnung der Galerie Dada am 29. März 1917.

ist mädchenhaft klug und bereichert die Welt durch jeden neuen Tanz, den sie – geschehen läßt.“<sup>618</sup>

Sowohl Tzara wie Ball beschreiben eine Bewegungsfolge, die sich schraubenartig vom Zentrum zur Peripherie und zurück zur Mitte und weiter nach oben erstreckt, als wäre der Körper der Tänzerin wie ein sich drehender Quirl den Zentrifugalkräften willenlos ausgesetzt. „Desynchronisierung“ hat Silvia Eiblmayr diesen Vorgang der tänzerischen Partikularisierung genannt,<sup>619</sup> der den scheinbar geschlossenen Körperumriss in einzelne Splitter, Momente und Figuren versetzt und eine endlose Bewegungsfuge entstehen lässt. Metaphern, die Taeubers Tanzbewegungen beschreiben halfen, waren Sonnenlicht und gleißende Helligkeit, kontrastiert mit „Schärfe“, „Spitzen“ und „Gräten“, was vermittelt, dass ihr Körper nicht nur fließende und sanfte Bewegungen durchlief, sondern abrupte und kantige Zuckungen vollführte. „Wunder“, „Narretei“, „Drolierie“ und „Verzückung“ deuten weiterhin auf humoristische und schmeichlerische Elemente hin, die Lachen und angenehme Erregung beim – männlichen – Betrachter hervorriefen. Die Worte, mit denen sich Emmy Hennings viele Jahre später an Taeubers Tänze erinnerte, waren konkreter. Auch sie betonte das Himmelstrebende der Bewegung, erklärte es aber mit Natürlichkeit und dem Flug von Vögeln:

„Ich sehe Sophie Taeuber vor mir als Tänzerin in der Galerie Dada. Es haben hier einmal verschiedene später berühmt gewordene Tänzerinnen, wie Mary Wigman, ihre Kunst gezeigt. Keine aber hat uns solch starken Eindruck hinterlassen wie Sophie Taeuber. [...] Ich sah Sophie Taeuber als schwebenden Vogel, vielleicht eine junge Lerche, die mit sich den Himmel emporhebt, wenn sie hinansteigt. Die unsagbare Weichheit ihrer Bewegungen ließ vergessen, daß ihre Füße noch den Boden berührten, es war nur noch ein Schwingenausbreiten und Schweben.“<sup>620</sup>

Aus dem, was Hennings wenige Sätze später berichtet, geht im Übrigen hervor, dass Taeuber beim Tanzen nun darauf verzichtete, ihr Gesicht hinter einer Maske zu verbergen: „Die Flut ihrer langen Haare fiel, die Gestalt völlig bedeckend. Das Gesicht in diesem Wald von Haaren verborgen. Als es dann nach einer Weile wieder auftauchte, war es

<sup>618</sup> Hugo Ball: Über Okkultismus, Hieratik und andere schöne Dinge (1917), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 56f. *Seepferdchen und Flugfische* ist ein Teil des Gedichtzyklus, den Ball im Juni 1916 im „kubistischen Kostüm“ präsentierte. Der phantasmagorische Titel „Seepferdchen“ klingt wie eine Reminiszenz an Rimbaud (vgl. a. White, *Bishop*, S. 113), der Begriff taucht aber mehrfach auf: Arp gebraucht ihn als Umschreibung der bizarren Plastiken Jancos: „Seine Plastiken waren überlebensgroße Kolibris mit langen Saugrüsseln, an denen Seepferdchen, Glasaugen, Knorpelschlüssel, Knorpelrüssel glitzerten und funkelten.“ Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 384. Ball verwendet ihn als Kosenamen für Hennings und lässt „Zauberdrachen und Seepferdchen“ durch seinen Roman *Tenderenda*, S. 25, schwirren. In Fortsetzung des ehelichen Maskenspiels ist sie sein „Seepferdlein“, er ihr „getreuliches Steffgen“: „Heut predigt Steffgen den Seepferdchen wie der Antonius den Fischen. Mögen die Seepferdchen nicht ungehalten sein und nicht die Köpfe schütteln, sondern zustimmen und in Steffgens Arme kommen.“ Ball an Hennings aus Zürich im Frühjahr 1916, bzw. aus Bern im März 1918, in: Ball, *Briefe*, S. 56 u. 109.

<sup>619</sup> Vgl. Eiblmayr, *Frau*, S. 181.

<sup>620</sup> Emmy Ball-Hennings: Zur Erinnerung an Sophie Taeuber-Arp, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 10-23, hier S. 12.

das lächelnde Gesicht des Mädchens, das zugleich Blume war.“<sup>621</sup>

„Flugfische und Seepferdchen“, so der Titel des tanzend dargestellten Lautgedichts, und die „unsagbare Weichheit“ und das „Schwingenausbreiten und Schweben“, das Taeuber laut Ball darin zum Ausdruck brachte, assoziieren eine flirrende, hüpfende und sanfte Bewegung, die wie der Tanz selbst ein Streben nach „Flugwillen und Erdüberwinderschaft“<sup>622</sup> war. Die entscheidende Neuerung ergibt sich jedoch aus Balls beiläufiger Bemerkung, Taeuber habe ihre Tänze „geschehen“ lassen, indem sie sich zur passiv Bewohnenden wandelte. Diese äußerliche Passivität gestattete es Taeuber, auf Ereignisse des Körpers und der Umgebung zu reagieren, sie in Bewegungen umzusetzen und diesen nachzuspüren, ehe sie den nächsten Bewegungsimpuls folgen ließ. Bereit, sich von der Macht des Augenblicks überwältigen zu lassen, trat Taeuber auktoriale Entscheidungen an nichtkognitive Ereignisse ab und zog sich vom planenden Handeln zurück. Dadaistisches Tanzen als redundante und produktive Form, mit dem Körper umzugehen, war somit zweifach referenziell: Obwohl es auf eingeübten kulturellen und sozialen Formeln beruhte, konnte es den Subjekten spontane individuelle Erlebnisse verschaffen. Der Körper selbst wurde zur beweglichen Persona, die das Bewusstsein entlastete und ihm Pausen von der Pflicht zur körperlichen Repräsentation gewährte.

Dabei ging es nicht um eine intentionale performative Setzung, die durch die Neuordnung von Signifikanten Handlungsmacht im Sinne Butlers ermöglicht hätte,<sup>623</sup> sondern einen Modus des Geschehenlassens als Kerngedanken dadaistischer Performativität. Dadaistische Performances differenzierten den Werkprozess, indem sie Kunstobjekten eine Wirkung auf ihre Verfasser einräumten. Kunst wurde zu einem prozessualen Sich-Ereignen, das Künstler nicht originär steuern, sondern nur reaktiv beeinflussen konnten, indem sie sich dem Geschehen temporär zueigneten.<sup>624</sup> Die Performancetheorie hat hierfür den Begriff des Afformativen geprägt, eine Erweiterung des Performativen bzw. eine Qualität, die ihm als Moment von Gewaltlosigkeit bereits innewohnt und damit das Gegenteil von Handlungsmacht: „Afformative Ereignisse *lassen* performative Akte *geschehen*, ohne daß sich der Afformativ in den sprachlichen Bereich der Setzungen als ‚Akteur‘ überführt noch überführbar ist.“<sup>625</sup> Indem sich Taeuber aus dem Entscheidungsprozess herausnahm und der Intuition überließ, verzichtete sie auf Autorschaft im juristischen Sinn und verletzte das Primat kontrollierender Rationalität.<sup>626</sup> Als dem Performativ Vo-

<sup>621</sup> Emmy Ball-Hennings: Zur Erinnerung an Sophie Taeuber-Arp, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 10-23, hier S. 12f.

<sup>622</sup> Ball, *Tenderenda*, S. 36.

<sup>623</sup> Vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Liotard*, S. 166, u. Timo Ogrzal, *Gespenst*, S. 72, zu Butlers Begriff der Handlungsmacht als aus der „Struktur der gewaltätigen Akte“ hervorgehender Möglichkeit, „den Sprechakt als Zitat verschiebend und differentiell zu wiederholen, um so die gefügten Kontexte aufzubrechen und neue zu eröffnen.“ Kursiv dort.

<sup>624</sup> Vgl. Kimmerle, *Derrida*, S. 73.

<sup>625</sup> Ogrzal, *Gespenst*, S. 72.

<sup>626</sup> Dass aber auch eine weiblich affirmative Haltung als Protest gegen eine Umwelt eingesetzt werden konnte, in der Durchsetzungskraft das Mittel der Wahl war, hat Hennings mit ihren autobiografischen Frauenfiguren bewiesen, vgl. Kap. V.2, S. 261, u. Süllwold, *Subjekt*, S. 220.

rangehendes löst das destruktive Moment des Affirmativen das menschliche Subjekt als handlungsauslösenden Agenten ab, während sein produktiver Druck Akte als Sensationen hervortreten ließ.

Die Verlagerung zum Affirmativen hatte außerdem zur Folge, dass den dadaistischen Tänzen eine verbindliche Methodik fehlte. Bei aller Schwierigkeit, die wenigen schriftlichen Informationen zu deuten und daraus das Wesentliche der Körperbewegung herzuleiten, lassen sich zwei Linien tänzerischer Aktivität unterscheiden, die sich allerdings durchdringen und den zeitlichen Phasen von Cabaret Voltaire (1916) und Galerie Dada (1917) nur ungefähr entsprechen:

1. Temporeiche Klang- und Wortaktionen mit Maskentänzen, deren Ziel Spontaneität, Irrationalität und Primitivität waren, und die Perrottet im Sinn gehabt haben muss, als sie Dada als Inbegriff des „Dissonanten“ und Kontrast zum „Konsi-Stil“ beschrieb, mit dem sie sich solidarisierte: „Ich wollte kreischen, mehr kämpfen.“<sup>627</sup> Das Bewegungsbild war von Ecken, Haken und Zacken geprägt und wurde durch Kostüme befördert, die den menschlichen Körper in mechanistische Puppen verwandelten.
2. Rhythmisch fließende Form- und Bewegungsexperimente und raumgreifende, geometrisch-abstrakte „Linientänze“, die sich um die Prinzipien von Elementarität und Abstraktion und „wesenbildende Kräfte“<sup>628</sup> drehten und offenbar die Eigenschaft hatten, Emotionen zu besänftigen: „Das Publikum war gezähmt“, resümierte Richter die Tanzeffekte der achten Dada-Soiree.<sup>629</sup> Außerdem zeichnete sich eine Entwicklung von der freien Improvisation zur sorgfältig einstudierten und reproduzierbaren Choreografie ab: Demnach „flatterten die Tänzerinnen [...] wie Schmetterlinge von Ensor, wohl diszipliniert und dirigiert nach der Choreographie, die Käthe Wulff und Sophie Taeuber nach dem Laban-System aufgeschrieben hatten.“<sup>630</sup>

Intentional lässt sich aus diesen Haltungen kein Gegensatz ableiten, denn auch die „elementare“ Richtung, wie sie etwa die Kunst Taeubers oder Arps vertritt, genügt dem Kriterium der Primitivität, sofern man es als Abstraktions- und Reduktionsbedürfnis interpretiert.<sup>631</sup> Der Anspruch des Primitiven leitete sich sowohl für Arp als auch für Ball von einem Verlangen nach Einheit mit der Natur und einer Verschmelzung von Kunst und

<sup>627</sup> Suzanne Perrottet, in: Meyer, *Dada in Zürich*, S. 164, Anm. 145.

<sup>628</sup> „Der Tänzer hat Sinn für Abstraktionen, ja, er anerkennt sogar keinen Unterschied zwischen konkreten und abstrakten Vorstellungen, denn er erlebt ständig, daß sogenannten konkreten Dingen abstrakt scheinende Spannungen als wesenbildende Kräfte innewohnen und daß andererseits diese abstrakten Spannungen etwas sehr Konkretes, nämlich wirksame und daher wirkliche Strömungen sind.“ Laban, *Welt*, S. 48f.

<sup>629</sup> Richter, *Dada*, S. 82, vgl. a. Fell, *Täuber*, S. 279.

<sup>630</sup> Richter, *Dada*, S. 71f.

<sup>631</sup> So sah Ball, *Flucht*, S. 82, in Arps Kunst den Wunsch nach Primitivierung: „Wenn er [Arp] für das Primitive eintritt, meint er den ersten abstrakten Aufriß, der die Komplikationen zwar kennt, aber sich nicht mit ihnen einläßt. [...] Wenn ich ihn recht verstehe, kommt es ihm nicht so sehr auf Reichtum, als auf Vereinfachung an.“

Wirklichkeit her, die man in ritualisierten Kunstpraxen vermutete. „Das Direkte und Primitive erscheint ihm [dem Dadaisten] inmitten enormer Unnatur als das Unglaubliche selbst“,<sup>632</sup> und „Dada est direct comme la nature. Dada est pour les sens infini et les moyens définis.“<sup>633</sup>

Performances, die in einem simulierten mimetischen Zusammenhang mit Ritualen standen, organisierten die Begegnung mit dem Anderen nicht als antimodernistische Rückkehr in primitive Naturzustände, sondern als Verbindung von Kunst und Unterbewusstsein und von psychoanalytischen Ideen geleitetes Erleben. Dabei war das Ausweichen in Primitivierungen und Abstraktionen für Künstler westlicher Denktraditionen der kompliziertere Weg, gestand auch Ball ein: „Der Intellekt erschafft eine täuschend naive Welt. Dazu bedarf es einer enormen Anstrengung, denn wir sind keine Kinder mehr, sondern Intelligenzen, die mitten in den Problemen und Konflikten stehen.“<sup>634</sup> Dadaistische Tanzperformances mit ihren primitivierten Strukturen waren kein Ausdruck von natürlicher Simplizität, sondern eine intellektuelle Mimikry, mit der sich Künstler in eine primitive Gegenwelt begaben. Dass sie außerdem höchst zeitgenössisch waren, zeigt ihre Fähigkeit, überkommene, besonders bürgerliche Kulturtechniken mit körperbetonter Ursprünglichkeit zu demontieren: In schamanistischen Ritualen trägt Mimesis dazu bei, „den Körper zu einem Gefäß für die Götter zu machen“,<sup>635</sup> in den Tanzperformances des Dada Zürich diente sie dazu, Wirklichkeit als ein So-Tun-als-Ob zu referieren.

#### 4 Marcel Janco: „Dada-Masken“

Die eindrucksvolle Wirkung der in den dadaistischen Performances eingesetzten Masken ist durch Zeitzeugnisse belegt und oft zitiert, aber noch ist nicht geklärt, wie die Masken substanziell gestaltet waren. Analysiert man die Form der als „Dada-Masken“ bekannten Kunstobjekte Marcel Jancos, zeigt sich eine Diskrepanz zwischen schriftlichen und fotografischen Quellen einerseits und den Fakten, die sich aus den Objekten ergeben andererseits, sodass nicht unkritisch davon ausgegangen werden darf, dass der heutige Zustand dem originalen entspricht. Jancos Maskenobjekte werfen eine Reihe von Fragen auf: Sind sie Originale, Repliken oder Neuschöpfungen? Sind sie Dokumente, Erinnerungen oder Phantasieprodukte? „Dada hat sich mit einer falschen Maske in die Geschichte eingeschlichen“,<sup>636</sup> bekannte Marcel Janco 1957 und trug dieser Tatsache mit seinen eigenen Arbeiten Rechnung: Auch sie sind, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, „falsche“ Masken.

<sup>632</sup> Ball, *Flucht*, S. 98f., Eintrag vom 12.6.1916.

<sup>633</sup> „Dada ist direkt wie die Natur. Dada ist für den unbegrenzten Sinn und die begrenzten Mittel.“ Arp, *Way*, S. 91, Übers. d. Verf.

<sup>634</sup> Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 97.

<sup>635</sup> Köpping/Rao, *Rausch*, S. 21.

<sup>636</sup> Marcel Janco: Unbekannter DADA (1957), in: Schifferli, *Geburt*, S. 18-21, hier S. 18.

#### 4.1 De facto vorhandene Maskenobjekte

Das Inventar des Musée national d'art moderne im Centre Pompidou in Paris verzeichnet drei „masques“ von Marcel Janco, die 1967 als Schenkungen des Künstlers in die Sammlung eingegangen waren (Abb. 30, 59, 62). Das Museum datiert sie unter Vorbehalt ins Jahr 1919, andernorts werden sie dem Jahr 1916 und der ersten auswärtigen Soiree des Cabaret Voltaire im „Zunftthaus zur Waag“ zugeschrieben.<sup>637</sup> Auch weitere Interpreten sind davon überzeugt, dass es sich hier um historische Objekte handelt,<sup>638</sup> und verwenden sie, um die Ereignisse des Dada Zürich zu rekapitulieren.<sup>639</sup> Eine der Masken ist als plastisches Porträt von Tristan Tzara gestaltet und nach ihm benannt, die beiden anderen sind Charaktermasken, die mit zwei Figuren des Kokoschka-Dramas *Sphinx und Strohmann* in Verbindung stehen. Letzteres würde allerdings eine Datierung in den April 1917, den Termin der Aufführung dieses Stücks in der Galerie Dada, erforderlich machen.

Offensichtliche Unstimmigkeiten wie diese verlangen nach plausiblen Kriterien, die es erlauben, originale Werke von möglichen Nachschöpfungen zu unterscheiden. Harry Seiwert hat dazu einen ersten Ansatz gemacht, indem er Stilvergleiche mit gesicherten Werken anstellte und Signaturen Jancos ermittelte, die im Duktus nicht authentisch sind.<sup>640</sup> Die technische Überprüfung von Materialien und Herstellungsmethoden stand jedoch bislang aus. Die Ergebnisse dieser Untersuchung/Beweisführung sollen hier im Folgenden dargestellt werden, zunächst am Beispiel der Porträtmasken zu Jancos Freund und Künstlerkollegen Tristan Tzara, dann anhand der Masken zu Kokoschkas Drama *Sphinx und Strohmann*, wobei die meisten der getroffenen Feststellungen für beide Maskenkonvolute gelten.

##### *Maske Portrait de Tzara*

Zur Zeit seines Studienaufenthalts in Zürich verband Janco eine enge Freundschaft mit Tzara, der wie er aus Rumänien stammte und mit dem er sich in seiner Muttersprache unterhalten konnte. In der Sammlung des Musée national d'art moderne befindet sich eine Assemblage, die als *Portrait de Tzara* bezeichnet und unter dem Jahr 1919 geführt wird (Abb. 30).<sup>641</sup> Der Titel „Portrait“ ist in diesem Fall durchaus wörtlich zu nehmen, denn das Objekt suggeriert gar nicht erst, es könnte sich bei ihm um eine Maske handeln: die Höhe beträgt über einen halben Meter, und es sind weder Augen-, noch Nasen- und Mundöffnungen vorhanden. Eine als Porträt angelegte Maske, die ohne den Dargestellten

<sup>637</sup> „Die Masken wurden anlässlich des 1. Dada-Abends im Zunftthaus zur Waag, Zürich am 14. Juli 1916 verwendet.“ *Dada in Europa*, S. 3/212.

<sup>638</sup> Vgl. Schlichting, *Anarchie*, S. 53.

<sup>639</sup> Z. B. Melzer, *Big Drum*, S. 10, Abb. 2. Die Masken Jancos wurden auch zu Objekten der filmischen Reproduktion: In *Dada-Manifest – Ein Alphabet des deutschen Dadaismus* (BRD 1969, Regie: Helmut Herbst, Drehbuch: Helmut Herbst, Carlheinz Caspary, Länge: 65 Minuten) werden zwei Masken (der Pariser „Tod“ und *Portrait de Tzara*, beides Exponate der *Dada. Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum*, Kunsthaus Zürich, Okt./Nov. 1966) in einer schnellen Sequenz montiert, um die vermutete Dynamik und Impulsivität des Geschehens zu illustrieren.

<sup>640</sup> Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 426.

<sup>641</sup> Vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 653f., Kat.-Nr. C13.

weiterexistiert, ist untypisch, wie John Mack es in seiner Maskentypologie dargelegt hat,<sup>642</sup> und hat den Wert einer Erinnerungsfotografie. Jancos „Maskenporträt“ ist demnach als dreidimensionales Gemälde und Hommage an den Künstlerfreund zu rezipieren.

Als solches spiegelt es Tzaras Gesichtsmerkmale deutlich erkennbar wider, bildet sie aber nicht sklavisch getreu ab. Wie der Vergleich mit zeitgenössischen Fotografien (Abb. 31) und auch einem grafischen Porträt Tzaras (Abb. 32) zeigt, das Janco im Jahr 1917 von ihm zeichnete,<sup>643</sup> gibt es sowohl physiognomische Übereinstimmungen: das links gescheitelte dunkle Haar, die freiliegenden, kleinen Ohren, die spöttisch aufgeworfenen Lippen, als auch deutliche Abweichungen: eine Gesichtsform, die schmal und länglich statt füllig ist, und eine zur Knolle deformierte Nase. Im Stil einer Karikatur greift das Maskenporträt das prominenteste Persönlichkeitsmerkmal auf und verwendet es als Pars pro Toto: Tzaras augenfälliges Markenzeichen war ein ins rechte Auge geklemmtes Monokel, das ihn unverwechselbar machte und alle seine Porträts auszeichnet. Es dürfte auch ursächlich dafür gewesen sein, dass Tzara in dem Ruf stand, eine „hochnäsige und nihilistische Maske“ zu tragen.<sup>644</sup> Wenn es also zutrifft, dass eine Maske als festgeschriebenes Gesicht das Pars pro Toto des Menschen und die Augen wiederum das Pars pro Toto des Gesichtes sind,<sup>645</sup> dann war im Falle Tzaras die Wiedergabe eines Monokelgeschmückten Auges mehr als ausreichend, seine Person zu kennzeichnen.

Dem anlässlich einer Ausleihe erstellten Restaurierungsdossier des Museums ist zu entnehmen, dass das *Portrait de Tzara* aus einer Assemblage der Werkstoffe Karton, Papier und Jute besteht und Stücke von Klebeband und Synthetikfasern enthält. Die Verarbeitung synthetischer Materialien wie diesen lässt nur den Schluss zu, dass die Datierung von 1919 nicht zu halten ist und eine spätere Entstehung angenommen werden muss. Gestalterisch kommt dem Jutestoff die Aufgabe zu, das Haar abzubilden, die Synthetikschnur bildet die Kette des Monokels, das Brillenglas selbst besteht aus einem Stück Karton, die Reflexion darauf aus drei Farben in unterschiedlichen Strukturen. In der Ausparung für den Mund ist ein zusammengeknülltes Stück Zeitungspapier zu erkennen, das an der Rückseite der Maske angebracht ist und die Gesichtspartie hinterfängt.

Ganz ähnliche Gestaltungsweisen wandte Janco in einem zweiten plastischen Porträt Tzaras an, das er dem 1983 eröffneten Janco-Dada-Museum in Ein Hod, Israel, zur Verfügung stellte (Abb. 33) und dort vorbehaltlich ins Jahr 1918 datiert wird.<sup>646</sup> Das südlich von Haifa gelegene Künstlerdorf mit angeschlossenem Museum war 1953 von Janco

<sup>642</sup> Vgl. Mack, *Face*, S. 16.

<sup>643</sup> Galerie Dada. Abend neuer Kunst, Zürich 1917, Programm, Titelseite, Kunsthaus Zürich, Inv.Nr. V:46.

<sup>644</sup> Goll, *Ich verzeihe*, S. 62.

<sup>645</sup> Vgl. Chai, *Mask*, S. 12, die Picasso zitiert: Zwei Löcher nebeneinander ergeben ein Gesicht.

<sup>646</sup> Vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 654, Kat.-Nr. C15. Das Janco-Dada-Museum besitzt zwanzig Werke Jancos aus verschiedenen Perioden, von denen zwölf – nach Datierung oder Titel zu schließen – der Zeit des Dada Zürich oder Paris angehören, darunter drei so genannte Dada-Kompositionen bzw. *Compositions Dada* – mittelformatige Gemälde in Öl/Collage auf Karton, deren Zuschreibung zu Dada zweifelhaft ist. Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 611f., Kat.-Nr. A186, A187 u. A189. Erschwert wird die Zuordnung, weil Janco selbst originale Werke im Nachhinein und aus der Erinnerung nach- und umdatierte, vgl. z. B. *Coup de dé*, 1926–30, Seiwert, *Janco*, S. 602, Kat.-Nr. A108, die als „Janco 1919“ bezeichnet ist.

mitbegründet worden, der dort im zweiten Abschnitt seines 89-jährigen Lebens ein Studio unterhielt und eine Lehrtätigkeit ausübte. Seiner Machart nach muss auch diese zweite „Maske“ als Collage oder Assemblage angesprochen werden, denn die aus flachen Kartonteilen montierte Gesichtspartie ergibt keine Wölbung. Ein ausgefranztes Stück Sackleinen bildet einen Teil des Haars, das restliche Haar und die Augenbrauen sind mit energischen Strichen in Pastellkreide ausgeführt. Zur Darstellung des Monokels wählte Janco eine fast kreisrunde Scheibe knallroten Kartons, auf die ein weißes Glanzlicht gesetzt ist. Untypisch für die Wiedergabe eines Brillenglases ist die Bemalung opak, was Assoziationen an eine Augenklappe oder eine Zielscheibe zulässt. Die Gesichtspartie weist eine Bemalung in Gouache auf, die mit breitem Pinsel flüchtig aufgetragen wurde, sodass der Malgrund durchscheint. Dadurch wird sichtbar, dass das Papier, das Janco als Trägermaterial verwendete, mit hebräischer Schrift bedruckt ist und demnach von einer israelischen Zeitung oder Zeitschrift stammen muss. Das bedeutet, dass diese „Maske“ erst nach 1941, dem Jahr von Jancos Emigration nach Palästina, entstanden sein kann.

Auch wenn die beiden Maskenporträts aufgrund ihrer Proportionen völlig unterschiedlich wirken, hängen sie formal doch eng zusammen. Bei genauerer Analyse stellt sich heraus, dass beide aus zwei übereinander gelegten Kartonstücken gebildet werden, die farblich voneinander abgesetzt sind. Ein größeres Stück formt die rechte Gesichtshälfte mit Teilen der Stirn, der rechten Wange, der Nase sowie Mund und Kinn. Die Partie um das linke Auge bleibt ausgespart, dort setzt das darunter geschobene zweite Kartonstück an, die Stoßkante verläuft auf Höhe der linken Augenbraue. In beiden Objekten werden Nase, Mund und Lippen auf ganz ähnliche Art realisiert, der größte Unterschied besteht in der Gestaltung des Monokels, die in der breiteren Maske aus Ein Hod deutlich schlichter ausfällt, wobei diese ohnehin einige Details der Pariser Maske vermissen lässt. Es liegt daher nahe, sie als eine vergrößerte Replik der Pariser Fassung einzustufen.

Hinweise zur Herkunft der insgesamt drei in Paris befindlichen Masken (neben dem erwähnten *Portrait de Tzara* noch zwei Masken zu *Sphinx und Strohmännchen*) ergeben sich aus dem Umstand, dass anlässlich einer im Jahr 1967 im Pariser Musée national d'art moderne gezeigten Jubiläumsausstellung ehemalige Dada-Künstler um Leihgaben und Schenkungen angegangen wurden. Janco entsprach dem Wunsch, indem er dem Museum „2 dessins de Eggeling, 2 gravures de Arp, 1 dessin de H. Richter, 6 oeuvres de lui-même“<sup>647</sup> überließ. Sein Begleitschreiben vom 1. Dezember 1966 verzeichnet im Einzelnen: zwei bemalte Gipsreliefs, davon eine mit dem Titel *Cube Alambique Vert*, eine Zeichnung von Hans Richter („de l'époque Dada“), zwei Zeichnungen von Viking Eggeling, „zwei Masken sowie die Maske von Tzara“<sup>648</sup> darüber hinaus als Zugabe eine rote Gouache („de l'époque Dada“) und den Entwurf eines Reliefs. Das wissenschaftliche Dossier, das die Schenkung dokumentiert, erklärt dazu, Janco, „einer der vorrangigen Schöpfer von Dada“, habe dem Museum drei Masken übereignet, „die bei den Dada-

---

<sup>647</sup> Hoog, *Musée*, S. 269.

<sup>648</sup> „[...] deux masques, ainsi que le masque de Tzara“. Janco an Bernard Dorival, Konservator des Musée national d'art moderne, aus Paris, am 1.12.1966, unveröff.

Manifestationen gedient haben“.<sup>649</sup> Diese letzte Aussage steht jedoch, wie am Beispiel der Maske *Portrait de Tzara* gezeigt wurde, im fundamentalen Widerspruch zum technischen Befund, insbesondere, was die Verwendung von synthetischen Stoffen angeht. Die einzig mögliche Konsequenz muss lauten, dass die Pariser Masken aus Anlass der Ausstellung 1967 erstellte Repliken historischer Masken oder komplette Neuschöpfungen Jancos sind.

Eine unveröffentlichte Dokumentation des Musée national d'art moderne aus dem Jahr 1976 schränkt dementsprechend ein, die Masken ständen denen der Dada-Soireen zwar nahe, es gebe aber keinen Beleg, dass sie identisch seien.<sup>650</sup> Begründet wird das mit der großen Hektik, mit der die damaligen Masken angefertigt wurden, mit der daraus resultierenden Flüchtigkeit der Materialien und dem ephemeren Charakter der Soireen. Auf die Schlussfolgerung, nämlich, dass die originalen Masken vernichtet sind, wird zwar verzichtet, aber sie erhält neue Nahrung durch eine Bemerkung von Hans Richter: „Die meisten Werke Jancos aus der damaligen Zeit sind, wie die meisten von unseren, über die die Nazi-Sündflut hinwegging, verloren.“<sup>651</sup> Ähnlich, jedoch mit anderen Prämissen, geht auch Harry Seiwert in seiner Janco-Monografie davon aus, dass die Masken und Kostüme der Dada-Zeit nicht mehr existieren, entweder weil man zu nachlässig mit ihnen umging oder sie „einem dadaistischen Credo gemäß“ mutwillig zerstörte.<sup>652</sup> Huelsenbeck bestätigt diese Abneigung gegen alles, was auf Dauer angelegt war:

„In the beginning, dada stressed the fight against rational and conventional values and emphasized the uncertainty of man's existence [...] But as dada went on, it directed itself against all concepts of permanence. [...] Life [...] cannot be lived on the expectation of the permanent.“<sup>653</sup>

In einem Interview des Jahres 1982 danach befragt, ob denn eine seiner Plastiken aus dem Jahr 1917, *Construction 3* (Abb. 23), überlebt habe, gestand auch Janco ein: „No. Nothing more survives. We had the idea of making exhibits for the purpose of destruction, not permanence.“<sup>654</sup> Darüber hinaus bekannte er sich zu formalen Ähnlichkeiten zwischen seinen in Israel entstandenen Werken und denen des Dada Zürich und erklärte, er habe damit die Idee einer abstrakten, intuitiven und instinktiven Kunst fortsetzen wollen.<sup>655</sup> Eine Antwort zur Authentizität seiner Masken gab er auf die Frage, ob denn einige über-

<sup>649</sup> „[...] un des principaux créateurs de Dada“, „trois masques ayant servi à des manifestations Dada“, Musée national d'art moderne, Paris, 9.2.1967, unveröff.

<sup>650</sup> Dossier der Ausstellung „Assemblage“, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1976, unveröff.

<sup>651</sup> Richter, *Profile*, S. 75.

<sup>652</sup> Seiwert, *Janco*, S. 324.

<sup>653</sup> Richard Huelsenbeck: Psychoanalytical Notes on Modern Art, 1960, in: Huelsenbeck, *Memoirs*, S. 160.

<sup>654</sup> Naumann, *Interview*, S. 84. Eine Replik der *Construction 3* befindet sich im Janco-Dada-Museum, Ein Hod, vgl. Seiwert, *Janco*, S. 670, Kat.-Nr. E3. Karla Bilang, *Bild*, S. 206, sieht Parallelen zwischen Dada und afrikanischen und ozeanischen Maskenritualen, deren Sinn sich im Vollzug erschöpfte. Zu weit geht Annabelle Melzer, *Cabaret Voltaire*, S. 78, mit der Meinung, die Dada-Künstler hätten das ausdrückliche Bedürfnis gehabt, so wenig fertige Werke wie möglich zu hinterlassen.

<sup>655</sup> Vgl. Naumann, *Interview*, S. 86.

dauert hätten: Ja, sie seien für das Museum (in Ein Hod) bestimmt.<sup>656</sup> Janco widerspricht sich hier selbst, denn wenige Sätze zuvor noch hatte er mit Bedauern festgestellt, er habe nichts aus der Zeit des Dada Zürich retten können. Weiter führt er aus, etwa zum Material der Züricher Masken: „Cardboard, worked and bound. I have a photograph of the mask I made for Firdusi, the character in Kokoschka’s play.“<sup>657</sup> Eine als „Firdusi“ bezeichnete Maske, die sich in einer Antwerpener Privatsammlung befindet (Abb. 66), wird als Illustration dieses Interviews mit abgebildet, von Janco aber selbst für verschollen erklärt.<sup>658</sup> Auch der Verweis auf den fotografischen Beleg macht stutzig, denn er wäre kaum nötig gewesen, hätte es noch Originale seiner Masken gegeben. Die „Originalität“ jener Masken, die er dem Janco-Dada-Museum in Ein Hod überstellte, kann also bestenfalls in ihrem Unterschied zur Fotografie gelegen haben, nicht in ihrer historischen Substanz. Eine Rezension schließlich, die im Jahr 2000 anlässlich einer Ausstellung über Jancos Bühnenwerke erschien, bestätigt das beiläufig: Janco habe seine Züricher Masken für Ein Hod „rekonstruiert“.<sup>659</sup>

Die Indizien sprechen also dafür, dass es sich bei Jancos so genannten „Dada“-Masken um spätere Nachschöpfungen handelt. Fragt man nach den Zielen, die ihn bei der Rekonstruktion dieser Jugendwerke leiteten, bietet sich ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Dada Zürich an. Als 1936 im New Yorker Museum of Modern Art eine erste große Retrospektive mit dem Titel *Fantastic Art, Dada, Surrealism* gezeigt wurde, lebte Janco bereits seit mehreren Jahren in Bukarest, wo er als Architekt arbeitete. In der Ausstellung war er mit keinem Werk vertreten. Zwar erwähnte Georges Hugnet die Masken in seinem Katalogbeitrag, schrieb sie aber – neben einigen anderen Unstimmigkeiten – Sophie Taeuber zu: „Some marionettes and some masks of Sophie Täuber-Arp, curious objects in painted cardboard, recited the poems of Arp.“<sup>660</sup> Betont wird jedoch auch hier die Vergänglichkeit und freiwillige Ärmlichkeit der verarbeiteten Materialien, insbesondere der Kostüme, die Hugnet zufolge von Janco stammten: „Janco designed paper costumes of every color, put together with pins and spontaneous in the extreme. Perishable, purposely ugly and absurd, these materials, chosen by the chance action of eye and mind, symbolized in showy rags the perpetual revolt, the despair which refuses to let itself despair.“<sup>661</sup> Dass keine dieser namentlich bekannten Arbeiten Jancos ausgestellt und stattdessen auf ihre Hinfälligkeit abgehoben wurde, kann als weiteres Indiz gewertet werden, dass schon 1936 die Originale nicht mehr bestanden.

<sup>656</sup> „FMN: Do any of the original masks survive? MJ: Yes. They will be for the museum.“ Naumann, *Interview*, S. 84. Gemeint ist das Janco-Dada-Museum in Ein Hod, Israel, das 1983 eröffnet wurde.

<sup>657</sup> Naumann, *Interview*, S. 84.

<sup>658</sup> Vgl. Naumann, *Interview*, S. 82.

<sup>659</sup> „The faces he draws are also distinctive, their grotesque features looking back to the primitive masks that he created in Zurich and later reconstructed for display in this venue.“ Angela Levine: Janco’s Limeright, in: Jerusalem Post, Jerusalem, 31. März 2000.

<sup>660</sup> Georges Hugnet: Dada, in: *Fantastic Art*, S. 15-34, hier S. 17.

<sup>661</sup> Georges Hugnet: Dada, in: *Fantastic Art*, S. 15-34, hier S. 17.

Ein wichtiger Teil von Jancos späterem künstlerischem Schaffen war demnach der Rückbesinnung auf sein dadaistisches Jugendwerk gewidmet,<sup>662</sup> möglicherweise getragen von dem Wunsch nach Verjüngung durch Wiederholung. Huelsenbeck schreibt in seinen Erinnerungen, er habe 1954 Richter und Janco wieder getroffen und die Gelegenheit genutzt, Janco zu einem „Neo-Dada“ zu überreden:

„Er ist jetzt ein prominenter Mann in Tel Aviv, aber ich hörte von vielen Seiten, daß er dort nicht glücklich ist. [...] Janco sowohl wie ich, Hans Richter und Duchamp haben oft die Möglichkeit besprochen, eine Art Neo-Dadaismus zu gründen, aber Amerika, das der einzige Boden dafür wäre, ist zu gleicher Zeit das am wenigsten geeignete Land. So sitzen wir in New York zusammen und gedenken der guten Zeiten.“<sup>663</sup>

Vielleicht erklärt sich heraus der besondere Elan, mit dem Janco 1967 die Schenkung und Präsentation seiner Werke in Paris vorantrieb („Je vous demande seulement de bien vouloir veiller à ce que ces oeuvres soient exposées le plus rapidement possible dans vos salles.“<sup>664</sup>) und das auffällige Stillschweigen, das er über die Herkunft und Datierung der gestifteten Masken wahrte. Eine weitere Ursache ist in der künstlerischen Isolation zu suchen, in der sich Janco seit seiner Übersiedlung 1941 nach Palästina befand,<sup>665</sup> und die ihn zu einem Verfechter der „wahren“ Lehre Dadas werden ließ:

„Alles, was Dada betrifft, nimmt er persönlich: die hineingeschmuggelten Un-Dadaisten zum 50. Jubiläum Dadas im Zürcher Kunsthaus und in Paris, die Vernebelungs-Aktionen damaliger Kameraden, die dabei waren, wie die Übertretungen der Kunst-Schreiber, die nicht dabei waren. Er verflucht das alles. Er will das Erlebnis von Dada, wie es für ihn (und für uns alle) einmal war, voll gegenwärtig halten. [...] Er wacht darüber, daß Dada nicht wie ein hilfloses Schiff auf den Wellen unkenntnisreicher Historiker herumtreibt. Dada bleibt Gegenwart für ihn auch in seiner Arbeit [...]“<sup>666</sup>

1964 teilte Janco der „Association pour l'étude du Mouvement Dada“ seine Ablehnung mit, eine Definition des Dada zu erstellen, drückte aber seinen Willen aus, das Erbe Dadas wach zu halten und zum Zweck einer Dokumentation eigene Arbeiten beizutragen:

„Chers Messieurs Lieussou et Sanouillet e M. Béhar, [...] Dada est un germe encore vivant, qui ne sera jamais ‚classé‘ étant donné que son aspect paraît différent dans chaque milieu et crée les réactions les plus imprévues dans chaque esprit. [...] Je suis sûr que mes amis et moi, ainsi que tout dada, seraient heureux de pouvoir mettre à votre disposition pour les conserver dans une sorte de ‚musée‘ des textes, photos, livres, etc., et mêmes *des œuvres*

<sup>662</sup> Seiwert, *Marcel Janco*, S. 126: „Late in his life in Israel, he returned artistically to his early climax in new and recreated works.“

<sup>663</sup> Huelsenbeck, *Reise*, S. 111.

<sup>664</sup> „Ich bitte Sie nur darum, gut dafür zu sorgen, dass diese Werke so schnell wie möglich in Ihren Sälen ausgestellt werden.“ Marcel Janco an Bernard Dorival, Konservator des Musée national d'art moderne, aus Paris am 1.12.1966, unveröff., Übers. d. Verf.

<sup>665</sup> „With my peregrinations and migrations during 12 years, I have lost all international contacts.“ Marcel Janco an Hans Richter aus Tel Aviv am 10.3.1950, in: Motherwell, *Dada Painters*, S. XXVI.

<sup>666</sup> Richter, *Begegnungen*, S. 12 u. 14.

*d'art ou anti-art* qui seraient un témoignage du courage d'une génération de révoltés, exemple qui paraît reprendre aujourd'hui encore de l'importance.<sup>667</sup>

Als im Jahr 1958 in Düsseldorf eine große Dada-Retrospektive gezeigt werden sollte, war es Hans Richter, der Janco vorschlug, er solle in Anbetracht der schlechten Repräsentanz seiner Werke doch einige Stücke mithilfe von Fotografien nacharbeiten.<sup>668</sup> Janco seinerseits beklagte sich im selben Jahr gegenüber Arp, dass ihm nur wenige Arbeiten aus der Dada-Zeit geblieben seien, und dass er deswegen einige Reliefs „dupliziert“ habe: „J'ai aussi fait quelques ‚duplicata‘ de quelques uns de mes reliefs en blanc, qui sont plus transportables et solides.“<sup>669</sup> Von den Masken ist nicht die Rede, dennoch müssen hier ähnliche Mechanismen wirksam gewesen sein. Im Übrigen muss Janco einen freizügigen Umgang mit seinem Oeuvre und der historischen Treue gepflegt haben, denn immer wieder, so Seiwert in seiner Janco-Monografie, tauchten „fehlende Datierungen, Umsignierungen, Überarbeitungen, Paraphrasen auf das eigene Werk, Nachschöpfungen, eigene Restaurierungen [...] Fehlen oder Nicht-Bewahren von Dokumenten“ auf.<sup>670</sup>

Dass sie es legitim fanden, verlorene Teile des eigenen Werks, aber auch Werke befreundeter Künstler zu replizieren, bekannten auch Hans Arp – in Bezug auf das Werk der früh verstorbenen Sophie Taeuber – und Sophie Taeuber selbst. 1922 schrieb sie zum Verhältnis von Kopie und Nachschöpfung: „Einer Kopie fehlt das Wesentliche, das Leben, es sei denn, ein wahrer Künstler habe, angeregt durch den Gegenstand, eine Variation davon gemacht und von seinem Leben wieder in die Arbeit hineingetragen.“<sup>671</sup> Damit impliziert sie allerdings eine inhaltliche Überarbeitung und Aktualisierung, ein bloßes Reproduzieren lehnt sie ab. Wie sich Janco dazu verhielt, ob er seine dadaistischen Masken originalgetreu nachbildete oder ihnen einen neuen künstlerischen Sinn gab, soll der Vergleich mit den Quellen zeigen.

<sup>667</sup> „Liebe Herren Lieussou und Sanouillet und Herr Béhar, [...] Dada ist ein noch lebendiger Keim, der in Anbetracht der Tatsache, dass sein Aspekt in jedem Milieu anders erscheint und in jedem Geist die unvorhergesehensten Reaktionen schafft, nie ‚eingeordnet‘ sein wird. [...] Ich bin sicher, dass mein Freunde und ich, so wie ganz Dada, sich freuen würden, ihnen Texte, Fotos, Bücher etc. und sogar Werke von Kunst oder Anti-Kunst zur Verfügung stellen zu können, die ein Beweis des Muts von einer Generation von Aufständischen wären, ein Beispiel, das heute wieder eine Bedeutung anzunehmen scheint, um sie in einer Art ‚Museum‘ zu bewahren.“ Janco an Yves Poupard-Lieussou, Michel Sanouillet u. Henri Béhar aus Tel Aviv am 28.12.1964, in: *Revue de l'Association pour l'étude du Mouvement Dada*, 1. Jg., H. 1, Paris 1965, S. 92f., kursiv dort, Übers. d. Verf.

<sup>668</sup> Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 429.

<sup>669</sup> „Ich habe auch einige ‚Duplikate‘ von einigem meiner Reliefs in Weiß gemacht, die leichter zu transportieren und fester sind.“ Janco an Arp aus Tel Aviv am 20.7.1958, Archiv der Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck, in: Seiwert, *Janco*, S. 354, Übers. d. Verf.

<sup>670</sup> Seiwert, *Janco*, S. 31.

<sup>671</sup> Sophie Taeuber: Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen (1922), zit. in: Sandor Kuthy: „Nachschöpfungen“, „Re-crétions“, in: *Taeuber/Arp Künstlerpaare*, S. 178-186, hier S. 179. Kuthy nennt weitere Beispiele für Nachschöpfungen in Arps Werk; Andreotti, *Sculpture*, S. 28, erwähnt eine Arbeit von 1946, *Duozeichnung*, die sich auf ein früheres Werk von Taeuber bezieht.

## 4.2 Historische Berichte zu Jancos Masken

Im Rahmen der episodenhaften Handlung seines 1957 erschienenen Romans *Alles in Allem*, der das gesellschaftliche Zürich der 1910er Jahre zum Thema hat, widmete der Züricher Schriftsteller Kurt Guggenheim ein Kapitel den Vorgängen im Cabaret Voltaire. Guggenheim mischt historische mit fiktiven Ereignissen, sodass der Handlung, trotz der vorsorglichen Warnung im Vorspann, alle Inhalte seien frei erfunden, einige Glaubwürdigkeit beigemessen werden kann. Ein Abschnitt behandelt den Besuch dreier „Freunde“ im Cabaret Voltaire in den Räumen der Spiegelgasse. Der Leser erfährt von der Verwendung groß dimensionierter Masken, vom bizarren Charakter der Vorstellung und von ratlosen bis empörten Reaktionen der Zuschauer:

„Der Vorhang flog zur Seite, das Licht verlöschte, grüne Scheinwerferstränge fielen auf die kleine Bühne, auf der sich vor einem kubistisch bemalten Hintergrunde vier vermummte Gestalten auf hohen Kothurnen, halbmeterlange Masken vor den Gesichtern, mit rhythmisch täppischen Gesten im Kreise herum bewegten. [...] Jeder der vier gab einen Laut von sich, nur einen, aber immer mit stärkerem Stimmenaufwand wiederholt. Einer zischte wie eine Dampfmaschine ein nicht abreißendes Sssss, der zweite knurrte ein ununterbrochenes Prrrr, der dritte heulte ein markdurchdringendes Muuuh, und der letzte sang in hohem Falsett Ayaayayay. Immer ekstatischer wurde der tanzähnliche Vorgang [...] Zwischen Lachen und einem Gefühl des Erschauerns hin- und hergerissen, gerieten die Zuschauer in eine Art Wut, die sich in Zurufen, Stampfen und Klopfen kundgab. Vollends, als die vier sich auf dem Podium nebeneinander in einer Reihe aufstellten und mit Fäusten und Füßen, ein ohrenbetäubendes Gebrüll anstoßend, das Publikum auf eine unerhörte Weise zu treten und herauszufordern schienen, sprang neben den drei Freunden mit einem Mal ein kraushaariger Bursche fremdländischen Aussehens auf und krapselte zitternd und ungeschickt auf das Podium. [...] Das groteske Oratorium setzte sich so lange fort, bis schließlich die ganze Zuhörerschaft ebenfalls in den Refrain einfiel, so daß man bis weit in die braven Gassen hinaus hören konnte, wie in der Meierei eine hektische Gemeinschaft *Adieu ma mère, adieu mon père* skandierte. Die Vorführung auf der Bühne endete damit, daß der kleine Mann eine Papierrolle, die er aus einer Brusttasche gezogen hatte, unter das Kinn hielt, wobei die beschwerte Kante abwärts rollte und eine weiße Fläche freigab, auf der groß und deutlich ein anstößiges Wort zu lesen war. Mit dem aufgedrehten Licht setzte der Beifall ein.“<sup>672</sup>

Im weiteren Verlauf werden der Akteur „fremdländischen Aussehens“ als Tristan Tzara identifiziert und die Maskenträger als Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco und Richard Huelsenbeck.<sup>673</sup> So authentisch die geschilderte Szene auch scheint, es ist schwierig, sie einer der bekannten Vorstellungen im Cabaret Voltaire zuzuordnen. War es die Große Soiree mit der ersten öffentlichen Präsentation von Masken oder doch die sechs Wochen später abgehaltene Erste Soiree, auch wenn sie nicht in der „Meierei“, sondern

---

<sup>672</sup> Guggenheim, *Alles*, S. 458-460.

<sup>673</sup> Guggenheim, *Alles*, S. 460.

im „Zunftthaus zur Waag“ stattfand?<sup>674</sup> Nur hier nämlich gab es Programmteile, bei denen vier Darsteller zusammenwirkten:

- Tristan Tzara, *La fièvre puerperale*, „Poème simultan, interprété par Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara“.
- *Chant nègre I*, „nach eigenen Motiven aufgeführt von Ball, Huelsenbeck, Janco, Tzara“.
- „Kubistischer“ Tanz, „Kostüme und Arrangement von Hugo Ball. Musik aus ‚Leben des Menschen‘ von Andrejew. Aufgeführt von Ball, Hennings, Huelsenbeck, Tzara“.<sup>675</sup>

Allerdings handelte es sich in keinem Fall um die Konstellation von Ball, Hennings, Janco und Huelsenbeck in Masken, sodass anzunehmen ist, dass die Romanszene verschiedene Ereignisse kompiliert. Sie macht jedoch deutlich, wie sehr die Kombination von Klang- und Lautgedichten, Tänzen, Masken und Kostümen zu einem Profil des Dada Zürich gereift war.

Abgesehen von den Klanggedichten mit „Umba, umba“-Refrain, die Huelsenbeck im Straßenanzug rezitierte, wobei er mit dem Rohrstock den Takt angab, sowie einigen Totentanz-ähnlichen, in Kutten vorgetragenen „Chants funèbres“, sind für Dada Zürich sieben Performances nachweisbar, bei denen Masken verwendet wurden:

1. „Negermimus“ im Cabaret Voltaire am 24. Mai 1916 (Tanz von Taeuber, Masken von Janco).
2. „Maskentanz nach Motiven aus dem Sudan“ auf der Großen Soiree des Cabaret Voltaire am 31. Mai 1916 (Masken von Janco).
3. „Poème mouvementiste“ (vorgetragen von Huelsenbeck und Tzara, Masken von Janco) und „Drei Dada-Tänze“ (getanzt von Hennings, Masken von Janco) in der ersten Soiree („Autoren-Abend“) im Zunftthaus zur Waag am 14. Juli 1916.
4. „Abstrakte Tänze“ von Sophie Taeuber nach Gedichten von Hugo Ball zur Eröffnung der Galerie Dada am 29. März 1917 (Masken angeblich von Hans Arp).

<sup>674</sup> Raoul Schrott, *Dada 15/25*, S. 37, bezieht die Szene auf den 31. (korrekt wäre der 30.) März 1916. Das Zitat „Adieu ma mère, adieu mon père“ stammt aus *La côte (Chants bretons)*, 1911 von Max Jacob. Tzara trug diesen Text im Februar 1916 vor: „Er steht dann auf dem kleinen Podium kräftig und hilflos, wohl bewehrt mit einem schwarzen Kneifer [...]“ Ball, *Flucht*, S. 81, Eintrag vom 28.2.1916. Das wiederholte sich in der „Französischen Soiree“ des 14.3.1916, vgl. Ball, *Flucht*, S. 86. Da Masken nicht vor dem 24./31.5.1916 verwendet wurden, muss sich die Handlung auf dieses oder ein späteres Datum beziehen. Entweder wurde Jacobs Gedicht hier wiederholt, oder Guggenheim vermengt mehrere Anlässe.

<sup>675</sup> Vgl. Theaterzettel der ersten Soiree („Autoren-Abend“) am 14.7.1916 im „Zunftthaus zur Waag“, abgedr. in: *Dada Monographie*, S. 26.

5. „Musique et danse nègres“ (getanzt von fünf Personen, darunter Jeanne Rigaud und Maria Cantarelli, Masken von Janco) sowie Aufführung von Kokoschkas Drama Sphinx und Strohmann in der zweiten Soiree („Sturm-Soiree“) der Galerie Dada am 14. April 1917 (mit Ball, Hennings, Hartmann, Glauser, Masken von Janco).
6. „Chansons in Masken“ und „Musique et danse nègres“ (Wiederholung von oben, Masken von Janco) im „Unterhaltungsprogramm“ der dritten Soiree („Abend Neuer Kunst“) in der Galerie Dada am 28. April 1917.
7. Gedichte von Huelsenbeck (vorgetragen von Katja Wulff in Maske von Janco oder Arp) und Tanz *Noir Cacadou* (fünf Frauen, darunter Wulff, als „schwarze Tänzerinnen in übermenschlichen Gewändern“<sup>676</sup>) in der achten Soiree, Saal „Zur Kaufleuten“ am 9. April 1919.

Damit bilden Masken-Performances eine von drei Hauptkategorien dadaistischer Bühnenaktionen, nämlich 1) rhythmische und musikalische („bruitistische“) Vorträge, 2) Lesungen von Simultan- und Lautgedichten, z.T. in Kostümen, und 3) Tänze und szenische Darstellungen mit und ohne Masken.

### *Epochen- und Stilpluralismus*

In der Literatur gelten Jancos Masken pauschal dem afrikanischen oder ozeanischen Kulturkreis verpflichtet, und auch die Zuschreibung zu konkreten Maskenkulten wurde versucht.<sup>677</sup> Andernorts wurden zwar Parallelen zu Kinder-, Spiel- und Karnevalsmasken gezogen, das Vorbild aber bei afrikanischen Masken gesucht.<sup>678</sup> Zuschreibungen dieser Art scheitern jedoch an dem Umstand, dass nicht festgestellt wird, ob und inwieweit die heutigen Masken mit denen der Dada-Zeit übereinstimmen. Dass Janco in theoretischen Stellungnahmen auf Kompositionstechniken der afrikanischen Kunst einging – er attestierte ihnen „reinste“ Triebe und eine ordnende Kraft<sup>679</sup> – ist kein hinreichender Grund anzunehmen, dass er seine Masken nach denselben Kriterien gestaltete.<sup>680</sup> Und die Tatsache, dass sie in pseudo-rituellen Performances verwendet wurden, rechtfertigt nicht, sie

<sup>676</sup> H. W.: Zürcher Spaziergänge: Dada, National-Zeitung, Basel, 14.4.1919, in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 55.

<sup>677</sup> Jancos Masken sind laut Seiwert, *Janco*, S. 22, von „afrikanischen und ozeanischen Kultobjekten ange-regt worden“, Rhodes, *Primitivism*, S. 146, meint: „Janco made masks and costumes that were reminis-cent of African prototypes“, und besonders Evan Maurer, *Dada*, S. 548 u. S. 606, Anm. 12, legt sich fest, wenn er Beziehungen zu „Rindentuchmasken“ aus Neubritannien und den Neuen Hebriden sieht.

<sup>678</sup> Vgl. Sandra Chai, *Mask*, S. 248, die sagt, Janco habe einige Lektionen afrikanischer Masken verinnerlicht, etwa die Möglichkeit, Gesichtszüge nach Bedarf zu verfremden und verschiedene Materialien zu kombinieren.

<sup>679</sup> Marcel Janco: Vortrag an der ETH Zürich im Februar 1918, unveröff. Manusk., Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, in: Seiwert, *Janco*, S. 524.

<sup>680</sup> Miklós Szalay, in: *Sammlung Coray*, S. 15, Anm. 51, spricht von „Doppelzüngigkeit“: Mit den Masken habe Janco „das Lob des Instinkts, der Sexualität, der Kraft und Gewalt, der Brutalität, des Groben und des Häßlichen“ gesungen, in seinen Vorträgen die afrikanische Kunst aber als vollkommen verherrlicht.

für ähnlich strukturiert zu halten wie Werke des europäischen Primitivismus.<sup>681</sup> In Wahrheit standen Jancos Arbeiten zu afrikanischen und ozeanischen in einem nur losen Abhängigkeitsverhältnis. Trotz allem anzunehmenden Interesse war die ethnische Kunst, so auch Harry Seiwert, für Janco „nur eine von mehreren Quellen“.<sup>682</sup>

Demnach muss das ideengeschichtliche Umfeld beleuchtet werden, in dem sich Janco zur Zeit des Dada Zürich befand und das zur Ausbildung seiner Maskenpraxis beigetragen haben könnte. Jancos Credo war eine künstlerische Ökonomie, die mit minimalen Mitteln ein Maximum an Wirkung erzielte: „Malen heisst, nur mit Farben, Linien und Punkten eine Fläche nach Gesetzen zu beleben“.<sup>683</sup> Kunstrichtungen, die er unter diesem Gesichtspunkt – und in völliger Übereinstimmung mit Tzara<sup>684</sup> – besonders schätzte, waren griechische, etruskische, byzantinische, romanische, gotische und „Neger“-Kunst, Richtungen im Übrigen, die auch der befreundete Galerist Han Coray bevorzugt sammelte.<sup>685</sup> Dabei war „Negerkunst“ oder „art nègre“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein fest stehender Begriff, der sowohl afrikanische wie ozeanische Werke mit einbezog.<sup>686</sup> Schon 1898 hatte der deutsche Ethnologe Leo Frobenius eine viel beachtete Abhandlung über afrikanische Maskenbräuche erstellt, die eine Vielzahl von Typen abbildet, darunter einige mit dazu gehörigen Kopfputzen und Körperbehängen aus Pflanzenfasern. Es folgen Angaben zu Materialien und Funktionen, so bei einer Maske der Bali (Kamerun) aus dem Bestand des Ethnographischen Museums in München: „Wird beim Tanzen unter Gebrüll vor das Gesicht gehalten.“<sup>687</sup> Eine angefügte Karte zeigt die Verbreitungsgebiete der Masken und gibt Aufschluss darüber, dass außer den bei westlichen Sammlern begehrten Holzmasken, auch solche aus Stroh, Leder und gemischten Materialien existierten, die kaum zur Kenntnis genommen wurden.<sup>688</sup>

Da sich das Cabaret Voltaire in zwei musikalischen Programmen mit dem „Sudan“ befasste – am 31. Mai 1916: „Maskentanz“ nach Motiven aus dem Sudan (Masken von

<sup>681</sup> Vgl. Naima Prevots, *Dance*, S. 6, die Künstler wie Matisse, Derain und Picasso erwähnt, um für Dada Zürich zu folgern, hier sei der Primitivismus nur um das Moment der Bewegung erweitert worden.

<sup>682</sup> Seiwert, *Janco*, S. 323.

<sup>683</sup> Marcel Janco: Vortrag an der ETH Zürich im Februar 1918, unveröff. Manuskri., Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, zit. in: Seiwert, *Janco*, S. 65.

<sup>684</sup> „Nous voulons continuer la tradition de l'art nègre, égyptien, byzantin, gothique et détruire en nous l'atavique sensibilité que nous a léguée la détestable époque qui suivit le quatorcento [sic].“ Tristan Tzara: Pierre Reverdy ‚Le Voleur de Talan‘ (1917), in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 398.

<sup>685</sup> Vgl. Iselin, *Polyvalenz*, S. 52.

<sup>686</sup> Vgl. Rubin, *Primitivismus*, S. 85, Anm. 12.

<sup>687</sup> Frobenius, *Masken*, S. 22.

<sup>688</sup> Vgl. Frobenius, *Masken*, S. 129, zu einem Maskenkult des nördlichen Algerien (Abb. 21): Ein mit Fell- und Wollmaske Maskierter schlägt in militärischer Haltung eine Felltrommel. Die Legende besagt: „Zur Karnevalszeit maskierter [sic] Neger in Biskra.“ Weiter wird erklärt, es handele sich um im Sudan beheimatete Spaßmacher – „Polichinelli“ – die Ordnungsfunktionen wahrnahmen. Eine weitere „Amstracht“ erinnert an die kuttenartigen Maskierungen des Dada Zürich, ebenso an Narrenkostüme der Nordschweizer Fastnacht: „Man sah nichts als Hände und Füße, die nackt waren. Seine Tracht war ganz schwarz, Hose, Jacke, Kopfputz, der gleichzeitig das Gesicht bedeckte, alles in allem ein Stück. Die Mütze war viereckig und mit weissen Straussenfedern geschmückt; die Stellen des Mundes, der Nase und der Augen waren in Scharlach garnirt [sic]. Diese Person war Zollbeamter und Obrigkeit. Sie trug in der Hand eine Peitsche.“ Frobenius, *Masken*, S. 153f.

M. Janco [...]“<sup>689</sup> und am 14. Juli 1916 im Zunfthaus zur Waag: „Chant nègre II (nach Motiven aus dem Sudan, gesungen von Huelsenbeck und Janco)“<sup>690</sup> – empfiehlt sich ein Blick auf die umfangreiche reise- und völkerkundliche Literatur zu dieser Region, die schon in Abenteuerromanen Karl Mays behandelt worden war.<sup>691</sup> Geografisch umfasste der damalige Sudan nicht nur das Land am Oberlauf des Nils, das seit Napoleons Ägypten-Feldzug mehrere Forschungsexpeditionen angezogen hatte.<sup>692</sup> Dieser östliche Sudan war ägyptisch-britisches Einflussgebiet, während der westliche seit 1904 zu Französisch-Westafrika gehörte und sich bis zum alten Königreich Mali erstreckte. Einige der dort beheimateten Völker waren die Tuareg, Fulbe, Songye, Bambara, Senuso und Dogon. Dem Stil dortiger Plastiken attestierte der Pariser Kunsthändler Paul Guillaume eine besondere Grobheit und Schärfe der Kanten bei gleichzeitiger Weichheit der Oberflächen, sodass sich Härte und Beweglichkeit abwechselten.<sup>693</sup> Die zahlenmäßig größte Volksgruppe des alten Sudan, die im Nigergebiet beheimateten Bambara (Bamana), praktizieren noch heute einen Maskenkult der Jugendbünde mit phantasievollen Tierverkleidungen, Holzmasken und Stabpuppen in szenischen Arrangements. Trotz einer Erwähnung aus dem Jahr 1878 stammen die meisten Informationen hierzu aus den 1930er Jahren, sodass nicht ganz geklärt ist, seit wann diese Maskeraden existieren. Doch im Zuge der französischen Kolonisierung gelangten immer wieder Berichte, Fotografien und Objekte dieser Riten nach Europa.<sup>694</sup>

Dennoch erleichtert ihre Kenntnis nicht die Identifizierung möglicher Quellen für Jancos Masken, ebenso wenig wie Carl Einsteins epochemachendes Buch *Negerplastik*, das 1915 herauskam. Die darin enthaltenen durchweg unbetitelten und undatierten Abbildungen sind Musterbeispiele einer von Einstein bevorzugten anti-naturalistischen Ästhetik, und scheinen sich weniger auf Jancos Masken, als auf seine konstruktivistischen Plastiken ausgewirkt zu haben: „Emmy Hennings sang ihre Lieder, Janco und Arp erschöpften sich in dekorativen Vorschlägen und selbst der Wirt, der einmal in seiner Jugend in Afrika war, gab gute Ratschläge, weil er sich durch Jancos Plastiken an die Kunst der Neger erinnert fühlte.“<sup>695</sup>

<sup>689</sup> Züricher Post, 30.5.1916, Morgenausgabe, in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 14.

<sup>690</sup> Huelsenbeck, *Dada siegt!*, S. 26.

<sup>691</sup> 1913 erschien Baedekers *Handbuch für Reisende: Ägypten und der Sūdān* in siebter Auflage, und Meyers *Reisebücher Ägypten: Unter- und Oberägypten, Obernubien und Sūdān* lag seit 1914 in sechster Auflage vor. Karl Mays „Reiseerzählung“ *Im Sudan* bildete 1896 den dritten Band der Trilogie *Im Lande des Mahdi*. Sein Roman *Die Sklavenkarawane* von 1893 gilt als realistische Darstellung des Südsudan, vgl. Henn, *Reisen*, S. 55.

<sup>692</sup> Vgl. Henn, *Reisen*, S. 15.

<sup>693</sup> „The typical Sudan piece is slender, elongated, angular, making frequent use of straight lines, pointed projections, flat planes and sharp edges. Its frequent awkwardness of attitude and crudity of surface tend to augment the total effect of sharp staccato force of wiry suppleness.“ Guillaume/Munro, *Negro Sculpture*, S. 74.

<sup>694</sup> Vgl. Arnoldi, *Playing*, S. 18f.

<sup>695</sup> Richard Huelsenbeck: Erinnerung an die Spiegelgasse, in: Huelsenbeck, *Wozu Dada*, S. 77-79, hier S. 78.

Da die Suche nach afrikanischen Quellen für Jancos Masken im Sande verläuft, bieten sich als Alternative die Inselgruppen Ozeaniens an, deren Kunst in Europa nach und nachentdeckt und schließlich von den französischen Surrealisten gefeiert wurde.<sup>696</sup> Mit ihren materialreichen und phantasievollen Assemblagen stehen ozeanische Masken (vgl. Abb. 22) dem, was wir von Jancos Masken wissen, tatsächlich näher als afrikanische. Doch ihre Kenntnis setzte sich nur langsam durch und erreichte die Künstler des Dada Zürich relativ spät.<sup>697</sup> In sporadischen literarischen Versuchen hatte sich 1916/17 Tzara mit diesem Kulturkreis befasst und ließ 1919 Übersetzungen von zentral-australischen Gesängen und eine Produktion zu Maori-Liedern folgen: „Ein Gedicht der Maori-Neger, das ich wegen seines Klanges gut finde; und eine gewisse heroische, aber immer lächerliche Note, die mir manchmal gut gefällt, d. h. dada werden oder so subtil, daß man davon nichts mehr merkt.“<sup>698</sup> Puppen, Spielzeuge, Totems, Verkleidungen und Geheimsprachen der Südsee-Archiipele zogen Tzara besonders an, weil er in ihnen den Erfindungsreichtum von Kindern verkörpert sah.<sup>699</sup> Er stellte Parallelen zu Jancos dreidimensionalen Drahtkonstruktionen fest, etwa *Construction 3* von 1917 (Abb. 23), die bereits den Wirt Ephraim an „die Kunst der Neger“ erinnert hatten, und schrieb darüber in Gedichtform:

„Er hat Skulpturen von Oberflächen bis zu Übereinandersetzungen des Körpers gemacht und verwandte den Eisendraht als Zeichnung im Raum (zum ersten Mal), der obere Teil der *Construction 1* gibt dem Material die Möglichkeit, sein Leben zu zeigen, der Eisendraht zittert sensibel, Mond, Sonne, blaues Seepferdchen am Grund des Meers, [...] setzt die Tradition der reinen Kunst fort nach 5 Jahrhunderten klebriger Träumerei, direkte Realität, Spezialisierung ohne äußere Einflüsse noch Kompromiss.“<sup>700</sup>

Außer der bizarren Anmutung dieser nicht-naturalistischen, dynamischen Konstruktionen würdigt Tzara Jancos phantasievolle zoomorphe Figurationen, erwähnt aber keine bestimmte formale Richtung oder ein künstlerisches Leitbild.

Eine weitere formale Parallele zu Werken außereuropäischer Ethnien ergibt sich aus Gegenüberstellung mit Masken der Alaska-Inuit. Als Beispiel kann ein Objekt aus dem Besitz von André Breton (Abb. 34)<sup>701</sup> dienen, die Montage eines menschlichen Gesichts

<sup>696</sup> Vgl. Peltier, *Südsee*, S. 122, u. Krauss, *Giacometti*, S. 528.

<sup>697</sup> Guillaumes Broschüre *Sculptures nègres* von 1917 informierte über die „Monstrosität“ ozeanischer Plastik, aber nur vier der Beispiele stammten von den Marquesas, vgl. Peltier, *Südsee*, S. 120. Vgl. a. Price, *Primitive Kunst*, S. 69.

<sup>698</sup> Tzara an André Breton aus Zürich am 21.9.1919, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 240.

<sup>699</sup> Vgl. Tristan Tzara: *L'art et l'océanie*, in: *Cahiers d'art, peinture, sculpture, architecture, musique*, 4. Jg. (März/ April), Paris 1929, S. 59-60.

<sup>700</sup> „[...] il a fait des sculptures de surface jusqu'à lui on faisait des superpositions de corps et employa le fil de fer comme dessin dans l'espace (pour la première fois) la partie supérieure de la construction 1 donne la possibilité à la matière de montrer sa vie fil de fer tremble sensible lune soleil hypocampe bleu au fond de la mer il fait des reliefs pour être construits dans le mûr totalité architecturale productive protestation contre le cadre et le baroque poursuit la tradition de l'art pur après 5 siècles de siropeuse rêverie directe réalité spécialisation sans influences extérieures ni compromis“. Tristan Tzara: *Mouvement Dada*. Marcel Janco (1917), in: *Le pagine (1916–1917)*, bearb. von Marilena Pasquini, Rom 2000, S. 208, Übers. d. Verf.

<sup>701</sup> Eine Jäger-Maske vom Typ „Inua“, „Geist des Lachses“, das Doppelwesen aus Mensch und Totem gilt aus synkretistischer Sicht als verdoppelte kreatürliche Kraft. Vgl. Adamowicz, *Masque*, S. 78 u. 82.

mit einem Fischkörper. Was afrikanischen Masken an Asymmetrie, Hybridität und Skurrilität fehlte, um den Vergleich mit Jancos Masken zu rechtfertigen, ist in der Kompilationstechnik dieser Inuit-Maske verwirklicht. Doch sollte dahinter mehr als eine zufällige Übereinstimmung stecken, müssten Jancos Masken deutlich nach der Zeit des Dada Zürich entstanden sein, denn erst mit Breton und den Pariser Surrealisten gelangten Inuit-Masken in die Hände europäischer Sammler und Künstler.<sup>702</sup>

Jancos Arbeiten konkreten kulturellen Traditionen zuzuordnen, fällt schon deshalb schwer, weil er sich verbal auf „Weltkulturen“ im Allgemeinen bezog, ohne sich je geografisch festzulegen. In Anlehnung an die abstrakten Gesetzmäßigkeiten, die Wilhelm Worringer ihnen zuerkannte,<sup>703</sup> hielt auch er Volks-, Kinder- und „primitive“ Kunst für nachahmenswert und verband sie mit einem Gemeinschaftsideal:

„Da wir die Kunst dem Volke nahebringen wollten, kamen wir auch dazu die Schätze der Volkskunst und die der Primitiven aufs neue zu entdecken. Wir waren als erste von der prähistorischen Höhlenmalerei tief ergriffen. Vielleicht kann man all diese Bestrebungen in einem Satz zusammenfassen: wir wollten der Kunst und dem Künstler die Demut zurückgeben.“<sup>704</sup>

Jancos Berufung auf „primitive“ und „Volks“-Kunst wurde bislang nicht in Bezug auf die einheimische Populärkultur gedeutet, da sich solche Kontakte mit Jancos Biografie nicht belegen lassen.<sup>705</sup> Er nahm allerdings ausdrücklich zur Kunst „aller Völker“ Stellung, sodass auch europäische Quellen nicht ausgeschlossen werden dürfen: „[...] my painting is oriented towards a strong expression, like you find in folk art. I believe that at bottom I am still very close to ‚dada‘, to the true dada which at bottom always defended the forces of creation, instinctive and fresh, colored by the popular art that one finds in all peoples.“<sup>706</sup> Damit lohnt auch ein Blick auf mögliche einheimische Vorbilder. Zwar hat das Frühwerk Jancos keine spezifisch rumänische Qualität,<sup>707</sup> doch enthält z. B. die Lyrik seines Jugendfreundes Tzara in den Jahren 1913/14 Elemente rumänischer Folklore, auch

<sup>702</sup> Die Maske befand sich mit ähnlichen Objekten im Pariser Wohnatelier André Bretons und ist heute in Privatbesitz. Zu Bretons Sammlung mit Abbildung der Maske vgl. z. B. Alain Jouffroy: *La collection André Breton*, in: *L'oeil*, Nr. 1, Paris 1955, S. 32-39. Der Katalog Rubin, *Primitivismus*, S. 590f., zeigt die Maske in Verbindung mit Miró: „Maske, eskimoisch (Alaska), bemaltes Holz, Federn, Höhe 48 cm“. Die Entdeckung der Inuit-Kunst wird ins Paris der 1920er Jahre datiert, vgl. Elizabeth Cowling: *The Eskimos, the American Indians and the Surrealists*, in: *Art History*, 1. Jg., H. 4, Oxford 1978, S. 484-500.

<sup>703</sup> Worringer, *Abstraktion*, S. 51f., vermutete, es müsse „ein kausaler Zusammenhang bestehen zwischen primitiver Kultur und höchster, reinsten gesetzmäßiger Kunstform“, und sah ihn als „höchste abstrakte Schönheit“. Zu Worringers Wirkung auf die Künstler des Dada, insb. Arp, vgl. Kap. III.6, S. 175.

<sup>704</sup> Janco im Interview mit Fritz Billeter (1965), Typoskr., Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, in: Seiwert, *Janco*, S. 557f.

<sup>705</sup> Janco kam aus einer Familie assimilierter Juden, die dem oberen Bukarester Mittelstand angehörte, „einem Milieu, das der Volkskunst wohl eher fremd gegenüberstand.“ Seiwert, *Janco*, S. 43 u. 304.

<sup>706</sup> Janco an Richter aus Tel Aviv am 10. März 1950, in: Motherwell, *Dada Painters*, S. XXVII.

<sup>707</sup> Seiwert, *Janco*, S. 304, schreibt, die rumänische Volkskunst habe in Jancos Werk keine Spuren hinterlassen: „Sicher ist Janco in seiner Jugend zwangsläufig mit rumänischer Volkskunst in Berührung gekommen, so daß sein Formgefühl von bestimmten Merkmalen volkstümlicher Kunstwerke hätte profitieren können. Volkstümliche Motive finden sich jedoch anscheinend [...] nicht in Jancos Malerei.“

sein Bekenntnis zur Liedform gilt als ein Ausdruck von Heimatverbundenheit.<sup>708</sup> 1916 dichtete Tzara in einer Marcel Janco gewidmeten *Revue Dada* mit Bezug auf die als Afrikanerinnen verkleideten Laban-Tänzerinnen: „[...] cinq négresses dans une auto / ont explosé suivant les cinq directions de mes doigts [...] / on a fixé les feuilles printemps une belle page dans la typographie / zoumbaï zoumbaï zoumbaï diê [...]“<sup>709</sup> Zu beachten ist, dass die letzte Zeile des Refrains nach Auskunft von Henri Béhar keine Eingeborenen-sprache, sondern ein rumänischer Kinderreim ist.<sup>710</sup>

Von Interesse ist auch, dass Jancos Heimatland Rumänien ein lebendiges und überregionales Maskenbrauchtum aufweist, dessen Traditionen von bäuerlichen Pantomimen und Maskenspielen im Lebens- und Jahreslauf bis zur städtischen Unterhaltungskultur reichen und auch die Hauptstadt Bukarest, wo Janco aufwuchs, nicht aussparen.<sup>711</sup> Die Hauptzeit der Maskenaufzüge ist hier nicht der Beginn der Fastenzeit, sondern der Winter, die Tage von Weihnachten bis Dreikönig, als traditionelle Zeit des Innehaltens und des Neubeginns. Komödiantische Masken, die Haus- und Wildtieren oder Persönlichkeiten des Dorflebens nachgebildet sind, durchstreifen in Gruppen die Straßen. Die Maskenspiele handeln von „Typen, die im Alltagsleben der Menschen zwar keine ungewöhnliche Erscheinung darstellen, aber dennoch nicht als zur engeren Dorfgemeinschaft zugehörig gerechnet werden“.<sup>712</sup> Beispiele solcher vertrauten Fremdlinge sind der „Doktor“, der „Zigeuner“, der „Jude“, der „Türke“, der „Pfaffe“ und der „Apotheker“, der häufig auch „Deutscher“ genannt wird. Meist treten sie in komplementären Paaren auf, so wird der „Alte“ von einer Greisin und der „Hässliche“ von einem Schönling begleitet.<sup>713</sup> Die Inhalte der Darstellungen variieren, Texte sind nicht vorgeschrieben, Improvisation ist Trumpf und jeder sein eigener Regisseur.<sup>714</sup> Dieser Variantenreichtum ähnelt dem Synkretismus dadaistischer Performances: auch das rumänische Bauerntheater habe „den Umriß eines Gemischs“, so Gheorghe Vrăbie.<sup>715</sup>

Aspekte, die die Masken des rumänischen Brauchtums mit denen Jancos verbinden könnten, sind eine besonders urtümliche und groteske Auffassung. Die Maske des rumänischen *moș* (Abb. 24) etwa, des komischen Alten, besteht aus einer Assemblage von Ziegenfellen, Tierhaaren, Blech- und Rindenstücken, die den Träger in ein zotteliges Mischwesen verwandeln.<sup>716</sup> Gemeinsam mit seiner Ehefrau, der *baba*, begleitet er das Krippen- oder Herodesspiel, eine Adaption der Weihnachtsgeschichte für die Puppenbüh-

<sup>708</sup> Vgl. Blachère, *Modèle*, S. 124f.

<sup>709</sup> „[...] fünf Negerinnen in einem Auto / sind in den fünf Richtungen meiner Finger explodiert [...] / man hat den Frühlingsblättern eine schöne Seite in der Typographie befestigt / zoumbaï zoumbaï zoumbaï diê [...]“, Tristan Tzara: *La Revue Dada 2 pour Marcel Janco* (1916), in: *Cabaret Voltaire*, S. 35, Übers. d. Verf.

<sup>710</sup> Vgl. Tzara, *Oeuvres I*, S. 680.

<sup>711</sup> Vgl. Nedelco-Patureau, *Jeux masqués*, S. 61.

<sup>712</sup> Vgl. Adler, *Masken*, S. 26.

<sup>713</sup> Vgl. Nedelco-Patureau, *Jeux masqués*, S. 63.

<sup>714</sup> Vgl. Vrăbie, *Volkskunde*, S. 110.

<sup>715</sup> Vrăbie, *Volkskunde*, S. 111.

<sup>716</sup> Vgl. Vrăbie, *Volkskunde*, S. 121, u. Pop/Eretescu, *Masken*, S. 47.

ne, die nach Auskunft von Gheorghe Vrăbie bis in die 1950er Jahren auch in Bukarester Arbeiterkreisen gespielt wurde.<sup>717</sup> Eine weitere Rolle dieses Greisenpaars ist die Störung der Totenwache, die sie mit szenischen Episoden und Dialogen unterbrechen. Grotteske Wirkungen entstehen aus der Diskrepanz von Anlass und Verhalten sowie Aussehen und Motorik der Maskenträger: Die zotteligen Alten „suchen sich, streiten, ahmen den Geschlechtsvorgang nach, tanzen, bespritzen sich mit Wasser – zum Entzücken der Zuschauenden – um dann zu verschwinden.“<sup>718</sup>

Auch zu Maskentraditionen der Schweiz sind Verbindungen Jancos denkbar. In Zürich existierte um die Jahrhundertwende und den Jahren danach kein derartiges Brauchtum. Die nächstgelegene Maskenregion war das südlich angrenzende Luzern, dessen Masken jedoch einen außergewöhnlichen Naturalismus aufweisen,<sup>719</sup> der auf Janco keine Wirkung gehabt haben dürfte. Dem bizarren Charakter seiner Masken näher stehen Fastnachtmasken des Walliser Lötschentals, die so genannten *Tschäggätä* („Gescheckten“) (Abb. 25), die skurrilsten und mit bis zu einem halben Meter Höhe größten aller Schweizer Masken.<sup>720</sup> Von der städtischen Öffentlichkeit wurden sie erst um 1900 zur Kenntnis genommen, dann aber durch Ausstellungen und Ankäufe des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich gut bekannt.<sup>721</sup> Getragen werden die überdimensionalen Holzmasken von Männern, die in Jutesäcke und zottelige Tierfelle gehüllt gehen und dumpf dröhnende Glocken schlagen. Sie zeichnen sich durch eine ausgesprochene Flächigkeit aus, sodass sie, obwohl sie vor dem Gesicht getragen werden, ihr Ursprungsmaterial, das schlichte Holzbrett, nicht verleugnen können.<sup>722</sup>

Während die organisierte Fastnacht in Zürich ein Nachkriegsphänomen ist, waren Maskenbälle und das „Maskenlaufen“ in den Straßen der Stadt schon seit dem 19. Jahrhundert üblich. Zur Zeit des Ersten Weltkriegs bestand jedoch ein Maskierungsverbot, das auch öffentliche Maskenbälle miteinbezog.<sup>723</sup> Da aber private Veranstaltungen davon nicht betroffen waren, konnte das Cabaret Voltaire für den 23. März 1916 zu einem „Faschingsfest“ einladen, das unter dem Motto Futurismus stand.<sup>724</sup> Den Anstoß dazu könnte Ball mit seinem Interesse an populärer Spektakelkultur gegeben haben. Auch wenn ihm „der gleichen Rummel ja sonst nicht lag“, so Balls Vetter und langjähriger

<sup>717</sup> Vgl. Vrăbie, *Volkskunde*, S. 152.

<sup>718</sup> Pop/Eretescu, *Masken*, S. 42.

<sup>719</sup> Vgl. Rickenbach, *Innerschweiz*, S. 78.

<sup>720</sup> Vgl. Bellwald, *Lötschental*, S. 55.

<sup>721</sup> Vgl. Bellwald, *Lötschental*, S. 8. Ein Sammler Schweizer Fastnachtmasken war der aus Wuppertal stammende und in Zürich ansässige Eduard von der Heydt. Seine Sammlung war auf dem Monte Verità in Ascona zu besichtigen und ging ins Züricher Museum Rietberg ein. Sie enthält Konvolute der Ostschweiz (Kantone St. Gallen, Glarus und Graubünden), der Innerschweiz (Kantone Luzern und Schwyz) und des Lötschentals (Kanton Wallis) aus der Zeit vom 19. bis frühen 20. Jahrhundert.

<sup>722</sup> Vgl. Bellwald, *Lötschental*, S. 8.

<sup>723</sup> Zum „Verbot des öffentlichen Maskengehens und der Maskenbälle“ vgl. Neue Zürcher Zeitung, 23.1.1915, Nr. 83, u. Hugger, *Fasnacht*, S. 14f.

<sup>724</sup> „Künstlerkneipe Voltaire. Für Donnerstag, den 23. März, ist ein ‚Faschingsfest‘ in Vorbereitung. Zur Aufführung gelangt eine *futuristische Komödie* verbunden mit *futuristischer Programm-Musik*.“ Volksrecht, Zürich, 17.2.1916, Künstlerkneipe Voltaire, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 11.

Briefpartner August Hofmann, habe er sich schon in München sehr für Fastnachtsbräuche interessiert: „Er kannte den Fasching aus Gottfried Kellers ‚Grünem Heinrich‘.“<sup>725</sup> Der Ausdruck „Fasching“ statt des Züricher „Fasnacht“ weist im Übrigen darauf hin, dass man auch im Cabaret Voltaire eher die Münchner als die Schweizer Traditionen pflegte. Da zum Verlauf dieses Festes und zum Stil der „futuristischen Komödie“ nichts bekannt ist, kann über Verkleidungen, Kostüme und mögliche Masken nur spekuliert werden.

Der Palette von Anregungen außereuropäischer, rumänischer und lokaler Art fügte Ball schließlich noch das antike und japanische Theater hinzu: „Janco hat für die neue Soiree eine Anzahl Masken gemacht, die mehr als begabt sind. Sie erinnern an das japanische oder altgriechische Theater und sind doch völlig modern.“<sup>726</sup> Charakteristika des asiatischen Maskentheaters sind jedoch ein starker Formalismus, eine Gleichförmigkeit und Statik,<sup>727</sup> die mit Jancos Konzepten nicht vereinbar scheinen. Obwohl also Ball in diesem Fall zu sehr von seinem eigenen Kunstgeschmack geleitet ist, als dass er objektive Aussagen über Jancos Masken treffen könnte, macht er doch deutlich, dass sie in keinem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu historischen Vorbildern standen.

### *Stellung im Oeuvre*

In Jancos Oeuvre waren die Masken ein künstlerisches Nebenprodukt. Sie fielen auf – „Einzig ihre Mäntel, ihre Masken waren ein wenig neuartig.“<sup>728</sup> – wurden jedoch nicht als vollwertige Kunstwerke anerkannt. Weder wurden sie in Ausstellungen des Cabaret Voltaire oder der Galerie Dada gezeigt, noch zum Verkauf angeboten, sie waren ausschließlich für Vorstellungs- und Dekorationszwecke bestimmt. Seinen künstlerischen Ruf erwarb sich Janco mit Holzschnitten und Grafiken, die in den Publikationsorganen des Dada Zürich abgebildet und überregional vermarktet wurden. Nach Berlin zurückgekehrt, hatte Huelsenbeck die Aufgabe übernommen, Dada in Deutschland bekannt zu machen, und bestellte über Tzara Arbeiten von Künstlerkollegen, von denen er hoffte, dass er sie in Berlin verkaufen könnte. Was Janco betrifft, waren es nicht seine Masken, die er anfragte, sondern handelsübliche Galeriestücke:

„Schicken Sie mir bitte ferner sogleich fünf Exemplare der Mappe von Janko [sic] in Kommission (nach Luisenstrasse 25) Ich kann sie bestimmt vertreiben. [...] Ich bitte Sie, che[r] maitre Tzara, mir sogleich mitzuteilen, ob Sie uns Bilder (graphik [sic] und Oel – möglichst viel von Janko, Arp und wenn möglich Franzosen und Italiener) schicken können.“<sup>729</sup>

Dennoch wurden Beziehungen zwischen Jancos malerischem Oeuvre und den Masken erkannt. Huelsenbeck gibt Aufschluss über die Einführung der Masken ins Cabaret Voltaire:

<sup>725</sup> August Hofmann an Hennings, in: Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 24.

<sup>726</sup> Ball, *Flucht*, S. 96, Eintrag vom 24.5.1916.

<sup>727</sup> Vgl. Sorell, *Face*, S. 54 u. 59f.

<sup>728</sup> H. W.: Zürcher Spaziergänge. Dada, in: National-Zeitung, Basel, 14.4.1919, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 54.

<sup>729</sup> Huelsenbeck an Tzara aus Berlin am 2.8.1917, in: Kapfer/Exner, *Huelsenbeck*, S. 19. Mit „Mappe von Janko“ ist ein Album von acht Holzschnitten gemeint, das 1916 in der Reihe *Collection Dada* herausgegeben wurde.

„Der Wirt [Jan Ephraim] kam herein und sah uns zu. Er bewunderte die abstrakten Bilder, die ein Freund Tzaras gemalt hatte und die wir im Kabarett aufzuhängen im Begriff waren. Er sagt, er habe so etwas noch nie gesehen, aber in Bali hätten die Eingeborenen Masken und bunte Kostüme aller Art. Am folgenden Tag brachte Janco, der Freund Tzaras, Masken, die er während der Nacht hergestellt hatte [...]“<sup>730</sup>

Die Überraschung über die Masken kann zu diesem Zeitpunkt nicht mehr groß gewesen sein, denn sie waren bereits am Morgen in der Presse avisiert worden: „Negermimus‘ mit Masken v. M. Janko“.<sup>731</sup> Was aber, vielleicht unwissentlich, mit anklingt: Es könnten formale Ähnlichkeiten zwischen den ausgestellten „abstrakten“ Gemälden und den Masken bestanden haben, denn beide stammten von demselben „Freund Tzaras“, Marcel Janco.

Die kurze Phase des Dada Zürich ist in Jancos bildkünstlerischem Werk die innovativste, denn viele seiner späteren Arbeiten beruhen auf den Entwicklungen dieser Jahre, reichen aber oft nicht an die einmal erreichte Qualität heran. Harry Seiwerts Werkmonografie zu Janco verzeichnet sechzehn Gemälde aus der Zeit des Dada Zürich. Doch selbst diese geringe Zahl ist nicht gesichert, denn nur ein Gemälde, *Bal à Zurich* von 1915 (Abb. 26), blieb original erhalten, und drei weitere sind von Fotografien bekannt.<sup>732</sup> Von kubistischen und futuristischen Ideen getragen, sind diese Werke erstrangige Reflexe auf die emotionsgeladene Atmosphäre des Cabaret Voltaire und Anhaltspunkte für das Erscheinungsbild der dadaistischen Masken. Jancos im Original verschollenes und nur durch eine Schwarzweiß-Fotografie bekanntes Gemälde *Cabaret Voltaire* von 1916 (Abb. 27)<sup>733</sup> ist das einzige Bilddokument der Ursprungssituation. Es lässt sich als Eins-zu-Eins-Beschreibung der Kabarettszene lesen: Das schmale, hochrechteckige Gemälde zeigt in kubistisch multidirektionaler Perspektive den Blick in und auf den Raum in Nähe der Bühne, deren Rampe das Bild in der Diagonalen von links oben nach rechts unten durchschneidet. Podium rechts und Zuschauerraum links haben fast gleiche Anteile im Bild, beide sind mit eng gedrängten Figurengruppen besetzt, auf Stühlen und an Tischen platziert im Saal, stehend und dem Publikum zugewandt auf der Bühne. Auf der Fotografie des Gemäldes in der Sammlung des Kunsthauses Zürich sind diese Personen namentlich bezeichnet: Ganz links steht Tzara (händeringend), neben ihm Hans Arp, hinter beiden befinden sich Huelsenbeck und Janco (ganz hinten), eine Frau mit hellem Haar und nackten Armen am rechten Bühnenrand, Emmy Hennings, tanzt mit einem Herrn, der jedoch nicht, wie behauptet, Friedrich Glauser sein kann, da dieser erst im Jahr darauf zur Gruppe stieß. Im Hintergrund erkennt man eine hell erleuchtete Türöffnung, vor der ein Klavier steht, das von einer hageren Gestalt, Hugo Ball, gespielt wird. Der einzelne Herr mit weißer Schürze links der Bühne stellt den Wirt Jan Ephraim dar.

<sup>730</sup> Huelsenbeck, *Reise*, S. 120.

<sup>731</sup> Züricher Post, 24.5.1916, in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 13.

<sup>732</sup> Vgl. Seiwert, *Marcel Janco*, S. 126f. u. 135.

<sup>733</sup> Es wurde 1924 in einer Bukarester Ausstellung gezeigt und in der Dezemberausgabe d.J. der Zeitschrift *Contimporanul* (Bukarest) abgebildet, seitdem ist es verschollen, vgl. Seiwert, *Marcel Janco*, S. 136, Anm. 11. Eine Replik aus den 1960er Jahren befindet sich im Janco-Dada-Museum in Ein Hod, vgl. Seiwert, *Janco*, S. 615, Kat.-Nr. A219.

Arp, der als Dada-Akteur der ersten Stunde mit abgebildet ist, hat eine Beschreibung des Gemäldes hinterlassen, die seinen Wahrheitsgehalt unterstreicht und noch um eine temperamentvolle Note bereichert:

„In seinem Gehäuse an der Oberen Zäune in Zürich frönte Janco eine Zeitlang der naturalistischen Malerei. Ich verzeihe ihm dieses geheime Laster, denn wir verdanken ihm dadurch die getreue Abbildung des ‚Cabaret Voltaire‘. In einem kunterbunten, überfüllten Lokal sind einige wunderliche Fantasten auf der Bühne zu sehen, welche Tzara, Janco, Ball, Hülsenbeck, Emmy Hennings und ihr ergebenster Diener, meine Wenigkeit, darstellen. Wir vollführen einen Höllenlärm. Das Publikum um uns schreit, lacht und schlägt die Hände über dem Kopf zusammen. Wir antworten darauf mit Liebesseufzern, mit Rülpsen, mit Gedichten, mit ‚Muh, Muh‘ und ‚Miau, Miau‘ mittelalterlicher Brütisten. Tzara lässt sein Hinterteil hüpfen wie den Bauch einer orientalischen Tänzerin, Janco spielt auf einer unsichtbaren Geige und verneigt sich bis zur Erde. Frau Hennings mit einem Madonnengesicht versucht Spagat. Hülsenbeck schlägt unaufhörlich die Kesselpauke, während Ball, kreideweiss wie ein gediegenes Gespenst, ihn am Klavier begleitet.“<sup>734</sup>

Danach befragt, ob es sich bei einem am oberen Bildrand angebrachten rundlichen Gebilde um eine seiner Masken handele, antwortete Janco: „Yes. We danced in such masks. It was the influence of popular ideas, of primitive and folk art.“<sup>735</sup> Das angesprochene Objekt ist über den Akteuren im Bühnenraum platziert, scheint entweder von der Decke zu hängen oder an der Wand befestigt. Es zeigt ein Gesicht in mehr als doppelter Lebensgröße, der Mund ist geöffnet, die Zähne sind gefletscht, die Nase und die Augenöffnungen sind ausgeschnittene Dreiecke, aus denen Licht hervordringt. Es erweckt daher mehr den Eindruck eines vollrunden Lampions als einer halbrunden Gesichtsmaske, die noch dazu nicht getragen, sondern als Bühnendekoration gebraucht wird. Einen schriftlichen Hinweis auf diese Zweckentfremdung oder Zweitverwendung gibt allerdings Huelsenbeck, der erwähnt, Jancos Masken hätten „die Wände des Kabarets“ geschmückt.<sup>736</sup>

### *Quellen zu Masken-Funktionen*

Die dadaistischen Maskierungen haben eine theoretische Fundierung, die im häufigen übertragenen Gebrauch des Begriffs in Dada-Kreisen und in der damaligen Literatur zum Ausdruck kommt: „Unsere Krankheit ist unsere Maske. / Unsere Krankheit ist grenzenlose Langeweile. [...] / Unsere Krankheit ist Mißtrauen gegen uns, gegen andere, gegen das Wissen, gegen die Kunst“,<sup>737</sup> schrieb Georg Heym als Bestandsaufnahme des psychosozialen Zerfalls. „Maske“ versteht sich hier als eine Deformation des Gesichts und Perversiversion des Charakters, die – auch als „deutsche Maske“<sup>738</sup> bezeichnet – von den Erfahrungen

<sup>734</sup> Arp, *Dadaland*, S. 275.

<sup>735</sup> Naumann, *Interview*, S. 84.

<sup>736</sup> Huelsenbeck, *Witz*, S. 38.

<sup>737</sup> Georg Heym: Eine Fratze, in: Die Aktion, Berlin, 19.6.1911, Sp. 555f., zit. in: Raabe, *Zeit*, S. 29.

<sup>738</sup> „Der diese Sätze schrieb, kennt also ein vorder- und ein hintergründiges Deutschtum, eine Maske und ein wahres Gesicht; ein Deutschtum fürs Volk ‚mit Gott für Kaiser und Vaterland‘, und ein Deutschtum der Gelehrten und Philosophen, die um die Kulisse, um die Täuschung wissen, aber auch dort nur an Vorwand und Maske glauben, wo nur eben die deutsche Maske fällt.“ Ball, *Flucht*, S. 172, Eintrag vom 28.6.1917.

des Weltkriegs herrührte und in die Wortwahl des deutschen Expressionismus und des frühen Dada einging: „Es wurde in unheimlich wirkenden Larven und Panzern getanzt, die an Tanks und Gasmasken erinnerten, an die furchtbare Ausrüstung des Krieges, wie die wilde Zeit überhaupt auf die Kunst abfärbte.“<sup>739</sup> Im metaphorischen Sinn waren Masken zu Beginn des 20. Jahrhunderts Synonyme für politische Anpassung und eine Realität, die von Fortschrittsglauben geprägt war, sich in Anbetracht des Krieges aber zu diskreditieren begann: „Maske zu tragen wurde ein Gebot der Selbstbehauptung. Man siegt im Zeichen des Normalmenschen. [...] Politik macht die Maske des Biedersinns.“<sup>740</sup> Vor diesem Hintergrund hatten die dadaistischen Maskierungspraxen eine aufrüttelnde gesellschaftspolitische Dimension:

„Die amorphe Masse zu schütteln, zu erschrecken, zu ärgern – das sei der erste Schritt, aus ihr ein Instrument des Protestes zu formen – und sei dieser Protest auch zuerst nur gegen die Anmaßung des Gezeigten gerichtet. So sinnlos und dumm sei das nicht, wie es aussehe. In solchen Zeiten habe es immer Manifestationen ähnlicher Art gegeben – Krieg, Pest, Hungersnot hätten immer zu Mysterienspielen, Teufelfarcen, Veitstänzen und Prozessionen geführt [...]“<sup>741</sup>

Was dem Publikum also in seiner Brüskierung entging, war, dass Dada-Performances auf aktuelle politische Verhältnisse anspielten und Masken als passenden Ausdruck der Zeit empfanden: „Das wahre Gesicht des DADA wurde offenbar. [...] Aus all unseren Manifestationen, Diskussionen, Revolten und kampfereiften Veranstaltungen kristallisierte sich immer mehr die eine Gewißheit klar heraus: Die Kunst muß die Moral des Menschen neu schaffen!“<sup>742</sup> Dekonstruktive und antikommunikative Sprach-, Gesichts- und Körpermasken schätzte Ball als unverbrauchte Medien, deren Überraschungseffekte den europäischen Betrachter unvorbereitet trafen. Rollen und Masken waren ihm Garanten für nachhaltige Schockwirkungen und stellten nicht nur Limitationen dar, sondern befreiten ebenso von Tradition und Verpflichtung. Als solche – nämlich dezidiert dadaistisch – beschrieb sie auch Huelsenbeck, wenn er sagte: „Der Dadaist hat die Freiheit, sich jede Maske zu leihen, er kann jede ‚Kunstrichtung‘ vertreten, da er zu keiner Richtung gehört.“<sup>743</sup> Danach zu schließen, ermöglichte die Maske es dem Künstler, aus seiner realen Existenz in einen Freiraum der Poesie zu treten,<sup>744</sup> sich selbständig zu bewegen und seine Identität nach Belieben zu wechseln: „Denn ich, Chamäleon Veränderung Infiltration [...] mache das Gegenteil von dem, was ich anderen vorschlage.“<sup>745</sup> Ähnlich erkannte Hen-

<sup>739</sup> Hennings, *Cabaret*, S. 157f.

<sup>740</sup> Nießen, *Theater*, S. 30.

<sup>741</sup> Guggenheim, *Alles*, S. 460f.

<sup>742</sup> Marcel Janco: Unbekannter DADA (1957), in: Schifferli, *Geburt*, S. 18-21, hier S. 18f.

<sup>743</sup> Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 9. An anderer Stelle ist von „dadaistischer Maske“ als Attitüde die Rede, vgl. Hans Baumann: Eine dadaistische Privatangelegenheit, in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 29-35, hier S. 31.

<sup>744</sup> „Zivilisationen, die nicht in erster Linie das Leiden [...] suchen und die Empfindung geben, daß ihre Geschöpfe sich selbst spüren, sind magisch wie die Nixen des Märchens, die Maske, die Puppe.“ Otto Flake: Zum Thema Dadaismus, in: Farin/Schrott, *Flake*, S. 48.

<sup>745</sup> Tzara, *Manifeste*, S. 34.

nings als ehemalige Wunderschauspielerin das Maskentragen als Chance, „in Persönlichkeiten zu schlüpfen, Gestalten darzustellen, die scheinbar nichts mit mir zu tun hatten.“<sup>746</sup>

So konnte die „dadaistische Maske“ im übertragenen wie im wörtlichen Sinn zum Refugium werden, erstens, um die eigene Unsicherheit zu kaschieren,<sup>747</sup> zweitens, um unerkannt zu bleiben, so im Beispiel Sophie Taeubers, die ohne die Anonymität, die ihr die Tanzmaske gewährte, ihre berufliche Laufbahn gefährdet hätte.<sup>748</sup> Das mag der Grund gewesen sein, weshalb Hennings ihre Referenz an die verstorbene Taeuber mit dem Thema der Maske eröffnete: „Jede Art der Maske war dem Dadaisten recht. Es bleibe dahingestellt, ob jeder die ihm passende Maske gewählt hat. Die Maske jedoch diene als notwendiger Unterschlupf, das wahre, zu tief erschütterte Gesicht zu verbergen.“<sup>749</sup> Mit dem Ausdruck von Betroffenheit verband Hennings hier eigene Überlegungen mit dem apodiktischen Satz von Ball: „Der Dadaist liebt das Außergewöhnliche, ja das Absurde. [...] Jede Art Maske ist ihm daher willkommen. Jedes Versteckspiel, dem eine düpierende Kraft innewohnt.“<sup>750</sup>

In ihrer Doppelbedeutung aus Metapher und Performance-Objekt wurde die Maske im Dada zum Instrument der persönlichen Metamorphose und kollektiven Beschwörung: Wo sich das „impressionistische Theater“, so Ball, noch an den Verstand des Individuums richtete, sollte sich das „neue Theater“ dem Unterbewusstsein zuwenden und „wieder Masken und Stelzen benützen. Es will die Urbilder wecken und Megaphone gebrauchen. Sonne und Mond werden über die Bühne laufen und ihre erhabene Weisheit verkünden.“<sup>751</sup> Aus Balls Vokabular geht hervor, dass er mit den Entdeckungen der analytischen Psychologie, insbesondere C.G. Jungs, vertraut war, dem und dessen Theorie der Persona er wenige Jahre später eigene Überlegungen widmete.<sup>752</sup> Mit der Maske als Mittel, die „Wahrheit“ auf dem Theater zu zeigen, knüpfte Ball an Konzepte an, die er bereits 1914 im engen Kontakt mit Max Reinhardt, Franz Blei und Kandinsky entwickelt hatte und die in Verbindung mit asiatischen Theaterformen zum konkreten Gebrauch von Masken führen sollten:

<sup>746</sup> Ball-Hennings, *Spiel*, S. 172.

<sup>747</sup> „Mais le masque était nécessaire, il tenait lieu de refuge souterrain pour cacher des visages trop bouleversés.“ Emmy Hennings, in: Melzer, *Cabaret Voltaire*, S. 76.

<sup>748</sup> „Sophie Taeuber war als Lehrerin an der Kunstgewerbeschule in Zürich tätig. [...] Ich muß den Leser daran erinnern, [...] daß sich die Dadaisten eines sehr schlechten Leumundes erfreuten. Von der Direktion der Kunstgewerbeschule wurde Sophie Taeuber daher bedeutet, sie habe ihre Teilnahme an dadaistischen Manifestationen aufzugeben, ansonst, wie man in der Schweiz sagt, sie ihrer Stellung als Lehrerin verlustig ginge. Sie sah sich nun gezwungen, beim Tanz eine Maske und einen Decknamen zu tragen.“ Arp, *Traum*, S. 17f.

<sup>749</sup> Emmy Ball-Hennings: Zur Erinnerung an Sophie Taeuber-Arp, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 10-23, hier S. 10.

<sup>750</sup> Ball, *Flucht*, S. 98f., Eintrag vom 12.6.1916.

<sup>751</sup> Ball, *Flucht*, S. 19. Als Mittel, sich zu verstecken und Einfluss auf das Unterbewusstsein zu nehmen, hat auch Tzara die Maske gesehen: „Pour cacher cet instinct de domination, inconscient, l'homme a inventé le masque, pour imposer sa prétendue supériorité et pour paraître surnaturel.“ Tristan Tzara: Les masques dadaïstes de Hiler, in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 607.

<sup>752</sup> Vgl. Hugo Ball: Der Künstler und die Zeitkrankheit (1926), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 102-149, insb. S. 129-131, vgl. Kap. III.7, S. 180.

„Er plante die ausländische Kunst inniger in die deutsche hineinzubeziehen. Er setzte sich mit chinesischen und japanischen Regisseuren in Verbindung und wollte Stücke aufführen mit großmaskierten Schauspielern, die ‚etwa auf Stelzen zu gehen hatten, den Fuß auf ellenhohe Socken, so daß niemand am Ende zu bleiben hat, wer er ist.‘ Er träumte von der simultanen Bühne, um einen sehr vielfachen Ausdruck zu erreichen ohne den ‚Umweg durch den Intellekt‘.“<sup>753</sup>

Als westliche Kunstwerke werden Masken jedoch nicht dadurch rituell oder animistisch wirksam, dass sie sich auf Kultobjekte beziehen, die diesen Status besitzen. Richter hob dementsprechend die sinnstiftende Rolle in der Sozialgruppe und ihre Lebendigkeit hervor und sah sie als ursächlich für „einen Teil der Vitalität und des Enthusiasmus, der die Gruppe belebt“.<sup>754</sup> In der Performance weicht die statische Ikonizität der Maske einer „Belebung“ durch die Aktion des menschlichen Körpers. Dieser mit der Überdetermination performativer Kunst einhergehende Bedeutungswandel wurde von den Dada-Künstlern und ihren Freunden als „Magie“ bezeichnet.<sup>755</sup> Energien und Vitalität wurden erzeugt, indem auf dem Weg der performativen Primitivierung Realität nicht abgebildet, sondern als Erlebnismöglichkeit bereitgestellt wurde. Einen ähnlichen Gedanken verarbeitete der Autor Kurt Guggenheim, der zwei Figuren seines im Zürich der Dada-Zeit angesiedelten Romans „Alles in Allem“ einen Abend im Cabaret Voltaire erleben und über den tieferen Sinn von Masken und ausgelösten Emotionen diskutieren lässt:

„Hm, meint Aaron, ihm komme das Ganze künstlich und forciert vor, weniger einer Empfindung oder Gefühlen entsprechend als dem Trieb, um jeden Preis etwas Ausgefallenes zu produzieren. [...] Gerade darum gehe es, meinte seinerseits Walter Abt, der Sinn dieser Darbietungen – den Akteuren vielleicht selbst nicht einmal ganz bewußt – sei die Herausforderung, die Provokation. [...] Veranstaltungen, die man rational nicht erfassen und begreifen könne, in denen aber das Verschüttete und Unheimliche, das in jedem Menschen schlummere, nach einem gemeinsamen Ausdruck suche.“<sup>756</sup>

Guggenheim schildert, wie das unbewusste, allem Verständnis verschlossene Erleben der Spielsituation als bedrohlich wahrgenommen wurde. Die performative Prämisse Balls und auch Tzaras, der erwartete, mithilfe von Masken und anderen „Vogelscheuchen gegen den Verstand“<sup>757</sup> das Unterbewusstsein zu erobern, wurde hier – wenn auch gegen einzelne Widerstände („Aaron“) – in Form einer kollektiven Erschütterung eingelöst. Darin bestä-

<sup>753</sup> Ball-Hennings, *Rebellen* (1886/1914), S. 81.

<sup>754</sup> Richter, *Dada*, S. 18f.

<sup>755</sup> „[...] ich wage eine Kunst des Magischen vorauszusagen, die Kunst der Dimensionalität, der Simultaneität, der spukhaften und darüber hinaus der mystischen Identität, des um den Identitätsbegriff vermehrten Heidnischen.“ Otto Flake: *Zum Thema Dadaismus* (1920), in: Schrott, *Flake* (Siegen), S. 49. Auch Freud hatte in *Totem und Tabu* (1912/13) drei Phasen geistiger Entwicklung unterschieden: die animistische, die religiöse und die wissenschaftliche. Dabei stützte er seine Bemerkungen zur Magie auf die Interpretationen zweier Kulturforscher, E. B. Tylor, *Primitive Culture*, und J. G. Frazer, *The Magic Art*, die Magie als Verwechslung einer gedanklichen Verbindung mit einer wirklichen bezeichneten, was Menschen dazu verleite zu glauben, mit der Kontrolle ihrer Gedanken könnten sie auch die Dingwelt kontrollieren. Im Anschluss definierte Freud Magie als herausragende Kraft menschlichen Wünschens und „Allmacht der Gedanken“. Vgl. Freud, *Totem*, S. 103.

<sup>756</sup> Guggenheim, *Alles*, S. 460f.

<sup>757</sup> Hans Arp: *Dada* (1958), in: *Dada Jubiläum*, S. 4.

tigt sich die Brückenfunktion von Jancos Masken zu einer – hypothetischen – anti-zivilisatorischen Gegenwelt des „Wilden“: „Er [Marcel Janco] liefert mit Marcel Slodki die Plakate für das Cabaret, mit Max Oppenheimer (Mopp) die Dekorationen, und vor allem die Masken für die Dada-Tänze, die den Darbietungen einen wilden und dabei doch rätselhaften Klang verliehen.“<sup>758</sup>

Dem Prinzip des personifizierten Widerspruchs treu bleibend, waren Masken im Dada Zürich aber zugleich Zeichen von Introspektion und sozialer Distanz.<sup>759</sup> „Maske“ wurde in einer Doppelbödigkeit gebraucht, die – wie bei William Butler Yeats und Nietzsche<sup>760</sup> – immer auch einen existenziellen Zweifel an der Authentizität des Subjekts und seine Verdammung zum körperlosen Schauen beinhaltet. So Hennings: „Wir trugen Masken, die wir selbst nicht sahen, / Und waren so einander tief verborgen.“<sup>761</sup> An Nietzsche und seine Maskenmetapher anknüpfend, unternahm Ball den retrospektiven Versuch, die dadaistische Bewegung in eine geistesgeschichtliche Kontinuität zu stellen und ihr zu einer Position zu verhelfen. Sie fiel im Tenor zynisch aus: „Der Dadaismus – ein Maskenspiel, ein Gelächter? Und dahinter eine Synthese der romantischen, dandyistischen – dämonistischen Theorien des 19. Jahrhunderts?“<sup>762</sup> Hier kleidete sich Dada in eine „nihilistische Maske“,<sup>763</sup> die resigniert auf den Bankrott der humanistischen Werte reagierte und in dem Satz Balls kulminierte: „Ich habe keine Lust mehr, Maske zu sein“.<sup>764</sup>

### *Quellen zur authentischen Form*

Die Primitivierungseffekte, die mit Jancos Masken vollzogen wurden, resultierten weniger aus ihrer Form als aus der Beschwörung einer bei ihnen vermuteten oder auf sie projizierten Wirkung – einer Mischung aus Fetischismus, Angst, Magie, Rohheit, Wildheit, Triebhaftigkeit und Emotionalität, die für die „Nachtseite“ des Menschen stehen.<sup>765</sup> Im Folgenden soll versucht werden, Aufschluss über das tatsächliche Aussehen der in den dadaistischen Performances eingesetzten Masken zu erhalten. Mehrere Beschreibungen fokussieren darauf, dass sie eine deformierte Physiognomie und groteske Ausstrahlung hatten und darauf angelegt waren, den Betrachter in Angst und Schrecken zu versetzen:

<sup>758</sup> Dada 1916–1966, S. 4.

<sup>759</sup> Die Ambivalenz der Maske als Metapher und Metonymie zeigt eine anonyme Kritik im *Zürcher Volksrecht* vom 23.1.1919, anlässlich der Ausstellung *Das Neue Leben*. Der Kritiker wirft den Künstlern (u.a. Arp, Janco, Morach, Picabia „und vor allem Baumann“) vor, sie maßten sich an, „mit ihren tollen Hanswurstiaden den Beschauer bewußt zu beschwindeln. Legt Eure Maske ab und streicht in Gottes Namen Gartenzäune an, wenn ihr doch malen wollt, doch haltet die Finger von der wahren Kunst, denn sie ist ehrlich!“ Vgl. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 138.

<sup>760</sup> Vgl. Kaltenbrunner, *Welt*, S. 29, u. Tobias Nikolaus Klass: Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung, in: Schäfer/Wimmer, *Masken*, S. 251-279; zu Yeats vgl. Sorell, *Face*, S. 69f.

<sup>761</sup> Ball-Hennings, *Spiel*, S. 174.

<sup>762</sup> Ball, *Flucht*, S. 166, Eintrag vom 23.5.1917.

<sup>763</sup> „Ein richtiges Pathos hat Dada im Anfang unter der nihilistischen Maske gehabt.“ El Lissitzky an Sophie Küppers aus Orselina am 21.3.1924, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 347.

<sup>764</sup> Ball anlässlich seiner Arbeit an *Tenderenda der Phantast*, in: Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 103. Zur Maske in Balls Theaterideal und als Mittel individueller Freiheit vgl. Steinbrenner, *Flucht*, S. 105f.

<sup>765</sup> Beispiele für mit rituellen Kulturen verknüpfte Klischees gibt Sally Price, *Primitive Kunst*, S. 79f.

„Die Larven waren unheimlich anzusehen [...] mit kreisrunden Löchern an Stelle der Augen, lippenlosen Mündern, Schlangen als Löcklein [...] gekräuselt [...]“<sup>766</sup>  
 „Der Mund der Maske ist weit geöffnet, die Nase breit und verschoben.“<sup>767</sup>  
 „[...] das Gesicht war eine grässliche Maske, der Mund offen, die Nase auf die Seite gedrückt“<sup>768</sup>  
 „Alles, was er anrührte, hatte eine gewisse Eleganz, selbst die abstrakten Schauderköpfe“<sup>769</sup>  
 „Das Grauen dieser Zeit, der paralyisierende Hintergrund der Dinge ist sichtbar gemacht.“<sup>770</sup>

Andere Aussagen dieser Art scheinen auf den ersten Blick widersprüchlich. Zum einen wird behauptet, die Masken seien „blutrot“ gewesen: „Janco hatte auch eine Reihe außerordentlich schöner blutroter Masken verfertigt [...],“<sup>771</sup> zum anderen sollen sie totenbleich gewesen sein: „Die Larven waren [...] von leichenhafter Blässe“.<sup>772</sup> Doch der Widerspruch lässt sich aufklären, da sich die rote Farbe offenbar auf Wangen und Kinn beschränkte: „[...] die Wangen mit dem Zeichen des Roten Kreuzes so beschmiert, daß die Farbe wie Blut über die schubladenartigen, vorstehenden Kinnladen herabtroff.“<sup>773</sup> Auch Arp spielte auf das blutrünstige Aussehen an: „Ich bewahre die Masken, die du für unsere Dada-Manifestationen hergestellt hast, treu im Gedächtnis. Sie waren furchterregend und meistens mit blutroter Farbe getüncht.“<sup>774</sup> „Dadarieseneier“, „lebende Dadariesenwasserhosen mit entsprechenden Riesendadahüten“ und „blutrünstiger denn je“ sind weitere Verbalisierungen, die Arp für Jancos Masken wählte. Die Absicht sei gewesen, das Publikum „bis zur Unerträglichkeit“ zu verstören.<sup>775</sup>

Arps Wortwahl lässt weiter darauf schließen, dass die Masken außerordentlich groß waren. Auch Ball verdanken wir die Information, die Masken hätten durch Größe beeindruckt und seien für die Distanzwirkung bestimmt gewesen:

„Was an den Masken uns allesamt fasziniert, ist, daß sie nicht menschliche, sondern überlebensgroße Charaktere und Leidenschaften verkörpern.“<sup>776</sup>  
 „Für die Fernwirkung berechnet, tun sie in dem verhältnismäßig kleinen Kabaretttraum eine unerhörte Wirkung.“<sup>777</sup>

Aus anderen Beschreibungen geht ebenfalls hervor, dass die Masken überlebensgroß gewesen sein müssen: „Prächtig und ungeheuer waren dagegen schwarze Tänzerinnen in

<sup>766</sup> Guggenheim, *Alles*, S. 458.

<sup>767</sup> Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 24.5.1916.

<sup>768</sup> Perrottet, *Leben*, S. 135.

<sup>769</sup> Richter, *Dada*, S. 20.

<sup>770</sup> Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 24.5.1916.

<sup>771</sup> Huelsenbeck, *Witz*, S. 38.

<sup>772</sup> Guggenheim, *Alles*, S. 458.

<sup>773</sup> Guggenheim, *Alles*, S. 458.

<sup>774</sup> Arp, *Dadaland*, S. 276.

<sup>775</sup> „Ich werde flammende Dadarieseneier loslassen und lebende Dadariesenwasserhosen mit entsprechenden Riesendadahüten beauftragen, das Publikum unaufhörlich bis zur Unerträglichkeit zu grüßen. Ich werde diesmal alle meine Masken blutrünstiger als je... [sic]“ Hans Arp: Dadakonzil (1957), in: Schifferli, *Geburt*, S. 8-12, hier S. 10.

<sup>776</sup> Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 24.5.1916.

<sup>777</sup> Ball, *Flucht*, S. 96, Eintrag vom 24.5.1916.

übermenschlichen Gewändern“.<sup>778</sup> Eine ungefähre Vorstellung davon geben „vier verummte Gestalten auf hohen Kothurnen, halbmeterlange Masken vor den Gesichtern“.<sup>779</sup> Für die Verwendung von Kothurnen, also Bühnenschuhen, gibt es keinen weiteren Anhaltspunkt, aber der Hinweis auf die Größe der Masken wird wiederholt, wenn von „turmhohen und polierten Stirnen“<sup>780</sup> die Rede ist. Auch Friedrich Glauser bestätigt die ungewöhnliche Größe: „Die andern Dadaisten in schwarzen Trikots, mit hohen, ausdruckslosen Masken bekränzt, hopsen und heben die Beine im Takt, grunzen wohl auch die Worte mit.“<sup>781</sup>

In einer literarischen Würdigung hob Arp das Phantastische, aber Unpräzise der so genannten „schmachtenden Foetuse, lesbischen Sardinen und exstatischen Mäuse“<sup>782</sup> hervor. An anderer Stelle unterstreicht er diesen phantasievollen Charakter und stellt einen Bezug zu Jancos fragmentarisch gebliebenem plastischen Oeuvre her:

„Seine Plastiken glichen den Dadamasken, diese furchterregenden hauerbewehrten Pilze mit bis zur Unkenntlichkeit verjüngten Babyköpfen, mit schlündenbegrenzten Gigantenbissen [...] Es waren herrliche Wesen aus Sprungfedern, Schwanenfedern, mit Zauberkimonos, Wimpeln, fünfzackigen Kidaris. Wo sind Deine Plastiken geblieben? Wahrscheinlich ist keine mehr am Leben.“<sup>783</sup>

Was sich hieraus für die Masken ableiten lässt, deckt sich mit den vorher gewonnenen Erkenntnissen: Sie hatten lang gezogene, deformierte Gesichter mit verzerrten Proportionen, klaffenden Mündern und Furcht erregenden Zähnen und einer „Mimik von ausgesuchter, krüppelhafter Häßlichkeit.“<sup>784</sup>

In gewissem Widerspruch zueinander stehen Aussagen, die Masken seien als abstrakte – Glauser spricht von „ausdruckslosen“ – Gestaltungen angelegt gewesen und hätten dennoch porträtähnliche Züge gehabt. So rückt Suzanne Perrottet sie in die Nähe von Porträtskizzen, die Janco von einigen seiner Künstlerkollegen und sich selbst anfertigte (vgl. Abb. 32), und die trotz eines energetisch aufgeladenen Linienwirrwarrs ein psychologisch genaues Bild des Porträtierten zeichnen.<sup>785</sup> Bestimmte Formulierungen von Richter deuten darauf hin, dass die Masken eine stilistische Entwicklung durchliefen, die

<sup>778</sup> H. W.: Zürcher Spaziergänge. Dada, in: National-Zeitung, Basel, 14.4.1919, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 55.

<sup>779</sup> Guggenheim, *Alles*, S. 458.

<sup>780</sup> Guggenheim, *Alles*, S. 458.

<sup>781</sup> Glauser, *Dada*, S. 53.

<sup>782</sup> Arp, *Dadaland*, S. 276; „lesbische Sardine“ und „exstatische Mäuse“ sind Titel Jancos, zumindest lässt Curt Riess, *Odeon*, S. 90, darauf schließen, der sie zitiert: „Da ist schließlich noch der rumänische Bildhauer Marcel Janco [...]. Sein Beruf ist, Masken herzustellen. Das Werk, auf das er um diese Zeit am stolzesten ist, nennt er ‚Das Porträt einer lesbischen Sardine‘. Auch ‚ekstatische Mäuse‘ modelliert er mit Vorliebe.“

<sup>783</sup> Hans Arp: Marcel Janco, in: Seiwert, *Janco*, S. 384. Vgl. Mendelson, *Janco*, S. 119: „Many resembled his dada masks, those frightful mushrooms with their extended baby heads and gigantic sets of teeth.“

<sup>784</sup> Ball, *Flucht*, S. 153, Eintrag vom 10.4.1917.

<sup>785</sup> „Er ist bekannt geworden durch seine Masken und Zeichnungen, ein Durcheinander, das aber den Charakter eines Menschen enorm gut zeigte.“ Perrottet, *Leben*, S. 140. Vergleichbar sind die „Dada-Köpfe“ Hans Richters, die ebenfalls weniger von Porträtgenauigkeit als von psychologischer Beobachtung geprägt sind. Janco könnte, so Seiwert, *Janco*, S. 263, von ihnen angeregt oder bestätigt worden sein.

von „negerähnlich“ über „scharfkantig“ zu „Zickzack“ reichte, also eine zunehmende Dekonstruktion des Figürlichen beinhaltete:

„Zwar trug sie eine Jancosche negerartige Maske, aber das ließ man hingehen.“<sup>786</sup>  
 „[...] der Tanz ‚Noir Kakadu‘ mit wildesten Negermasken von Janco, die helfen sollten, die hübschen Mädchengesichter zu verbergen“.<sup>787</sup>  
 „Jancos scharfkantige Figuren und negerähnliche Masken wurden bald zu Abstraktionen, die Arp ‚Abstraktionen im Zickzack‘ nannte.“<sup>788</sup>

Dass Richter die Masken als „negerartig“ bezeichnet, ist im Übrigen das einzige – und mit dem Jahr 1964 sehr viel spätere – Indiz dafür, dass sie mit Afrika verbunden gewesen seien. Richter ist auch der einzige Zeitgenosse, der die Bezeichnung „Negermasken“ wählt:

„[...] Balls Klavier-Interpretationen, Emmy Hennings [sic] dünne, kleine, künstliche Mädchenstimme [...] mit den abstrakten Negermasken von Janco [...], die das Publikum aus der Ursprache der neuen Gedichte in den Urwald künstlerischer Visionen versetzten [...]“<sup>789</sup>

Zwar werden Jancos Masken immer wieder in Verbindung mit „Neger“-Musik, „Neger“-Tänzen, „Neger“-Mimus, „Neger“-Versen, „Neger“-Trommeln und „Neger“-Rhythmen genannt, der Begriff „Negermaske“ ist jedoch eine nachdadaistische Zutat. Insofern kann die von der Forschung unter Berufung auf Richter erhobene Hypothese, dass eine der „wichtigsten Entdeckungen der Dadaisten“ „die außereuropäischen Masken, die ‚Negermasken‘“<sup>790</sup> gewesen seien, nicht aufrechterhalten werden.

Der Vergleich mit außereuropäischen und vor allem afrikanischen Masken ist in mehrfacher Hinsicht fragwürdig. Zeigen lässt sich das an einer Maskierung von Sophie Taeuber, über die Janco lobend sagte, sie habe es meisterhaft verstanden, mit seinen Masken umzugehen, und ihnen einen grotesken Anstrich verliehen: „Sophie Täuber [sic] created an especially wonderful effect with my masks. She was especially talented towards the grotesque.“<sup>791</sup> Einem Zeugnis von Huelsenbeck zufolge, entwarf Taeuber ihre Tanzkostüme selbst, wobei sie sich von Masken Jancos anregen ließ und ihnen formal entgegenkam.<sup>792</sup> Wenn diese Kostüme nur ungefähr dem Bild entsprachen, das die einzige bekannte Fotografie (Abb. 85) von ihnen vermittelt, können weder sie, noch die Masken als afrikanisch oder primitivistisch bezeichnet werden. Wie in Taeubers künstlerischem Werk üblich, überwiegen auch hier geometrische Linien und kontrastreiche Flächen, die zu abstrakten Mustern zusammengefügt sind. Die nicht-figurative Gestaltung korrespondiert überdies mit der bereits getroffenen Feststellung, dass Taeuber auch im Modus ihrer Tänze vom tumulthaften Charakter dadaistischer „Neger“-Tänze abwich.

Will man eine Verbindung seiner Masken zu ethnischen Vorbildern herstellen, ist sie

<sup>786</sup> Richter, *Dada*, S. 80.

<sup>787</sup> Richter, *Dada*, S. 82.

<sup>788</sup> Richter, *Dada*, S. 46.

<sup>789</sup> Richter, *Dada*, S. 18f.

<sup>790</sup> N’guessan, *Primitivismus*, S. 112.

<sup>791</sup> Naumann, *Interview*, S. 84.

<sup>792</sup> Vgl. Kap. IV.2, S. 219.

in erster Linie in der „exotischen“<sup>793</sup> Note zu suchen, die Janco ihnen mit ephemeren, kunstfremden und wertlosen Materialien verlieh, und die er in afrikanischen Objekten bestätigt fand: „In der Negerkunst bewundern wir die Freiheit der Composition, das Entfernen von jeder Illusion, die Freude am Material, das unbewusste Können, der ehrliche, primäre, reine Erlebnisausdruck [sic].“<sup>794</sup> Auch Arp äußerte ein Interesse an natürlichen Stoffen mit außereuropäischem Hintergrund: „Ich arbeite so wie die Ozeanier, die sich nie um die Dauer ihrer Materialien kümmern, wenn sie Masken anfertigen, und die verderbliche Materialien wie Muscheln, Blut und Federn verwenden.“<sup>795</sup>

Die Vorliebe für vergängliche und unscheinbare Werkstoffe, die als Assemblage zusammengesetzt und funktional aufgewertet wurden, gehört damit zu den essenziellen Vorstellungen, die sich die Künstler des Dada Zürich von ethnischen Kunstwerken machten.<sup>796</sup> Arp nennt Jancos Masken „die aus Pappe geschnittenen, bemalt und beklebten Dinge“<sup>797</sup> oder spricht davon, sie seien „aus Papier, Rosshaar, Draht und Stoff“<sup>798</sup> gefertigt gewesen. Belege für die Umwidmung solcher „primitiver“ Bestandteile sind reliefartige Gemälde Jancos, die in Gessotechnik auf Sackleinen aufgetragen und in Öl gefasst sind. Auf die Frage, warum er so häufig Teile des Malgrunds aussparte, sagte Janco, er habe das Rohe und die Schönheit des Materials zeigen wollen.<sup>799</sup> Besonders wenn diese Reliefs wie im Beispiel von *Trophée austère* (1919) (Abb. 28) und *Rêve rouge* (1920/22) (Abb. 29) eine längsovale Form mit dominanten Senkrechten aufweisen, erinnern sie stark an Gesichtsmasken. Wie bereits erwähnt, dienten Jancos Masken neben ihrer Verwendung als Bühnenobjekte auch als Wanddekorationen,<sup>800</sup> wo sie sich den Platz mit „Zeichnungen oder Reproduktionen von namhaften modernen kubistischen oder futuristischen Künstlern“<sup>801</sup> teilten. Dieser schnelle Funktionswechsel besagt im Umkehrschluss, dass sie den Charakter von der Wand genommener Kunstwerke hatten, die ins Plastische verkehrt und zu mobilen Gebrauchsgegenständen umgedeutet werden konnten.<sup>802</sup>

<sup>793</sup> „exotic looking masks“, Richard Huelsenbeck: Note on Marcel Janco (1950), in: Motherwell, *Dada Painters*, S. XXVI.

<sup>794</sup> Marcel Janco: Vortrag an der ETH Zürich im Februar 1918, unveröff. Manusk., Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, in: Seiwert, *Janco*, S. 529.

<sup>795</sup> Jean, *Arp*, S. 338. Inwiefern Hans Arp auch als Verfasser dadaistischer Masken in Betracht kommt, wird in Kap. III.6, S. 166, behandelt.

<sup>796</sup> Ähnlich dienten, so Flake, *Nein und Ja*, S. 124, Jancos architektonische Reliefs der „Überwindung des Angeklebten, Daraufgestellten, Aufgehängten“, um an die „Einheitlichkeit der alten Kunstvölker“ anzuknüpfen. „Der Gebrauch solcher Materialien durch die Dadaisten“, schreibt Rubin, *Primitivismus*, S. 76, „spiegelt die Absicht, bewußt primitive Vorbilder zu evozieren.“ Weitere Faktoren wie „Poesie“ und „Aleatorik“ (Rubin, *Primitivismus*, S. 79) sind jedoch übliche Kennzeichen semiotischer Systeme.

<sup>797</sup> Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 24.5.1916.

<sup>798</sup> Arp, *Dadaland*, S. 276.

<sup>799</sup> Vgl. Naumann, *Interview*, S. 85f. Ergänzende Hinweise gibt Jancos Malstil, vgl. *Die Makkabäer* von 1952: „Their looks are ferocious, though a touch of grotesque humor is not lacking. [...] the painting [...] expresses at one and the same time a revolt against the absurdity of war and a song of victory, and is thus related, in a measure, to the spirit of the first Dada works.“ Mendelson, *Janco*, S. 15.

<sup>800</sup> Vgl. Huelsenbeck, *Witz*, S. 38.

<sup>801</sup> Monaco, *Ich kam*, S. 72.

<sup>802</sup> Den Umkehrschluss zieht Rubin, *Primitivismus*, S. 76: Die Art, wie afrikanische Masken an den Wänden der Ateliers platziert waren, habe die Entwicklung abstrakter Reliefs befördert.

Trotz der Fülle an Informationen ist den Quellen nicht zu entnehmen, ob Jancos Masken über den Kopf gezogen oder vor das Gesicht gebunden waren. Typologisch wären sowohl Aufsatz- und Stülp- als auch Gesichtsmasken denkbar, von denen einmal wörtlich die Rede ist.<sup>803</sup> Auf Strukturmerkmale des Gesichts und die Kommunikationsfunktion der menschlichen Mimik scheint wenig Rücksicht genommen worden zu sein. Die Masken waren übernatürlich groß („surhumaine“<sup>804</sup>) und aus Papier, Karton und anderen „verworfenen“ Materialien zusammengesetzt. Sie waren weiß und blutrot bemalt, hatten große Augen- und Mundöffnungen, verschobene Nasen und asymmetrische, grotesk deformierte oder phantastische Gesichter mit abschreckender und verblüffender Wirkung („éblouissant“<sup>805</sup>). Von allen bekannten Masken des Dada Zürich entspricht vor allem die von Taeuber getragene schachtelförmige Stülpmaske (Abb. 85) dieser Auffassung.<sup>806</sup>

#### 4.3 Formale Synopse und Interpretation

Verbindendes Merkmal der *erhaltenen* Maskenobjekte Jancos ist, dass sie Variationen über das menschliche, genauer gesagt, das männliche Gesicht darstellen, ohne sich an bestimmte Typen zu halten. Im Ausdruck der Masken mischen sich psychologisierende, karikierende und deformierende Züge, der lockere Bezug zum menschlichen Vorbild aber bleibt gewahrt. Damit ähneln sie Masken der europäischen Populärkultur, des Theaters und der parodistischen Groteske. Nach Definition von Wolfgang Kayser ist „grotesk“ eine ironische, inhaltlich nicht gerechtfertigte Abweichung vom Durchschnitt und besonders vom Muster der Symmetrie. Kayser führt aus, grotesk sei eine Struktur, die divergent und beunruhigend ist, eine phänomenologisch „entfremdete Welt“<sup>807</sup> voller Überraschungen, Verzerrungen, Vermischungen, Kontrollverlust, Orientierungslosigkeit und Asynchronizität, ergänzt um das beißende Lachen der Satire.<sup>808</sup> Michail Bachtin stützt diese Auffassung und dehnt den Begriff auf Katharsis und Anarchie aus.<sup>809</sup>

Eine Fehlinterpretation wäre es aber, auch nicht-europäische Masken nach diesem Maßstab zu beurteilen: „Das Wesentliche wird überbetont. Trotzdem wirken sie nicht grotesk“,<sup>810</sup> erkannte schon der Dada-Förderer und Sammler Han Coray zu afrikanischen Masken. Was an ihnen aus westlicher Sicht grotesk und übertrieben erscheinen mag, ist nach lokalen Kriterien das Ergebnis eines moralisch motivierten Schönheits- und Kunstbegriffs.<sup>811</sup> In einem System, wo „schön“ und „gut“ dasselbe bedeuten, gelten hervorste-

<sup>803</sup> Anlässlich der zweiten Soiree im April 1917, vgl. Ball, *Flucht*, S. 153, Eintrag vom 10.4.1917.

<sup>804</sup> Tzara, *Chronique*, S. 25.

<sup>805</sup> Tzara, *Chronique*, S. 26.

<sup>806</sup> Vgl. Kap. IV.2, S. 211.

<sup>807</sup> Kayser, *Groteske*, S. 198.

<sup>808</sup> Vgl. Kayser, *Groteske*, S. 199 u. 201.

<sup>809</sup> „In Wirklichkeit befreit die Groteske den Menschen von allen inhumanen Zwängen, die die herrschenden Vorstellungen von der Welt bestimmen, sie entlarvt diese Zwänge als relative und nur beschränkt gültige.“ Bachtin, *Rabelais*, S. 100.

<sup>810</sup> Han Coray: „Negerkunst“, in: *Wegleitungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich*, Bd. 104, Zürich 1931, S. 20-24, hier S. 22.

<sup>811</sup> Vgl. Koloß, *Traditionen*, S. 80.

chende Augen, kantige Nasen und wulstige Lippen nicht als individuelle oder karikierende Deformationen, sondern als Mittel der sozialen Klassifizierung.<sup>812</sup> Besonders in den Bereichen also, wo sie regellos, ungezügelt und grotesk wirken, unterscheiden sich Jancos Masken von der strengen Systematik afrikanischer Kunst.<sup>813</sup>

Da die Deformation ins Groteske den Gesichtsausdruck aus seiner unmittelbaren Porträtabhängigkeit heraushebt, ist die Maske für Bachtin ein Paradigma des Grotesken.<sup>814</sup> Ein aufgerissener Mund – „das sperrangelweit geöffnete Tor ins Körperinnere“<sup>815</sup> – gilt ihm als wichtiges Merkmal. Weit aufgerissen und mit Reißzähnen bestückt sind auch die Mundöffnungen der Maskengesichter Jancos. Aus der Sicht des Grotesken sind Masken ein komplexes und vieldeutiges Symbol an der Schwelle zwischen Realität und Bild, zwischen „Konformität, Eindeutigkeit und der stumpfsinnigen Identität mit sich selbst“ einerseits und der „Freude an Wechsel und Umgestaltung“ andererseits.<sup>816</sup> Für den Dada-Kenner Otto Flake bestand eine unmittelbare Beziehung zwischen dadaistischer und grotesker Kunst auf dieser Grenzlinie zwischen Realität und Abstraktion:

„[...] das Groteske ist die überkurbelte Realität: dreht die Kurbel langsamer, und ihr habt die Realität. [...] hier sei eine Theorie des Dadaismus und der sog. abstrakten Kunst möglich. Indem diese Kunst Porzellan, Stoffreste, Papier usw. der Farbe und sonstigen Kunstmaterialien gleichsetzt, spricht sie die Identität der Dinge aus, wie der Dadaist ja an der Grenze der Begriffe, an der Grenze der Ruhe und der Bewegung wohnt, d. h. den Sprung, den Riß des Clowns nachahmt, der Teller zerschlägt, Tische umwirft, unaufhörlich auf der Suche nach dem Rhythmus ist.“<sup>817</sup>

Auch Jancos Maskenobjekte spielen mit dieser Wechselwirkung von noch realistischer und schon absurder Interpretation. Die Einstellung zu den gesichtstypischen Proportionen, ihren Elementen (Stirn, Brauen, Augen, Nasen, Wangen, Bärte, Münder, Kinn), zu Mimik und Emotionen (Lächeln, Grinsen, Trauer, Zerknirschung, Drohen) ist konservativ und bringt eine unverkennbar anthropomorphe Physiognomie hervor. Andererseits ist diese ständig von dynamischen Asymmetrien bedroht, die sie in Bewegung versetzen und jede Fokussierung verhindern. Unterstützt wird dieser Effekt durch Jancos Methode, je ein Auge der Maske zu verdecken oder zum schmalen Schlitz zu verengen, sodass der Eindruck eines selektiven und kaleidoskopischen Sehens entsteht. Die Masken weisen eine

<sup>812</sup> Vgl. Vogel, *Aesthetics*, S. XIII.

<sup>813</sup> Afrikanische Masken und Köpfe von Skulpturen dienen der Kommunikation mit den Göttern, da sich hier Kräfte und Energien sammeln. Vgl. Vogel, *Aesthetics*, S. XVII. Diesem Prinzip widmete Tzara 1917 eine *Note sur l'art nègre*, mit der er sein Interesse an afrikanischer und ozeanischer Kunst bekundete. Besonders faszinierten ihn die Autonomie und strenge Symmetrie der Köpfe und Gesichter, die er als Ausdruck der Naturgesetze interpretierte: „Il concentre sa vision sur la tête [...] sans se soucier du rapport conventionnel entre la tête et le reste du corps. Sa pensée est: l'homme marche verticalement, toute chose de la nature est symétrique.“ Der Fokus des Gesichts liege auf den weit geöffneten, alles durchdringenden Augen: „OEIL: bouton, ouvre-toi large, rond, pointu, pour pénétrer mes os et ma croyance.“ Tristan Tzara: *Note sur l'art nègre* (1917), in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 394.

<sup>814</sup> Vgl. Bachtin, *Rabelais*, S. 91.

<sup>815</sup> Bachtin, *Rabelais*, S. 381.

<sup>816</sup> Bachtin, *Rabelais*, S. 90.

<sup>817</sup> Otto Flake: Zum Thema Dadaismus, in: Farin/Schrott, *Flake*, S. 48.

ausgeprägte formale Dynamik, Asymmetrie und Exzentrik auf, die – tänzerisch noch potenziert – ein mehrfach gebrochenes Körperbild mit provokantem Auseinanderklaffen von Ethik und Ästhetik hervorruft. Jancos Auffassung unterscheidet sich damit wesentlich von der statuarischen Ästhetik afrikanischer Masken, deren Dynamik sich nicht aus der Form, sondern aus der Bewegung des Maskenträgers und seinem Verhältnis zur tanzenden Gruppe ergibt.<sup>818</sup>

### *Original und Rekonstruktion*

Mit ihrer Vermischung von historischer Reminiszenz und faktischer Gegenwartigkeit erinnern Jancos Maskenobjekte an den zentralen primitivistischen Begriff der „Bricolage“, wie Claude Lévi-Strauss das Verfahren nennt, „sich mithilfe von Mitteln auszudrücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist“ und die in der Zusammenschau eine „Art intellektueller Bastelei“ ergeben.<sup>819</sup> Zur Bedeutungsproduktion werden Materialien und Signifikanten verschiedenster Topoi entlehnt, neu geordnet und mit dem Zertifikat dadaistischer Echtheit / einer dadaistischen Provenienz versehen. Als Strategie der künstlerischen Aneignung kommt der Bricolage jedoch das Verdienst zu, die Kriterien von Original und Autorschaft und der Einmaligkeit von Kunst nachhaltig beschädigt zu haben. Auch Jancos Anspruch auf künstlerische Originalität hält einer genauen Überprüfung nicht stand.

Trotz der Wahrung der menschlichen Physiognomie – als „Masken“ im Sinn einer Gesichtsbekleidung sind die heute existierenden Objekte Jancos nicht zu gebrauchen. Weder ihre Größe noch die Anordnungen von Augen, Nase und Mund lassen sich mit den Abmessungen des menschlichen Gesichts vereinbaren. Manche Augenschlitze sind so eng, dass es unmöglich ist, hindurch zu sehen – ein potenzieller Träger müsste blind agieren. Öffnungen für Mund und Nase fehlen entweder ganz, sind zu klein oder sitzen an der falschen Stelle. Es gibt weder Schnüre noch Halterungen, mit denen sich die Objekte am Kopf befestigen ließen. Wenn die „Masken“ also schon im Ruhezustand kaum zu halten sind, sind sie für tänzerische Bewegungen völlig ungeeignet. Dennoch muss sich Janco über die Anforderungen von Tanzmasken im Klaren gewesen sein, denn bei der Stülpmaske, die er für Sophie Taeubers Tänze gefertigt hatte (Abb. 85), waren sie erfüllt.<sup>820</sup> Es ist davon auszugehen, dass diese die Form und das Aussehen der dadaistischen Tanzmasken realistisch wiedergibt und auch die übrigen Masken nach diesem Typ gestaltet waren. Sie ist damit das einzige authentische Zeugnis dieser Art.

<sup>818</sup> Vgl. zur tänzerischen Aktivierung afrikanischer Masken Miklós Szalay, in: *Sammlung Coray*, S. 38.

<sup>819</sup> Lévi-Strauss, *Denken*, S. 29. Hal Foster, *Unconscious*, S. 201, versteht Bricolage als stoffliches Spiel, sie sei konkret und schwelge im Künstlichen: „it knows no identity, stands for no pretense of presence or universal guise for relative truths.“ Signe Howell, *Art*, S. 224f., unterscheidet formal-ästhetische, funktionale und kompilatorische Kombinationen von Kunst. Letztere entspricht der Bricolage, wobei das fremde Objekt als Kommentar integriert wird.

<sup>820</sup> Vgl. Kap. IV.2, S. 211. Ein ähnliches Modell einer über den Kopf gezogenen Stülpmaske verwendete Rudolf von Laban, als er sich 1920 als tanzender „Mathematiker“ fotografieren ließ (Abb. 35)

Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen: 1) dass die als „Dada-Masken“ von Marcel Janco bekannt gewordenen Arbeiten typologisch und funktional gesehen keine Masken sind, sondern anthropomorphe Reliefs, und 2) dass sie der Postdada-Ära, wahrscheinlich den 1960er Jahren, zuzuordnen sind, als die Welle der Jubiläumsveranstaltungen, Homagen und Publikationen zu Dada Zürich anzurollen begann. Demnach entstanden sie vielleicht nicht zufällig in einer Zeit, als sich die Bildende Kunst und die Kunstgeschichtsschreibung den Folgen der technischen Reproduzierbarkeit, Fragen der medialen Vermarktung und einem gewandelten Originalitätsbegriff ausgesetzt sahen. Dennoch knüpfen sie an ihre historischen Vorbilder an. Folglich muss es darum gehen, die Nachschöpfungen an den vermutlichen Originalen zu messen und zu bestimmen, welche darüber hinausgehenden Informationen sie liefern.

Die Quellenanalyse fördert formale Ähnlichkeiten von Originalen und Nachschöpfungen zutage: Ein ephemeres, „verworfenes“ Material, die dominante rote Farbe, eine fragmentarische oder asymmetrische Deformation, aufgerissene Münder mit gebleckten Zähnen und ein bizarrer Gesichtsausdruck sind entscheidende gemeinsame Merkmale. Beide Konzepte zitieren und parodieren Elemente der europäischen Populärkultur, beide lassen Attribuierungen wie „Furcht erregend“ und „blutrünstig“ zu, die auf Bereiche der menschlichen Psyche und das Trieb- und Fetischhafte anspielen. Nicht in ihrer praktischen Funktionslosigkeit, aber im Ausdruck bewahren die Nachschöpfungen den Geist der Dada-Masken und geben eine Vorstellung davon, wie diese gestaltet gewesen sein könnten. Sie müssen als Rekonstruktionen oder verkleinerte Repliken bezeichnet werden, die aus der Erinnerung geschaffen wurden, um die verloren gegangenen oder bewusst zerstörten Originale zu rekapitulieren, und Janco trug – sei es durch Stillschweigen, sei es durch gezielte Fehlinformation – dazu bei, dass sie als Werke des Dada Zürich missverstanden und in die Kunstsammlungen integriert wurden. Dabei sind sie auf den ersten Blick so überzeugend, dass sie als echt und original gelesen wurden und ihnen rezeptionsseitig eine Historizität zuerkannt wurde, die sie produktionsseitig nie hatten:

„Unsere Bilder, Bücher, Manifeste waren experimentelle Spiele. Jeder wollte die Fesseln der Ästhetik sprengen, die Last der Tradition abschütteln, [...] aber es wäre uns nie in den Sinn gekommen, unsere Arbeiten als endgültige Offenbarungen zu betrachten, die des Museums oder der Bibliothek der Zukunft würdig wären.“<sup>821</sup>

Befördert wird diese Reinstitutionalisierung nicht zuletzt von einer Forschung, die sich darauf verständigt hat, Dada als Teil der historischen Avantgarde vor jedem Vorwurf der Destruktivität in Schutz zu nehmen. Dadas und Jancos Doppelstrategie aus Negation und gleichzeitiger Nutzung der Institutionen Kunst und Museum führt paradoxerweise zu einem Zugewinn an Aura, der den Rekonstruktionen angesichts der verlorenen Originale wächst. Als materialisierte Zeichen von Zerstörung unterstreichen sie den performativ gewandelten dadaistischen Kunstbegriff, indem sie Erwartungen der Rezipienten an autonome Werkeinheiten bedienen und ihre Existenz doch einem ephemeren Prozess verdanken. Der Begriff der Originalität, der vormals an die Bedingung eines unwiederholbaren

---

<sup>821</sup> Goll, *Ich verzeihe*, S. 7.

Unikats gekoppelt war, wird im performativen Verständnis auf ein System von Iterationen, auf Aktanten und ihre Prozesse erweitert. Die Übertragung zeigen Jancos Rekonstruktionen dem Betrachter selbst an: Ihre Disfunktionalität gibt ihr nur mimetisches Verhältnis zum Ursprung zu erkennen.

Die Frage nach dem Wert des Originals ist mit dem Begriff von Kunst und Künstlertum assoziiert: Das dadaistische Verdikt vom Tod der Originalität ist nur innerhalb eines Systems denkbar, das die Erzeugung von Kunst auf die Medialität ihrer Prozesse verlagert: „Alle Welt ist medial geworden“, und „ein Minimum von Eindrücken genügt, um außergewöhnliche Bildformen hervorzurufen.“<sup>822</sup> Dada verzichtete auf alles, was materiell taxierbar war, und reihte Kunst in einen Prozess reziproker – Lacan würde sagen zirkulärer<sup>823</sup> – Schleifen ein. Ein zentrales dadaistisches Axiom ist die Aufhebung zeitlicher Distanz, die Kompression und Simultaneität der Erfahrungshorizonte von Künstlern und Rezipienten und ihre Verschmelzung zu einer, von Walter Benjamin behaupteten, quasi-kinematografischen Perspektive.<sup>824</sup> Als Kunst-„Bewegung“ stützte man sich konsequenterweise auf Werke ephemeren Zuschnitts und konnte Dauerhaftigkeit nur aus der Verketzung punktueller Ereignisse beziehen.<sup>825</sup> Deren Medien konnten überdauern, mussten es aber nicht; sie konnten materiell, fotografisch oder nur mental fixiert sein. Tatsächlich erhoben dadaistische Künstler wenig Anspruch auf längerfristigen Ruhm: „Kein authentischer Dadaist glaubte, dass seine Werke dauern oder als Muster dienen könnten.“<sup>826</sup>

So besteht heute die paradoxe Situation, dass die in den Quellen als urdadaistisch gefeierten und für Jancos Anteil an der Kunst des Dada maßgeblichen Masken nur durch Abwesenheit glänzen, durch Modelle, die im Derrida'schen Sinn als „Spuren“ der Originale gelesen werden können. Ihr Wissen ist den Texten der Zeitgenossen und Jancos Rekonstruktionen eingeschrieben, zeugt aber nur von einer vergangenen Bedeutung, die nicht wiederhergestellt werden kann. Dabei zeigt gerade der Verzicht auf konventionelle Wiederholung, wie er in Jancos gebrauchsunfähigen Museumsmasken zum Ausdruck kommt, dass sich mit dem performativen Kunstbegriff auch die Unterscheidung von Urbild und Abbild, Schein und Wirklichkeit umgehen ließ.<sup>827</sup> Schließlich – wenn es da-

<sup>822</sup> Ball, *Flucht*, S. 156, Eintrag vom 20.4.1917.

<sup>823</sup> „Mit Sicherheit sind die Prozesse zwischen dem Subjekt und dem Anderen zirkuläre Prozesse – sie gehen vom Subjekt, das zum Anderen gerufen ist, zum Subjekt dessen, was dieser selbst auf dem Feld des Andern, des hier wiederkehrenden Andern, erscheinen sah.“ Lacan, *Grundbegriffe*, S. 217.

<sup>824</sup> Walter Benjamin, *Kunstwerk*, S. 37, stellt fest: „Der Dadaismus versuchte, die Effekte, die das Publikum heute im Film sucht, mit den Mitteln der Malerei (bzw. der Literatur) zu erzeugen.“

<sup>825</sup> Stephen Foster, *Event Arts*, S. 7, definiert „Ereignis“ ganz performativ als die Konfiguration von Veränderung oder als den momentanen Inhalt von vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Handlungen.

<sup>826</sup> Hausmann, *Neodadaismus*, unpag. In Bezug auf Werk und Nachruhm teilt Annemarie Schütt-Hennings mit, weder ihre Mutter noch ihr Stiefvater hätten Wert auf Archivierung gelegt: „Bei den Balls wurde nichts registriert. Gedichte wachsen doch wie die Blumen, d. h. sie brauchen keinen Geburtsschein. Deshalb sind die meisten auch überhaupt nicht zu datieren.“ Schütt-Hennings/Pelgen, *Ball-Hennings*, S. 6.

<sup>827</sup> Inbegriff von Performance ist nach Baudrillard die Differenzlosigkeit von Original und Kopie, vgl. Wagner, *Verkörperungen*, S. 76 u. 133. Auch Ball sinnierte über die Beziehung von Bild und Abbild und die Frage, wo das „Bild der Bilder, das Urbild“ zu suchen sei: „Sind unsere Bilder nicht willkürlich, und leben sie von mehr als von der Erinnerung an andere Bilder?“ Ball, *Flucht*, S. 160, Eintrag vom 7.5.1917. Zum Thema „Urbild“ bei Ball vgl. a. Zehetner, *Ball*, S. 71f. u. 137f.

daistischer Kunst wirklich um Dynamik, Umordnung und Auflösung ging, was könnte diesen Diskurs plastischer illustrieren als ihr Verschwinden?

#### 4.4 Maskenentwürfe aus dem Nachlass

In Jancos Nachlass befanden sich mehrere Entwurfszeichnungen von Masken, die alle weder betitelt noch datiert sind. Die materielle Analyse – Blei- und Buntstifte auf Seiten von Schulheften – und die Tatsache, dass sie sich bis zuletzt in Jancos Besitz befanden, lassen darauf schließen, dass sie deutlich nach 1940, dem Jahr, als Janco in Palästina emigrierte, entstanden sein müssen. Ihrer formalen Erscheinung nach lassen sich die Zeichnungen zwei unterschiedlichen Gruppen zuordnen. Es handelt sich zum einen um Entwürfe, die auf bestimmte Vorlagen – möglicherweise afrikanische Masken – zurückgeführt werden können, zum anderen um reine Phantasiezeichnungen, die das Prinzip „Maske“ ins Groteske steigern, ohne primitivistische Bezüge erkennen zu lassen. Sie gehören einer ähnlichen ästhetischen Kategorie an wie die nachdadaistischen Maskenrepliken und könnten in direkter Beziehung dazu stehen: als Ideenskizzen, Vorzeichnungen oder Variationen. Die Studien sind unterschiedlich weit ausgeführt und zeigen mehrere Entwicklungsstufen: von der konkreten Anschauung über die Paraphrase bis zur reinen Erfindung. Doch selbst jene Motive, die von konkreten Objekten oder Reproduktionen herzurühren scheinen, weisen stilistische und sachliche Freiheiten auf, beispielsweise einen explizit lachenden Gesichtsausdruck, der bei afrikanischen Masken selten begegnet.<sup>828</sup>

##### a) Zeichnungen nach afrikanischen Vorbildern

Anders als bei Jancos Maskenrepliken, den Porträtmasken Tzaras und denen zu *Sphinx und Strohmännchen*, werden bei einigen der Maskenzeichnungen Reminiszenzen an identifizierbare Maskentraditionen deutlich. Janco wählte hier Formulierungen, die er der besonders reichen Maskenkultur Westafrikas entlehnt haben könnte:

- Kombinationen aus Tier- und Vogelköpfen mit langen Schnäbeln und Ohren oder Hörnern (Abb. 37) begegnen in figürlich gestalteten Webspulen der Senufo (Elfenbeinküste) (Abb. 38 u. 39). Als Antilopenköpfe geformte Aufsatzmasken könnten denen der Bambara in Mali (Abb. 40) entsprechen. Gesichtsformen mit hohen Stirnen, vollen Wangen und über den Kopf gezogenen Haarkränzen erinnern an Masken der Fang in Gabun (Abb. 41).
- Längliche Kopfformen mit eingeschnittenen Augen- und Wangenhöhlen und geschürzten Lippen (Abb. 42) treten bei den Senufo der Elfenbeinküste auf (Abb. 43); auch das Prinzip „invertierter“ Gesichter ist hier verbreitet. Masken mit bartartigen Fortsätzen am Kinn erinnern an einen bei den Dogon in Mali verbreiteten Typus. Angestückte Formen, blockartige Münder und gerippte, gravierte Oberflächen sind typisch für die Kifwebe-Masken der Songye (Kongo) (Abb. 44), ein Maskentyp, der

<sup>828</sup> Susan Vogel, *Aesthetics*, S. XV, zufolge werden Merkmale, die auf Komik, Krankheit oder Alter hinweisen, selten eingesetzt und dienen der moralischen Belehrung.

nach Auskunft von William Rubin für westliche Sammler bis 1950 noch „kaum von Interesse“<sup>829</sup> war und ein weiteres Indiz für die späte Entstehung der Maskenzeichnungen ist.

- Längsovale Gesichter (Abb. 45) mit schmalen, scharfgratigen Nasenrücken, die sich über die Stirn fortsetzen, und runde oder geschlitzte Augen treten bei Masken der Dan (Elfenbeinküste) (Abb. 46) auf. Eine kreisrunde Maske mit nach innen gebogenen Hörnern ähnelt, vom lachenden Gesichtsausdruck abgesehen, einem Typ der Baule (Elfenbeinküste) (Abb. 47).
- Flache, im Umriss rechteckige Gesichter (Abb. 48) mit horizontalen Augenschlitzen sind von den Kuba (Kongo) (Abb. 49) bekannt. Die Studie einer konisch geformten Helm-Maske ähnelt denen der Mende aus Sierra Leone (Abb. 50).

Trotz dieser Vergleiche gehen Jancos Zeichnungen auf kein einzelnes Maskenvorbild zurück und müssen als Kompilationen mehrerer Typen angesehen werden. Anders auch, als es diese isolierten Studien erkennen lassen, waren westafrikanische Maskenkulte multimediale Ereignisse, die neben den hölzernen Gesichts- und Aufsatzmasken aufwändige Körperbekleidungen aus Textilien und Naturfasern erforderlich machten. Von westlichen Beobachtern werden diese Kulte als mehrdimensional, vielstimmig und facettenreich beschrieben,<sup>830</sup> und entgegen der humoristischen Note, die bei Janco im Vordergrund steht, sind Form und Ausdruck der Masken moralisch streng verbindlich.<sup>831</sup>

#### *b) Grotteske Phantasiegestalten für Theater und Karneval*

Alternativ zu diesen westafrikanisch motivierten Beispielen entwarf Janco sehr freie Variationen zum Thema „Maske“. Als möglicher Vergleich mit diesen stark verzerrten Formationen (Abb. 51 u. 52) bieten sich die Entwürfe eines unbekanntem Maskenschnitzers aus dem Schweizer Lötschental (Abb. 53) an. Typologische Merkmale der Furcht erregenden oder komisch-grotesken Masken dieser Region sind: „engstehende, kreisrunde Augenhöhlen, die Assoziationen an Falschheit und Verschlagenheit wachrufen, fletschende, verzerrte und mit Tierzähnen bestückte Mäuler“<sup>832</sup> sowie überdimensionierte Nasen, bizarre Deformationen also, die auch bei Jancos Gestaltungen auftreten. Darüber hinaus ruft Janco mit seinen zwitterhaften Zeichnungen von Teufels-, Königs- oder Phantasie-masken, die sowohl menschliche wie animalische Kennzeichen tragen, das gesamte Spektrum europäischer Märchengestalten, Karnevalsfiguren und Fabelwesen auf den Plan. Wie die Type des Narren, des Clowns und des Wilden gehören sie einer Tradition gesellschaftlich geächteter, aber belächelter Außenseiter an und ähneln dem Diskurs, mit dem sich ehemals die Künstler des Dada Zürich identifizierten.

Wenn also Jancos Zeichnungen und die besprochenen Rekonstruktionen von Masken in den 1950er und 1960er Jahren und in Israel entstanden, dann entstanden sie in einem

<sup>829</sup> Rubin, *Primitivismus*, S. 25.

<sup>830</sup> Vgl. Arnoldi, *Playing*, S. IX.

<sup>831</sup> Vgl. Arnoldi, *Playing*, S. XVI.

<sup>832</sup> Judith Rickenbach, in: Bellwald, *Lötschental*, S. 8f.

gesellschaftspolitischen Klima, das die Frage der nationalen Identität von der Konstruktion und Verfügbarkeit kultureller Gegenbilder abhängig machte. Israelische Kunstwerke dieser Zeit spiegeln ein Alteritätsdenken wider, das sich auf einen „mythisch“ oder „biblisch“ interpretierten Orient versteigt und seine Figuren adaptiert. Wie die Ausstellung *To the East* unterstreicht, mit der das Jerusalemer Israel Museum 1998 die Orientalismen jüdisch-israelischer Künstler vorstellte, darunter Janco mit zwei politischen Gemälden der 1950er Jahre,<sup>833</sup> bedienten sich Künstler ihrer arabischen Nachbarn als Inspiration und Quelle der nationalen und individuellen Erneuerung sowie als instinktbehaftetes „Gegengift“ zur zivilisationsbedingten Spaltung.<sup>834</sup> Kaum weniger appropriativ versuchten sich Intellektuelle und Künstler unter dem Signum der Solidarität mit dem ethnisch Anderen zu identifizieren.<sup>835</sup> Dieses Diskursfeld ähnelt auffällig jenen Argumenten, mit denen sich Jahrzehnte zuvor Künstler der europäischen Avantgarde dem außereuropäischen „Primitiven“ als Regenerationsquelle zuwandten. Hier wie dort dominierten die Topoi animalischer Natürlichkeit und der Befreiung aus moralischer Repression. Sobald dieser idealisierte Fremde jedoch selbst Mitglied der Gesellschaft wurde, setzen Mechanismen ein, ihn zu isolieren, zu dämonisieren oder zum folkloristischen Klischee herabzumindern.

Auch im Hinblick auf Jancos Maskenproduktion und ihre nachdadaistische Wiederholung konnte eine Selbstpositionierung als „Primitiver“ und Innen-Anderer der Gesellschaft also nur gelingen, wenn sie nicht durch stereotype Aussagen über Dritte – den „animalischen Schwarzen“ – diskreditiert wurde. Dass Janco entgegen dem formalistischen Primitivismus darauf verzichtete, afrikanische oder ozeanische Maskentraditionen zu instrumentalisieren und sich im Wesentlichen auf heimische Überlieferungen beschränkte, deutet darauf hin, dass er dieser Versuchung widerstand.

#### 4.5 Weitere Arbeiten für das Theater

Als Quellen seiner weiteren Theaterarbeit erwähnte Janco in einem Gespräch des Jahres 1947 Regisseure und Theaterkünstler wie Stanislawski, Meyerhold, Tairow, Pitojew, Picasso (*Ballets Russes*) und Piscator.<sup>836</sup> Etwas ausführlicher nahm er zu Craig und dessen Reformideen Stellung:

<sup>833</sup> *On the Road to Ein Hod*, ca. 1950, Öl auf Masonit, 61 x 87 cm, Privatsammlung, und *Burning Village*, 1952, Öl auf Karton, 50 x 70 cm, Sammlung Fam. Janco, Tel Aviv. Vgl. *To the East*, S. 162f.

<sup>834</sup> Vgl. *To the East*, S. XI.

<sup>835</sup> Vgl. *To the East*, S. XIII.

<sup>836</sup> John Bell, *Ballets*, S. 229f., sieht Parallelen bei Serge Férat und seiner Arbeit für Apollinaires Kurzdrama *Les Mamelles de Tirésias* (*Die Brüste des Tirésias*) von 1917 und bei Michail Larionows Entwürfen für Serge Prokofieffs Ballett *Le Chout* (*Das Märchen vom Schelm, der sieben Schelme übertölpelte*) von 1915. Dass in allen Fällen bemalte Karton- oder Stoffmasken getragen wurden, genügt aber nicht, den Vergleich mit Janco zu rechtfertigen. Georges Hugnet, Autor und Mitglied der Pariser Surrealisten-Gruppe, verfasste 1957 eine Monografie der Dada-Bewegungen und zeigte im Abbildungsteil zu Zürich die Fotografie eines Theaterkostüms, das Janco für Dada verfasst haben soll („Costume de Marcel Janco pour une représentation dada“, Hugnet, *Aventure*, o.S.). Angaben über die Quelle fehlen ebenso wie über Anlass und Verwendung des „Kostüms“. Tatsächlich ist es keine Arbeit Jancos, sondern das Modell eines Bühnenbilds, das Depero 1917 für das Ballett *Le Chant du Rossignol* erstellte, das im Rahmen der Ballets Russes in Paris geplant war, vgl. *Depero Teatro*, Abb. 4.3.

„Ever since Craig’s time it is no longer possible to see the stage as a sort of ‚frozen box‘, which must create a natural impression with the aid of illusory paintings. [...] the stage is a form of sculptural material which may be shaped plastically, so that the actors can use it to give a free expression to their lives – they must move almost like acrobats over the various levels. For the actor is not a passive slave of a plot, he must be a free and creative person as well as a plastic element in the appearance of the stage.“<sup>837</sup>

Die Beschäftigung mit Craig lässt auch die dadaistischen Performances nachträglich in einem weniger selbstexpressiven als künstlerisch-instruktivem Licht erscheinen. Janco bringt die Intention zum Ausdruck, das Publikum emotional zu aktivieren: „In dieser halb revolutionären, halb künstlerischen Welt, am Vortage grosser sozialer Ereignisse, war uns jedes Mittel recht, welches geeignet war, die Emotionen und das Interesse des Zuschauers aufzupeitschen, den lebendigen Kontakt mit einem ständig wachsenden Publikum herzustellen.“<sup>838</sup> Die Aufgaben des autonomen Theaters sah er in der Desillusionierung der Zuschauer: „The viewer must not forget for a moment that he is in the theater. Nor should the acting create an illusion of reality. On the contrary, the acting must create before the viewer’s eyes another reality, parallel to this one but on another level. [...] the theater [...] does not imitate but creates out of itself. The stage must provide movement and constant surprise.“<sup>839</sup>

In den nachdadaistischen Jahren lebte Janco als Architekt in seiner Heimatstadt Bukarest, wo er mehrmals zu Planungen für Bühnenbilder und Kostüme herangezogen wurde. 1925 entstanden Kostüme zu *Moartea vesela (Der fröhliche Tod)* von Nikolaj N. Evreinov, das im Bukarester „Teatrul Popular“ uraufgeführt wurde. Anregungen hierfür sind bei den mittlerweile voll entwickelten und weithin bekannten Theaterpraxen der russischen Konstruktivisten, bei Picassos Arbeiten für die *Ballets Russes* und Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* zu suchen.<sup>840</sup> Daneben stützte Janco sich auf die geläufigen Typen der Commedia dell’arte, die in die rumänische Volkskultur eingegangen waren. Jancos Entwürfe für die Figurinen „Doktor“, „Tod“, „Harlekin“, „Pierrot“ und „Colombina“ wurden in der von ihm mitherausgegebenen Bukarester Kunstzeitschrift *Contimporanul* veröffentlicht.<sup>841</sup> Im Kostüm des „Doktor“ (Abb. 36) wiederholte sich der gestreifte hohe „Schamanen“-Hut, der schon Balls dadaistisches Kostüm des Jahres 1916 dominiert und sich zu einem Markenzeichen des Dada Zürich entwickelt hatte. Janco schloss in diesem Fall an seine dadaistischen Wurzeln an.

<sup>837</sup> Janco 1947 im Interview mit Eugen Kolb, in: Seiwert, *Janco*, S. 339.

<sup>838</sup> Janco, *Schöpferischer Dada*, S. 31-33.

<sup>839</sup> Marcel Janco, in: Seiwert, *Janco*, S. 342.

<sup>840</sup> Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 247.

<sup>841</sup> *Contimporanul*, Nr. 55-56, Bukarest, 25.3.1925, S. 9; vgl. Seiwert, *Janco*, S. 196 u. S. 654, Kat.-Nr. C19.

## 5 Aufführung von Kokoschkas Drama *Sphinx und Strohmann*

Einen Sonderfall der dadaistischen Masken-Performances stellt die Aufführung von Oskar Kokoschkas Grotteske *Sphinx und Strohmann* am 14. April 1917 dar. Das Konzept dieser zweiten Soiree, die in der Galerie Dada parallel zu einer Ausstellung von Künstlern des Berliner *Sturm* gegeben wurde, war nicht nur dem Namen nach an Herward Waldens Kunstgalerie orientiert. Auch die interdisziplinäre Gestaltung mit ihrer Kombination aus Ausstellung und Theater war als Hommage an Walden und seine Künstler gedacht.<sup>842</sup> Das Programm des Abends gliederte sich in zwei Abschnitte: Im ersten Teil wurde eine „Musique et danse nègres: exécutées par 5 personnes avec le concours de Milles Jeanne Rigaud et Maria Cantarelli. (Masques par M. Janco)“ gespielt, während der zweite Teil ganz der „Première“ von Oskar Kokoschka „Kuriosum“ gewidmet war.<sup>843</sup> Von Huelsenbeck, der zu dieser Zeit bereits nach Deutschland zurückgekehrt war, wurde diese Wahl später mit süffisantem Unterton kommentiert: „Also Musik und Negertänze. Am Ende wird Kokoschkas ‚Sphinx und Strohmann‘ aufgeführt, das widerwillige Gewinsel eines heute schon dreimal durchgefallenen Hof- und Gesellschaftsmalers.“<sup>844</sup>

### 5.1 Oskar Kokoschka: *Sphinx und Strohmann*

Als Nachfolger des Reformtheaters der Jahrhundertwende zielte das Schauspiel des Expressionismus auf Ersatzwirklichkeiten, die das schöpferische Individuum und sein persönliches Erleben in den Mittelpunkt stellten.<sup>845</sup> Oskar Kokoschka (1886–1980) folgte mit seinen Dramen *Sphinx und Strohmann* (1907/13), *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1908/09), *Hiob* (1917), *Der brennende Dornbusch* (1917) und *Orpheus und Eurydike* (1919) dieser Intention: Dank der subjektiven Wahrnehmung sollte sich die faktisch verzerrte Handlung wie in einem Prisma gebrochen auf den Zuschauer zurückwerfen.

Seinen ersten Dramenversuch, *Sphinx und Strohmann*, entwickelte Kokoschka in vier Stadien in den Jahren 1907 bis 1917. Noch während seines Studiums an der Wiener Kunstgewerbeschule war eine Urfassung mit dem Titel *Eine Grotteske* entstanden, die dort aber entgegen Kokoschkas eigener Behauptung wahrscheinlich nie gezeigt wurde.<sup>846</sup> Die Uraufführung einer überarbeiteten Fassung erfolgte im März 1909 im Wiener Kabarett

---

<sup>842</sup> Laut Rudolf Koella, *Coray*, S. 112f., geht diese Initiative auf den Galeristen Han Coray zurück, der sich aufgrund der Berichte und Fürsprache Else Lasker-Schülers für den *Sturm* begeisterte. Die Ausstellung, die zuvor in Corays Basler Dependance zu sehen war, zeigte 79 Werke von 22 Künstlern und wurde von einem Katalog mit einem Frauenporträt Kokoschkas auf dem Titel begleitet. In der Ausstellung war Kokoschka mit einem Porträt, vermutlich *Dame in Rot*, sowie zwei Zeichnungen, *Mechtild Lichnowsky* aus der Mappe *Menschenköpfe* von 1916 und *Adolf Knoblauch* aus dem *Sturm* 1916, vertreten. Vgl. Wallas, *Rapidtheater*, S. 47.

<sup>843</sup> Programm der *Sturm*-Soiree vom 14.4.1917, abgedr. in: Rischbieter, *Bühne*, S. 165, Abb. 165b.

<sup>844</sup> Huelsenbeck, *Dada siegt!*, S. 30.

<sup>845</sup> Vgl. Peter Simhandl: Expressionistisches Theater, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 326-329, hier S. 326.

<sup>846</sup> Zur Problematik der Datierungen und Fassungen vgl. Schober, *Theater*, S. 47f.

„Fledermaus“ im Rahmen einer Kokoschka-Matinee<sup>847</sup> und wurde kurz darauf unter dem Titel *Komödie* wiederholt.<sup>848</sup> Der Erstausgabe des Textes im Verlag Kurt Wolff in Leipzig im Jahr 1913 wurde eine stark veränderte Zweitfassung mit dem Untertitel *Ein Curiosum*<sup>849</sup> zugrunde gelegt. Die letzte Bearbeitung des Themas war ein Dreiakter mit dem Titel *Hiob*, den Kokoschka 1917 herausbrachte. Der Stoff beschäftigte ihn jedoch auch in anderen Medien: So trägt eine März-Ausgabe von *Der Sturm* 1911 trägt eine entsprechende Grafik auf der Titelseite: In einem nervösen, holzschnittartigen Duktus zeigt sie eine liegende Frau mit entblößter Brust und einen stehenden Mann in venezianischer Maske, deren erregte Gestik auf eine Konfliktsituation hindeutet (Abb. 54).

Für die als „Première“ angekündigte Aufführung von *Sphinx und Strohmann* in der Galerie Dada stützten sich die Dadaisten auf die Druckfassung von 1913. Damit realisierte Dada Zürich die erste – und bis zur Wiederaufnahme 1967 durch die „Zürcher Werkbühne“ letzte – Aufführung des Stücks in dieser Version.<sup>850</sup> Das nur wenige Druckseiten umfassende Kurzdrama enthält keine kausale Handlung, sondern verarbeitet Motive der Kulturtheorie des Schweizer Philologen und Ethnologen Johann Jakob Bachofen,<sup>851</sup> von Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903)<sup>852</sup> und der neu entwickelten Psychoanalyse, die es gleichzeitig in Frage stellt. Demzufolge muss *Sphinx und Strohmann* als tragikomischer Kampf von Eros und Thanatos und Travestie der Geschlechterbeziehungen gelesen werden.

Kokoschka entwarf sein Drama um vier Hauptpersonen, deren Handlungsspektrum eng begrenzt ist, sodass der Veröffentlichung im Jahr 1956 der Untertitel *Komödie für Automaten* beigegeben wurde. Der Schematismus der Charaktere erfüllt Forderungen, die Bergson an die Komödie stellte: „Das Lustspiel schildert Charaktere, denen wir schon begegnet sind und noch begegnen werden. Es registriert Ähnlichkeiten. Es will uns Typen vor Augen führen.“<sup>853</sup> Diese Typen werden durch Verdopplungseffekte gespiegelt: Die Hauptfigur ist von Nebenfiguren umgeben, die ihre vereinfachten Kopien sind.<sup>854</sup> Mit der Mechanisierung, mit Typisierungen, Wiederholungen und Verwechslungen bedient Kokoschkas Drama alle Facetten des Komischen. Ball, der diese Prinzipien in die Inszenie-

<sup>847</sup> Kokoschka war bereits 1907 an der Eröffnungsvorstellung der „Fledermaus“ beteiligt, wofür er ein Schattenspiel mit dem Titel *Das getupfte Ei* mit Figurinen in der Art von Stockpuppen entwarf: „Kokoschka konstruierte für die ‚Fledermaus‘-Bühne ein Spiel beweglicher farbiger, auch figuraler Szenen mit selbsterdachtem Text, ein höchst eigenartiges und einmaliges Beginnen.“ Rischbieter, *Bühne*, S. 282. Thomas Schober, *Theater*, S. 44f., widerspricht der älteren Meinung, es habe sich schon um das Stück *Sphinx und Strohmann* gehandelt.

<sup>848</sup> Am 4. Juli 1909 im Gartentheater der *Kunstschau* in Wien, vgl. Schober, *Theater*, S. 49. Der Druck erfolgte erst 1956 nach dem Manuskript, vgl. Kokoschka, *Sphinx I*, S. 145.

<sup>849</sup> Hier Kokoschka, *Sphinx II*.

<sup>850</sup> Vgl. Rischbieter, *Bühne*, S. 284.

<sup>851</sup> Zum Einfluss Bachofens vgl. Street, *Kokoschka*, S. 110-144. Mit Bachofen und der „Bildhaftigkeit“ der Welt setzte sich am Rande auch Ball auseinander, in seinem Aufsatz „Der Künstler und die Zeitkrankheit“ (1926), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 102-149, hier S. 142f.

<sup>852</sup> Vgl. Street, *Kokoschka*, S. 145-148, und Schober, *Theater*, S. 57-61.

<sup>853</sup> Bergson, *Lachen*, S. 111.

<sup>854</sup> Vgl. Bergson, *Lachen*, S. 111.

nung übernahm, kam dennoch zu anderen Schlüssen. Er hielt es für möglich, Komik mit Humanität zu koppeln: „Alle Komik entsteht aus der humanen Beleuchtung verbildeter Gegenstände.“<sup>855</sup> Der Dichter, so Ball, „leidet an seiner Zeit und Umgebung. [...] Seine gleichwohl versöhnliche Einstellung zur Gestalt und zum Leben ergibt die Komik.“<sup>856</sup> Unter dieser Prämisse wird verständlich, dass Ball schon früh Zweifel an der Richtigkeit seines Berufs hegte, der ihm zu zynisch erschien: „Unser Kabarett ist eine Geste“,<sup>857</sup> die nur durch die Zeitumstände zu rechtfertigen war. An die Stelle des befreiten Lachens setzte Ball in seiner Inszenierung von *Sphinx und Strohmann* ein lautes, verhöhndes Gelächter.

Dass für die einzige Inszenierung eines bereits publizierten, nicht selbst verfassten Dramas die Wahl der Züricher Dadaisten auf Kokoschka fiel, könnte in ihren Biografien begründet sein. Balls performativer Ansatz ist im Kontext eines „neuen Theaters“ zu sehen, dem er die Kraft zur gesellschaftlichen Reform zutraute. Im Jahr 1910 hatte er geschrieben: „Das Theater allein ist imstande, die neue Gesellschaft zu formen. Man muß nur die Hintergründe, die Farben, Worte und Töne so aus dem Unterbewußtsein lebendig machen, daß sie den Alltag mitsamt seinem Elend verschlingen.“<sup>858</sup> Anregungen dafür hatte Ball zum einen von Kandinsky erhalten, der sich seit 1909 wiederholt theoretisch und experimentell mit Bühnenklängen und -farben auseinander gesetzt hatte.<sup>859</sup> Zum anderen resultierten sie aus seiner Dramaturgentätigkeit, die ihn mit objektgestützten Techniken des asiatischen Theaters in Berührung brachte,<sup>860</sup> und die schon seit 1908 vom „Münchener Künstlertheater“ unter Georg Fuchs praktiziert wurden.<sup>861</sup> Dieses Interesse mündete in eine Produktion mit Masken, Franz Bleis Drama *Die Welle*, das 1913 an den „Münchener Kammerspielen“ uraufgeführt wurde.<sup>862</sup> Und noch im Mai 1914 schrieb Ball seiner Schwester, er beabsichtige, das inzwischen verwaiste „Münchener Künstlertheater“

<sup>855</sup> Ball, *Flucht*, S. 92, Eintrag vom 16.4.1916.

<sup>856</sup> Ball, *Flucht*, S. 92, Eintrag vom 16.4.1916.

<sup>857</sup> Ball, *Flucht*, S. 92, Eintrag vom 14.4.1916.

<sup>858</sup> Ball, *Flucht*, S. 18.

<sup>859</sup> Vgl. die Chronologie bei Bell, *Ballets*, S. 435-438. Ball und Huelsenbeck hatten Kandinsky im Herbst 1913 in seinem Atelier besucht: „Ich fühlte, daß hier ein Mensch war, dem es gelungen war, seine Ideen in künstlerische Formen zu bringen.“ Huelsenbeck, *Reise*, S. 65, vgl. a. Nenzel, *Ball/Huelsenbeck*, S. 135. Im Jahr 1914 führten Ball und Kandinsky einen Briefwechsel zu gemeinsamen Theaterprojekten, vgl. Ball, *Werk*, S. 83-94.

<sup>860</sup> Das stilisierte chinesische Theater war für Ball das einzige, das im Angesicht des Kriegs bestehen konnte: „Wer mag jetzt noch Theater spielen, oder auch nur spielen sehen? Aber das chinesische Theater ist anders als das europäische; es kann sich auch im Blutausch noch behaupten.“ Ball, *Flucht*, S. 28.

<sup>861</sup> Das „Münchener Künstlertheater“ war 1907 als Verein von Georg Fuchs gegründet und 1908 als „Reliefbühne“ eröffnet worden, 1909 pachtete es Max Reinhardt, 1914 wurde es aufgelöst. Absicht war, eine „transorchestralsche Einheit“ von Bühne und Zuschauerraum zu schaffen, wobei rituelle Spielformen bevorzugt wurden, vgl. Ingeborg Janich: Münchener Künstlertheater, in: Brauneck/ Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 603f. Einen Überblick der Münchner Theaterszene gibt Bell, *Ballets*, S. 219-221.

<sup>862</sup> Vgl. Ball, *Flucht*, S. 14: „Der Dichter [Franz Blei] spielte den Spavento so täuschend in meiner Maske, daß man ihn hinter der Bühne mit mir verwechselte.“ Vgl. a. Ball, *Werk*, S. 75-77, dort der Abdruck des Theaterzettels. Im zweiten Akt waren Plastiken von Archipenko und expressionistische Gemälde zu sehen. Vgl. zu Balls Inszenierung a. Mann, *Ball*, S. 30, u. Mann, *Theatre*, S. 183.

mit einer Gruppe von Freunden zu übernehmen.<sup>863</sup> Im Zuge dieses gescheiterten Projekts hatte Ball die Zusammenarbeit mit Kokoschka gesucht, der „Szenen und Dramen“ beitragen sollte, während sich Balls Anteil auf „Expressionismus und Bühne“ erstreckte.<sup>864</sup>

Zieht man die künstlerische Entwicklung in Betracht, die Ball seitdem „vom expressivistischen Dämonismus hin zu sublimierteren, geistigen Kunstformen“<sup>865</sup> vollzogen hatte, müsste seine wiederholte Entscheidung für Kokoschka als Rückfall ins „Dionysische“ gewertet werden. Allerdings trug er sich zur Zeit der Inszenierung von *Sphinx und Strohmann* mit Selbstzweifeln, die den Wunsch nach mehr Inhaltlichkeit erkennen lassen: „Wie kann man den Ästheten mit dem Moralisten in Einklang bringen?“<sup>866</sup> Sie deuten an, dass er bereits im Begriff war, sich von Dada zu lösen: „Fürs deutsche Wörterbuch. Dadaist: kindlicher, donquichottischer Mensch, der in Wortspiele und grammatikalische Figuren verstrickt ist.“<sup>867</sup> Dass Kokoschka in seinen Dramen ganz ähnliche Problematiken von Entfremdung und Verlust verarbeitete, ließ ihn für Ball in einem aktuellen Licht erscheinen.

Auch Hans Arp hatte eine Beziehung zu Kokoschka, dessen Varieté-Zeichnungen ihn zu Gedichten über die Themen Magie, Zirkus und Harlekinade angeregt hatten: „Pirouetten aus der galanten Zeit. Gutmütige Traumtiermasken aus Sommernachtsspuk durchrieselt von Perlen schimmernder Mädchenholdseligkeit [...] Dämmerzirkusse.“<sup>868</sup> Arp erklärte, er habe diese Gedichte 1913 im „Wintergarten“ in Berlin verfasst, wo er Kokoschka beim Zeichnen der Artisten beobachtete: „Ich schrieb während der Vorstellung Sätze auf, die später in der Zeitschrift ‚Der Sturm‘ unter dem Titel ‚Von Zeichnungen aus der Kokoschka-Mappe‘ erschienen. Die Beziehung zu den Zeichnungen Kokoschkas kann sehr lose genannt werden.“<sup>869</sup>

Dem Namen Kokoschka haftete seit dem illustrierten Abdruck seines Geschlechterdramas *Mörder Hoffnung der Frauen* (1908/09) in der Zeitschrift *Der Sturm* im Jahr 1910 zumindest in Künstlerkreisen ein gewisser Skandalwert an,<sup>870</sup> was ein weiterer Punkt gewesen sein dürfte, der ihn für Dada Zürich interessant machte. Dass dennoch dem weniger bekannten *Sphinx und Strohmann* der Vorzug gegeben wurde, hatte formale

<sup>863</sup> Vgl. Ball, *Briefe*, S. 29. Weiter Ball, *Künstlertheater*, S. 73: „Es handelte sich nicht mehr um eine Reform der Dekoration und des Bühnenraums, sondern um Neuschöpfung. Es handelte sich überhaupt nicht mehr um ‚Dekoration‘ und ‚Bühnenbild‘. Sondern um eine Neue Form des ganzen dramatischen, des theatralischen Ausdrucks.“ Das Projekt scheiterte, als das „Düsseldorfer Schauspielhaus“ den Pachtvertrag erhielt, vgl. Mann, *Theatre*, S. 185.

<sup>864</sup> Ball, *Flucht*, S. 20; vgl. a. White, *Bishop*, S. 75.

<sup>865</sup> „from Expressionist daemonism towards more sublimated, spiritual art forms“, Mann, *Theatre*, S. 195.

<sup>866</sup> Ball, *Flucht*, S. 153, Eintrag vom 10.4.1917.

<sup>867</sup> Ball, *Flucht*, S. 154, Eintrag vom 11.4.1917.

<sup>868</sup> Hans Arp: Von Zeichnungen aus der Kokoschka-Mappe (1913), in: Arp, *Gedichte*, S. 13. Die zweite Fassung, *Wintergarten* (1913), lautet geringfügig anders: „Gutmütige Traumtiermasken aus einem Sommernachtsspuk, durchrieselt von perlenschimmernder Mädchenholdseligkeit. [...] Dämmerzirkusse.“ Arp, *Gedichte*, S. 18.

<sup>869</sup> Arp, *Gedichte*, S. 14. Er bezieht sich auf die zwanzig Blatt umfassende *Sturm*-Edition von Kokoschka-Zeichnungen, Berlin o. J. (1913), darunter vier zu *Mörder Hoffnung der Frauen*.

<sup>870</sup> Die Auflage des *Sturm* betrug damals 30.000, die Zahl der Leser dürfte höher gewesen sein, vgl. Kokoschka, *Schriften*, S. 455 u. 458, u. Schober, *Theater*, S. 87.

Gründe. Der Text ist zwar nicht nennenswert kürzer – die Spieldauer beträgt in beiden Fällen kaum mehr als eine halbe Stunde und ist für schauspielerische Laien, um die es sich ja handelte, leicht zu bewältigen. Gegenüber dem antikischen Versdrama aber, als das *Mörder Hoffnung der Frauen* abgefasst ist, konnte *Sphinx und Strohmann* für sich verbuchen, dass es in der Gegenwart spielte und als modern und interpretationsoffen empfunden wurde. Die Einschätzung, Kokoschkas Textvorlage sei nicht dadaistisch und könne außer Acht gelassen werden,<sup>871</sup> lässt sich daher nicht nachvollziehen. Ganz im Gegenteil: sie war für Dada besonders geeignet, da sie den Anspruch des Gesamtkunstwerks, den Ball von Kandinsky übernommen hatte, mit absurden und publikumswirksamen Effekten wie Akrobatik, Slapstick und direkter Rede verknüpfte. Tatsächlich trennte Kokoschka von Dada „nur noch ein kleiner Schritt, ja es scheint, daß ‚Sphinx und Strohmann‘ in Zürich 1917 sogar als hochaktuelles Beispiel des Dadaismus gefeiert worden ist.“<sup>872</sup>

Die Aufführung im April 1917 bildete den dritten und letzten Teil der *Sturm-Soiree* und wurde durch einen Gastvortrag von Albert Ehrenstein eingeleitet, der ein auf Kokoschka gemünztes Gedicht und einen Essay zu seinen Gemälden zum Besten gab.<sup>873</sup> Die zu Grunde gelegte Zweitfassung des Textes enthält vier dramatische Personen mit knappen Beschreibungen:

- Herr Firdusi: „riesiger drehbarer Strohkopf mit Armen und Beinen, Schweinsblase an einer Schnur tragend“<sup>874</sup>
- Herr Kautschukmann: „gebildeter Schlangenmensch“<sup>875</sup> (1. Fassung: adonischer Anatomiemann und Schlangenmensch mit krebsrotem Gesicht<sup>876</sup>)
- Weibliche Seele: „genannt ‚Anima‘“<sup>877</sup> (1. Fassung: „herzlose Lilly“<sup>878</sup>, Sphinx)
- Tod: „lebender normaler Mensch“<sup>879</sup>

Die Figuren sind nicht als frei handelnde Individuen, sondern standardisierte Typen aufgefasst, die von ihren Namen und ihren Körpern determiniert werden. Kokoschkas eignes Alter Ego ist der glücklose „Herr Firdusi“, der sich ungeachtet seines anspielungsreichen Namens („Führ’ Du sie!“<sup>880</sup>) als handlungsunfähiger, pseudo-intellektueller „Strohkopf“ entpuppt, der von der titelgebenden „Sphinx“ genarrt und betrogen wird. Hinter ihr verbirgt sich die Figur der „Anima“, deren Name nicht nur auf die weibliche Psyche nach C.G. Jung anspielt, sondern nicht von ungefähr an Kokoschkas große, unglückliche Liebe

<sup>871</sup> Vgl. Brandt, *Bravo!*, S. 168.

<sup>872</sup> Kokoschka, *Schriften*, S. 459.

<sup>873</sup> Albert Ehrenstein: Oskar Kokoschka, in: *Zeit-Echo. Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler*, 1. Jg., H. 20, Zürich 1914/15, S. 298 u. 302-307, vgl. Wallas, *Rapidtheater*, S. 53.

<sup>874</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 55.

<sup>875</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 55.

<sup>876</sup> Vgl. Kokoschka, *Sphinx I*, S. 145.

<sup>877</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 55.

<sup>878</sup> Kokoschka, *Sphinx I*, S. 146.

<sup>879</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 55.

<sup>880</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 60.

Alma Mahler erinnert.<sup>881</sup>

Firdusi wählt den Freitod, ein Fehler, wie sich herausstellt, denn als er sich mit der Luftpistole erschießt – einer der von Tzara geliebten „Revolvereffekte“<sup>882</sup> – wächst ihm als Zeichen des Gehörnten ein Geweih, und er wird vom „Tod“ verhöhnt, der den Triumph davonträgt.<sup>883</sup> Firdusis männliches Wunschdenken – „Frauen haben einen irdischen Leib, aber eine unsterbliche Seele“<sup>884</sup> – weicht zwischenzeitlich der selbstironischen Erkenntnis: „Die menschliche Seele ist wie eine Laterna magica – früher malte sie den Teufel an die Wand, heute unsere Weiber an die Welt“,<sup>885</sup> und mündet in den appellativen Schlusssatz: „Zur Leidenschaft gehört als Filter Geist, sonst überflutet sie Leib und Seele und macht beide unrein.“<sup>886</sup> Gerade die Figur des Firdusi ist ein Beleg dafür, dass die vordergründige Marionettenhaftigkeit der Charaktere nur die Blende ihrer psychologischen Vielschichtigkeit ist: „Eine Strohuppe ist mitunter mehr wert als ein Mensch. Die ordinärste Krähe hat Achtung vor ihr“,<sup>887</sup> stellte Ball unabhängig von dieser Aufführung fest. Firdusi ist Gott-Künstler und Adam in einer Person,<sup>888</sup> der sich eine eigene Frau erschafft – das alte Pygmalion-Thema, das Kokoschka in Gestalt der Alma-Mahler-Puppe später selbst durchexerzieren sollte.<sup>889</sup> Auf der anderen Seite ist er ein Theoretiker, ein Versager, dem es nicht gelingt, die Frau an sich zu binden, wiederum ein Rekurs auf Kokoschkas persönliches Schicksal. Es bleibt ihm nur die leere Hülle der Erinnerung, eine Schweinsblase, das traditionelle Attribut des Narren, die ihm nutzlos vom Hals hängt: „[...] ich habe eine menschliche Seele erschaffen, da verschwand ihr der Boden unter den Beinen. Und meine Schöpfung hängt wie eine Schweinsblase in der Luft.“<sup>890</sup> Das Effigium stellt sich als untauglich heraus. Seine zweite Zeugung ist Emanuel, ein Kind/Kunstwerk, das sich aber, da ihm das Gegenstück der „Mutter“, der Verkörperung von Materie und Lebendigkeit, fehlt, als unselbständige künstlerische Kopfgeburt – eine Fingerpuppe – offenbart.<sup>891</sup>

Der als „Kautschukmann“ bezeichnete Entfesselungskünstler ist eine zeittypische Varietérolle, mit der Ball in seiner Zeit als Pianist des „Maxim“- und des eigenen „Arabella“-Ensembles Umgang hatte. Darüber hinaus ist er eine beliebte literarische, auch dadais-

<sup>881</sup> Die Frauenfigur erfuhr die stärkste Veränderung, das Motiv der „weiblichen Seele“ war völlig neu. Kokoschka hatte Alma Mahler nach Gustav Mahlers Tod im Jahr 1911 kennen gelernt, ihre Liebesbeziehung dauerte bis 1914.

<sup>882</sup> „éffets de revolver“, Tzara, *Chronique*, S. 17.

<sup>883</sup> Vgl. Kokoschka, *Sphinx II*, S. 62f.

<sup>884</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 59.

<sup>885</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 61.

<sup>886</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 63.

<sup>887</sup> Ball, *Flucht*, S. 62, Eintrag vom 3.11.1915.

<sup>888</sup> In der ersten Fassung ist Adam der Name des „Kindes“, in der letzten Fassung der des „Gärtners“.

<sup>889</sup> Vgl. Kap. V.2, S. 274.

<sup>890</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 55. Anders als es Thomas Schober, *Theater*, S. 58, vermutet, ist hier nicht die eigene, sondern die Seele der Frau als ein Produkt des Mannes gemeint. In der Tradition von Bachofen und Weininger steht „Mann“ für Geist und Abstraktion, „Frau“ für Körper und Sexualität. Vgl. Wallas, *Rapidtheater*, S. 55f.

<sup>891</sup> „Herr Firdusi verlegen, zieht eine Gummifigur an den Finger und läßt sie nicken. Darf ich vorstellen, mein Kind, Emanuel, meine Hoffnung – Herr Kautschukmann!“ Kokoschka, *Sphinx II*, S. 57.

tische Figur, insbesondere bei George Grosz in seinem *Gesang an die Welt*, wo er sich als „L’homme masqué!!!! Georges le Boeuf!!!! Champion of the world!!!!“<sup>892</sup> mit dem Kautschukmann identifizierte:

„Was erfanden sich die Menschen? / Das Fahrrad – den Fahrstuhl – die Guillotine, die Museen, / Das Varieté – das Frackhemd – das Panoptikum, [...] / Und die Faschingsnächte / Und die Masken – / Seht!! Zwei Affen tanzen Schuhplattler im Varieté. [...] / Hallo: Die Tätowierten! / Hallo! Ich bin Petropolis der Kautschukmann! [...] / L’homme masqué!!!! / Georges le Boeuf!!!! / Champion of the world!!!! [...]“<sup>893</sup>

Diese Selbstaufforderung wurde von Grosz in *Man muß Kautschukmann sein!* wiederholt und als Metapher für die Rolle des Künstlers herangezogen:

„Ja, Kautschukmann sein – eventuell den Kopf zwischen die Beine stecken oder durchs Faß springen – und spiralgig in die Luft schnellen! [...] / Immerhin wichtig ist, das Gleichgewicht zu behalten! [...] / Wie gesagt, Kautschukmann sein / beweglich in allen Knochen / nicht bloß [sic] im Dichter-Sessel dösen / oder vor der Staffelei schön getönte Bildchen pinseln.“<sup>894</sup>

Tzara befasste sich in seinem Gedicht *Danse caoutchouc verre* (1917), das von einem „Monsieur Tzacatzac“ handelt, mit der gleitenden Geschmeidigkeit dieser Varietéfigur.<sup>895</sup> Beweglich sein und doch das Gleichgewicht halten – der Begriff Kautschuk ist symptomatisch für das Interaktionsverhalten der Dadaisten: Mit ihrer geistigen Flexibilität nehmen sie die Gegenposition zur Gehirn lähmung der bürgerlichen Gesellschaft ein, auf die sie mit einer Taktik aus Aggression und Regression reagieren. Gesellschaftlich gilt der Kautschukmann als Negativ-Figur und „Verkörperung des Brutalen, des Geistlosen und Zerstörers des Schönen und Edlen“,<sup>896</sup> Eigenschaften und Motivationen also, die auch den Dadaisten unterstellt wurden, sodass der Typ des Kautschukmanns in jeder möglichen Ausprägung als dadaistische Identifikationsfigur gelten kann.

In der Inszenierung der Galerie Dada wurde die Rolle des „Kautschukmanns“ von dem Schweizer Journalisten und Erzähler Wolfgang Hartmann übernommen, der seit 1916 mit Friedrich Glauser bekannt und möglicherweise von diesem in den Kreis der Dadaisten eingeführt worden war.<sup>897</sup> Glauser selbst spielte den fast sprachlosen, aber umso geräuschvoller auftretenden „Tod“, Emmy Hennings war die „Anima“, während Ball selbst mit „Firdusi“ die anspruchvollste Rolle übernahm. Tzara hatte die Aufgabe, hinter der Bühne den „Papagei“ zu mimen, dessen Text sich auf die stereotype Wiederholung von „Anima, süße Anima“ beschränkte. Für „Masken und Inszenierung“, so das Programm, zeichnete Marcel Janco verantwortlich.<sup>898</sup>

<sup>892</sup> Grosz, *Berlin*, S. 56.

<sup>893</sup> Grosz, *Berlin*, S. 55f.

<sup>894</sup> Grosz, *Berlin*, S. 49f.

<sup>895</sup> Tristan Tzara: *Danse caoutchouc verre* (1917), in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 111.

<sup>896</sup> Baltz-Balzberg, *Primitivität*, S. 125.

<sup>897</sup> Vgl. Wolfgang Hartmann (1891–1981): „Durch und durch war dieser junge Mensch von Kultur getränkt.“, in: Spiess/Erismann, *Glauser*, S. 23–26, hier S. 23.

<sup>898</sup> Vgl. Programm der *Sturm-Soiree* vom 14.4.1917, abgedr. in: Rischbieter, *Bühne*, S. 165, Abb. 165b.

Nachdem man bereits eine Soiree angekündigt hatte, „die literarische und musikalische Werke von Autoren bringen wird, welche sich um die von Herwart Walden herausgegebene Berliner Zeitschrift ‚Der Sturm‘ gruppieren und die ausgestellten Gemälde formal und inhaltlich ergänzen“,<sup>899</sup> gab die Galerie Dada weiter bekannt:

„Im Mittelpunkt des Abends steht die Erstaufführung eines Einakters von Oskar Kokoschka, ‚Sphinx und Strohmann‘ in Masken und Inszenierung von Marcel Janco. Kokoschkas Stück, das den Untertitel ‚ein Kuriosum‘ führt, ist einer der frühesten Versuche, expressionistische Stilelemente auf das Theater zu übertragen.“<sup>900</sup>

Im Gegensatz zu dieser Meldung, die von expressionistischen Stilmitteln spricht, wurde das Stück dem Untertitel *Curiosum* gemäß für dadaistische Zwecke adaptiert, ohne dass man dafür auf Werktreue verzichten musste. Schon im Text tritt die Rollenzeichnung hinter die Show-Effekte und Situationskomik zurück. Mehrere Regieanweisungen schreiben vor, den Spielfluss zu unterbrechen und sich in direkter Rede an das Publikum zu wenden.<sup>901</sup> Die Ebene der Illusion durchbrechend, wird Firdusi zum Kommentator seines eigenen Schicksals und macht den Zuschauer zum Komplizen. In einer anderen Szene soll Anima dem Firdusi einen Fußtritt versetzen,<sup>902</sup> was unweigerlich das Gelächter des Publikums nach sich zieht. Die Psychologie der Figuren bleibt oberflächlich und erschöpft sich in Gemeinplätzen, wobei die Formelhaftigkeit durch visuelle Effekte gesteigert wird, die in absurdem Missverhältnis zum Figurencharakter stehen: Firdusi, der durch den Verlust der Geliebten und den nahen Tod im Lauf der Handlung zum Humanisten heranreift, wird durch einen überdimensionalen Kopf – „einer absurden Hypertrophie des Geistes“<sup>903</sup> – diskreditiert, der ihm buchstäblich „verdreht“ wird, sodass er den Rest des Stücks nicht gerade gehen kann und, wenn er in den Spiegel schaut, zuerst sein Hinterteil erblickt.<sup>904</sup> Unübersehbar sind Motive der Groteske und der karnevalistisch verkehrten Welt: Der Tod ist lebendig und ein Mensch,<sup>905</sup> das Kind (Emanuel) nur eine Fingerpuppe; die Sünderin (Anima) ist unschuldig wie ein Engel,<sup>906</sup> der Schlangemensch (Kautschukmann) ein Muskelprotz,<sup>907</sup> bei Firdusi, dem der Kopf verdreht wird, sind Vorne und Hinten gleich. Bachtin äußerte zum Bewegungsmuster des grotesken Körpers, dass alle Dimensionen verkehrt seien: „Der Hintern will an die Stelle des Kopfs und umgekehrt.“<sup>908</sup> Die Umriss der Körper und ihre Abgrenzung zur Umwelt werden verwischt, „und irgendein grotesker Körperteil (Bauch, Hintern, Mund) wird besonders akzentuiert.“<sup>909</sup> Weitere groteske

<sup>899</sup> Aus Kunstsalons (Einges.), in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 611, 7.4.1917.

<sup>900</sup> Aus Kunstsalons (Einges.), in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 646, 13.4.1917, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 22.

<sup>901</sup> Vgl. Kokoschka, *Sphinx II*, S. 56 u. 60.

<sup>902</sup> Vgl. Kokoschka, *Sphinx II*, S. 58.

<sup>903</sup> Wallas, *Rapidtheater*, S. 56.

<sup>904</sup> Vgl. Kokoschka, *Sphinx II*, S. 58.

<sup>905</sup> „Tod als normaler Mensch erscheint unter Blitz und Donner, droht lächelnd und verschwindet wieder unverrichteter Dinge.“ Kokoschka, *Sphinx II*, S. 56.

<sup>906</sup> „Anima lichtblau, übliches Engelskostüm, Flügel, Hände gefaltet [...]“ Kokoschka, *Sphinx II*, S. 57.

<sup>907</sup> „Kautschukmann läßt Schenkelmuskel spielen, erfreut.“ Kokoschka, *Sphinx II*, S. 57.

<sup>908</sup> Bachtin, *Rabelais*, S. 396.

<sup>909</sup> Bachtin, *Rabelais*, S. 397.

Motive von *Sphinx und Strohmann* sind das Rückwärtsgehen und in Einzelteile zerlegte Körper, die mit allen anatomischen Details und Defiziten geschildert werden.<sup>910</sup> Zur Bedeutung solcher grotesker und karnevalistischer Pointierungen führt Bachtin aus: „Der Motivkreis vom verkehrten Gesicht und der Vertauschung von oben und unten ist aufs engste mit dem Tod und der Hölle verknüpft.“<sup>911</sup>

In einer poetisch verfremdeten Würdigung der Inszenierung gebrauchte Tzara den Begriff „l’effigie du régisseur“,<sup>912</sup> Bildnis des Regisseurs. Diese Aussage dahingehend zu interpretieren, dass den Akteuren eine als „Regisseur“ aufgemachte Puppe beigegeben wurde,<sup>913</sup> ist nicht gerechtfertigt. Aus der Textvorlage geht zwar hervor, dass die Figur des „Kindes“ als eine Finger- oder Handpuppe angelegt sein sollte, ob eine solche verwendet wurde, ist aber nicht bekannt. Mit „Regisseur“ bezeichnete Tzara sich selbst – Jancos angebliche Verantwortung für die Inszenierung erschöpfte sich im Vorfeld, an der Aufführung nahm er nicht aktiv teil. So bemühte sich Tzara während der Vorstellung nicht nur um die Einsätze der Spieler und die Beleuchtung und Geräusche, sondern sorgte für einige außerplanmäßige Unterbrechungen im Handlungsablauf, die zur Verwirrung des Publikums beitrugen. Unter anderem führte er ein vorschnelles Ende der Vorstellung herbei, indem er einen elektrischen Kurzschluss auslöste, der den Saal in befremdliches Dunkel tauchte:

„Das Stück wurde gespielt in zwei hintereinander liegenden Räumen und in tragischen Körpermasken [...] Das Parkett reichte hart bis zu den Darstellern. Tzara im rückwärtigen Raum hatte für ‚Donner und Blitz‘ zu sorgen, sowie als Papagei ‚Anima, süße Anima!‘ zu sagen. Aber er kümmerte sich zugleich um die Auf- und Abgänge, blitzte und donnerte an der falschen Stelle und erweckte völlig den Eindruck, als sei das ein besonderer Effekt der Regie, eine beabsichtigte Konfusion der Hintergründe. Schließlich, als Herr Firdusi fallen muß, verwickelte sich alles in den gespannten Drähten und Lichtern. Einige Minuten lang war völlige Nacht und Konfusion; dann hatte die Galerie wieder ihr vorheriges Aussehen.“<sup>914</sup>

Dieser unvorhergesehene Verdunklungseffekt klingt wie eine Vorwegnahme des Regiekonzepts, das Kokoschka für die Drittfassung seines Stücks, *Hiob*, entwickelte, die in der ersten Hälfte des Jahres 1917 entstand.<sup>915</sup> Am Ende wird das Bühnenlicht ausgeschaltet, und Anima spricht ihren Schlusssatz im Dunkeln.<sup>916</sup> Ob dies womöglich eine Reaktion auf die Züricher Aufführung war, bleibt fraglich. Es ist nicht bekannt, ob oder in welcher Weise Kokoschka, der sich zu dieser Zeit in Dresden aufhielt, die dadaistische Aufführung seines Stücks zur Kenntnis nahm.

Ganz nach dem Vorbild des antiken Theaters lässt Kokoschka am Schluss einen

<sup>910</sup> Vgl. Bachtin, *Rabelais*, S. 397.

<sup>911</sup> Bachtin, *Rabelais*, S. 422.

<sup>912</sup> Tzara, *Chronique*, S. 17.

<sup>913</sup> Vgl. Plassard, *L’acteur*, S. 152.

<sup>914</sup> Ball, *Flucht*, S. 155.

<sup>915</sup> Uraufführung war am 3. Juni 1917 im Albert-Theater in Dresden unter Kokoschkas Leitung, zusammen mit *Mörder Hoffnung der Frauen* und *Der brennende Dornbusch*, vgl. Kokoschka, *Schriften*, S. 464.

<sup>916</sup> Vgl. Kokoschka, *Hiob*, S. 229.

„Chor“ aus zehn Herren in Frack und Zylinder auftreten, der das Geschehen resümiert. Hierzu gibt es eine weitere, nicht ganz schlüssige Bühnenanweisung, die einen Vorhang vorsieht, auf den lebensgroße Figuren gemalt sein sollten (vgl. Abb. 55), die an Stelle der Gesichter kreisrunde Löcher aufweisen, durch die die Schauspieler hervorschauen und sprechen sollten:

„Johann zieht einen Vorhang unter dem Rosazimmer auf, auf dem eine große mausfangende Katze gemalt war. Darunter sieht man viele Herren, schwarz gekleidet, mit Zylinderhüten, statt der Gesichter Löcher, in denen zeitweilig ein Kopf erscheint und rasch einen der folgenden Sätze spricht, worauf der nächste Herr antwortet, so läuft durch die ganze Reihe das Gespräch.“<sup>917</sup>

Dieses Inszenierungskonzept, eine gängige Praxis der Jahrmarkts-Fotografie, kann als Umkehrung des Körper-Masken-Prinzips gelesen werden: Nicht das Gesicht des Akteurs, sondern sein Körper wird durch den illusionistisch bemalten Vorhang gleich einem Kostüm verborgen, während das Gesicht im Ausschnitt als inverse Maske sichtbar wird.<sup>918</sup> Unter ähnlichen Prämissen arbeitete das Bühnensystem des spätmittelalterlichen Mysterienspiels, aus dem die Groteske hervorging: Ein Podium, das für die Erde stand, bildete den Hauptteil der Bühne im Vordergrund, der hintere Teil war erhöht und stellte den Himmel dar. Der unterste Teil aber, so Bachtin, war die „Höllengrube“ und bestand aus einem Vorhang, der als aufgerissener Schlund des Satans gestaltet war, in dem an Schnüren gezogene Teufelsfigürchen wild auf und ab sprangen.<sup>919</sup> Nach Bachtin ist die Mysterienbühne die topografische Umsetzung eines grotesken Körpers, dessen klaffender Mund die Bereiche von Schauspielern und Zuschauern trennt.<sup>920</sup> Als offener Raum der Differenz symbolisiert der Bühnenzwischenraum das subversive Moment des Karnevalesken und die prekäre Lage des Künstlersubjekts an der Schwelle zwischen Fressen und Gefressenwerden. Zwar gibt es für die Verwendung eines solchen Vorhangs und „Ersatzkostüms“ in Zürich keinen Nachweis,<sup>921</sup> doch mag das daran gelegen haben, dass die Aufführung wegen der außer Kontrolle geratenen Regieeinfälle Tzaras vorzeitig abgebrochen werden musste.<sup>922</sup>

Die spätere Bezeichnung des Stücks als *Komödie für Automaten* konnte auf die dadaistische Inszenierung verständlicherweise keinen Einfluss nehmen. Aber auch ohne diesen Untertitel war das Automatische und Mechanische der Charaktere offensichtlich und in der Erstfassung des Stücks ausdrücklich erwähnt: Der Schluss mit dem Auftritt der dort neunköpfigen Hochzeitsgesellschaft sei betont mechanisch und „taktmäßig“ aufzufassen, unterstützt durch Geräuscheffekte (Lautsprache, Pfeifen, Knallen): „Während dieser

<sup>917</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 62.

<sup>918</sup> Vgl. Melzer, *Performance*, S. 80.

<sup>919</sup> Vgl. Bachtin, *Rabelais*, S. 390f.

<sup>920</sup> Vgl. Bachtin, *Rabelais*, S. 392.

<sup>921</sup> Vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 332, Anm. 586.

<sup>922</sup> Kokoschkas Uraufführung des *Hiob* in Dresden im Juni 1917 sowie die fast fünfzig Jahre spätere Neuinszenierung von *Sphinx und Strohmann* in Zürich 1966, für die Kokoschka noch selbst das Bühnenbild entwarf, greifen das Motiv des Vorhangs unverändert auf.

Szene stoßen die Herren, einer nach dem anderen [...] den Kopf automatenhaft durchs Loch, raspeln schrill einen Satz herunter und verschwinden mit Gestank [...]“<sup>923</sup> Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang, dass man für die Bekanntgabe der zweiten *Sturm*-Ausstellung den bereits im Jahr zuvor entstandenen Plakatentwurf *Chant nègre* von Janco (Abb. 16) ausgewählt hatte, der, wie besprochen,<sup>924</sup> zwei negroide, aber metallisch glänzende Figuren in einer roboterhaften Anordnung zeigt.

Glauser, der als „Tod“ an der Aufführung beteiligt war, reagierte mit späteren Erzählungen auf dieses und andere performative Ereignisse der Dada-Zeit. In einem psychologischen Kurzdrama der Jahre 1919/20, *Mattos Puppentheater*, verarbeitete er Motive der Kokoschka-Inszenierung, eines Puppentheaters und seiner persönlichen Krankengeschichte.<sup>925</sup> Schon die Regieanweisungen erinnern an Dada-übliche Gestaltungsmedien: „Eine chromgelbe Stoffmaske bildet den Vorhang. Die Löcher der Augen sind groß und leer. Eine schrille Stimme spricht“, hier folgen Sätze in einem „trommelnden Rhythmus“.<sup>926</sup> Ein Leitmotiv seines Stücks sind Bühnenvorhänge, die als „Masken“ in wechselnden Farben wiederkehren und regelmäßig am Ende jeder Szene in Stücke gerissen werden. Hier greift Glauser auf seine Erfahrung zurück, dass dadaistische Medien vergänglich waren und auf offener Bühne zerstört werden konnten. Im Rahmen eines in einer psychiatrischen Klinik angesiedelten *Puppentheaters* lässt er einen geheimnisvollen „Regisseur“ auftreten, der die Züge eines schattenhaften Hugo Ball (oder sadistischen Psychoanalytikers) hat: „Vor dem Puppentheater steht eine lange spitze Gestalt, deren Umrisse stetig wechseln, von farbigen Lichtern umspielt. Das Gesicht ist undeutlich, wird dünn, schmal, bläht sich auf, nimmt vielgestaltige Formen an, während es langsam spricht [...]“<sup>927</sup> In einer technischen Erklärung, die Craig und seiner „Über-Marionette“ alle Ehre gemacht hätte und zugleich die Surrealität der Handlung und die Zufälligkeit der Werkstoffe betont, wendet sich der „Regisseur“ an das Publikum: „Ich erlaube mir, einige Träume darzustellen, die in meinem Kopf spielen. Daß die Schauspieler, die meine Träume spielen müssen, lebende Menschen sind, ist nebensächlich. Ich nehme mein Material, wo ich es finde.“<sup>928</sup> Er endet mit einer neuerlichen Geste der Zerstörung und Allmacht: „Die Maske, die meinen Kopf bedeckt, den Schauplatz meiner Träume, zerreiße ich hiermit zum dritten Male und bitte um gütigste Aufmerksamkeit.“<sup>929</sup> Die grüne Maske zerreißt. Das destruktive Moment erstreckt sich nun nicht mehr nur auf die Bühnenobjekte, auch

---

<sup>923</sup> Kokoschka, *Sphinx I*, S. 148.

<sup>924</sup> Vgl. Kap. 3.2, S. 75.

<sup>925</sup> 1896 in Wien geboren und am Bodensee aufgewachsen, begann Glauser 1916 in Zürich zu studieren, wo er auf die Dada-Gruppe traf. 1918 wurde er auf Betreiben seines Vaters entmündigt und in die Psychiatrie eingewiesen. Er floh, wurde rückfällig und 1920 in C.G. Jungs Klinik Burghölzli in Zürich behandelt. Er begann als Krimiautor und schaffte als Schöpfer der Romanfiguren „Wachtmeister Studer“ und „Matto“ den Durchbruch. Aushilfsjobs, Fremdenlegion, Suizidversuche, Drogensucht, Malaria, Haft und Klinikaufenthalte folgten bis zum Tod 1938 bei Genua.

<sup>926</sup> Glauser, *Puppentheater*, S. 124.

<sup>927</sup> Glauser, *Puppentheater*, S. 126.

<sup>928</sup> Glauser, *Puppentheater*, S. 126.

<sup>929</sup> Glauser, *Puppentheater*, S. 126f.

das primäre Kommunikationsmedium, die Sprache bleibt davon nicht verschont: „Wir zerstören, wir zerstören, langsam, aber sicher, die Sätze der Sprache. Alle Sprachen sprechen, schwatzen, schwatzen.“<sup>930</sup> Wie in den Simultangedichten des Dada Zürich greift die Aushöhlung der Signifikanten auf die Worte über. Am Ende des Stücks wendet sich der Tenor ins Burleske; Blasphemie und Sarkasmus mischen sich zu einer schrillen *danse macabre*, die die Fragwürdigkeit von Ritualen zeigt und sie der Lächerlichkeit preisgibt: „Eine rote Maske fällt. Näselnde Obertöne spielen einen sonderbaren Tanz. Unter den Klängen zerreißt die Maske, die drei Heilande tanzen auf der Bühne singend: [...] Der Herr herrscht über die Nacht und den Tag, wir spielen und tanzen. [...] Ich könnte sagen, der Tanz sei heilig, doch was ist Heiligkeit.“<sup>931</sup> Mit seiner Verbindung von Puppentheater und Psychiatrie schließt Glauser außerdem an die Fabeladaptation *König Hirsch* an, die 1918 als Marionetten-Parodie der Psychoanalyse in der Ausstattung von Sophie Taeuber uraufgeführt wurde.<sup>932</sup>

Zur räumlichen Disposition berichtet Ball, dass die Bühne zweigeteilt war – „in zwei hintereinander liegenden Räumen“,<sup>933</sup> womit man den Vorgaben Kokoschkas entsprach, der einen Hauptraum und ein so genanntes „Rosazimmer“<sup>934</sup> vorsah – und tiefenräumlich gestaffelt war, wobei die Bühnenrampe an die Sitzreihen der Zuschauer grenzte: „Das Parkett reichte hart bis zu den Darstellern.“<sup>935</sup> Tzara spricht von einem „scénario dans la salle“,<sup>936</sup> was darauf hindeutet, dass sich das Geschehen nah am Publikum abspielte. Der Blickkontakt mit den Zuschauern war demnach ebenso gewährleistet wie die Beibehaltung der traditionellen Guckkastenbühne und die räumliche Trennung von Aktions- und Rezeptionsraum. Von einem „Agieren inmitten der Zuschauer“<sup>937</sup> kann daher nicht die Rede sein, performativen Lockerungen dieser Gesetze stehen Behauptungen der Regie in den Händen der Dadaisten entgegen. Das Wissen des Zuschauers um die Theatralität und ihre Gesetze blieb der unüberwindliche Störfaktor, der Identifizierungen verhinderte und die Performance als intentionale Schöpfung am Leben erhielt. Das Ergebnis war kein bürgerliches Illusionstheater mehr, es war aber auch kein Theater der Raumbühne, das die Rampe überwunden und die funktionalen Sphären miteinander verbunden hätte.<sup>938</sup>

Das gibt Anlass zu der Feststellung, dass die „Inszenierung“ von *Sphinx und Strohmann* die einzige des Dada Zürich war, die diese Bezeichnung verdient.<sup>939</sup> Der Aufwand,

<sup>930</sup> Glauser, *Puppentheater*, S. 128.

<sup>931</sup> Glauser, *Puppentheater*, S. 130.

<sup>932</sup> Vgl. Kap. V.4, S. 311.

<sup>933</sup> Ball, *Flucht*, S. 155.

<sup>934</sup> Kokoschka, *Sphinx II*, S. 58.

<sup>935</sup> Ball, *Flucht*, S. 155.

<sup>936</sup> Tzara, *Chronique*, S. 17.

<sup>937</sup> Brandt, *Bravo!*, S. 175.

<sup>938</sup> Petra Deger, *Masken*, S. 200, erläutert: „Echte Bühnenaufführungen sind praktisch immer mit Masken verbunden, aber mit bekannten [...] Zudem ist eine strenge Trennung zwischen Zuschauern und Teilnehmern zu erkennen, die Maskenträger gehören praktisch immer zu den Akteuren auf der Bühne.“

<sup>939</sup> Stücke in klassischer Dramenform waren im Dada Zürich selten. Neben Tzaras *Abenteuer des M. Antipyrine*, das nicht gespielt, sondern verlesen wurde, war *Sphinx und Strohmann* die einzige literarische Vorlage. Vgl. a. Berghaus, *Dada Theater*, S. 306, u. Weisgram, *Theatralisierung*, S. 191.

mit dem sie betrieben wurde, das Einstudieren von Rollen und Anfertigen von Kostümen stellt ein Planungsvolumen dar, das für dadaistische Performances einmalig war. Leider widmet Ball, der nicht nur die Last der Regie, sondern auch die Hauptrolle zu tragen hatte, diesen Anstrengungen kaum ein Wort: Am 10. April 1917 erwähnt er „Vorbereitungen zur II. Soirée“,<sup>940</sup> berichtet aber nicht von Theater-, sondern von Tanzproben, und vier Tage später war bereits Premiere. Da Janco, dem die Aufgabe zukam, die Masken und Kostüme zu entwerfen, erst seit dem 1. April wieder in Zürich war<sup>941</sup> und die erste Zeitungsmeldung am 7. April erschien,<sup>942</sup> können die Vorbereitungen für *Sphinx und Strohmann* kaum mehr als zwei Wochen in Anspruch genommen haben.

Die singuläre Bedeutung der Inszenierung wird auch daran deutlich, dass sie Anlass einer von nur zwei Aussagen war, die Tzara zum dadaistischen Theater machte. Neben Ball, der einige kleinere Stücke verfasste,<sup>943</sup> gilt Tzara als *der* dadaistische Bühnenautor. Er schrieb fünf Dramen, von denen drei der Dada-Periode zuzurechnen sind.<sup>944</sup> Zwar beabsichtigte er angeblich nicht, aus der Bühne ein Mysterium zu machen,<sup>945</sup> er verstand es aber sehr wohl, seinem Publikum Rätsel aufzugeben, indem er dürftige Handlungen und eine autonome, inhaltsleere Sprache kombinierte.<sup>946</sup> Seine Stellungnahme zu *Sphinx und Strohmann*, ist daher nicht nur für die Inszenierung, sondern auch für sein Verständnis von Dada symptomatisch:

„Diese Repräsentation entschied die Rolle unseres Theaters, das die Regie an die subtile Erfindung des explosiven Winds weitergeben wird, das Szenario im Saal, sichtbare Regie und groteske Mittel: das dadaistische Theater. Vor allem die Masken und die Revolvereffekte, das Bildnis des Regisseurs. Bravo! & Bum bum!“<sup>947</sup>

In der räumlichen und ereignishaften Aufmachung kamen vielschichtige Referenzen zum Tragen. Kostüme und Masken standen als Reminiszenzen des konventionellen Theaters

<sup>940</sup> Ball, *Flucht*, S. 153.

<sup>941</sup> Nach einem Aufenthalt in Ascona; vgl. Ball, *Flucht*, S. 151, Eintrag vom 1.4.1917.

<sup>942</sup> Vgl. Aus Kunstsalons (Einges.), in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 611, 7.4.1917.

<sup>943</sup> Die Nase des Michelangelo (1911), Nero. Tragödie in 5 Akten (1912?), Der Henker von Brescia (1914), Die Nacht (1916), vgl. Ball, *Werk*, passim.

<sup>944</sup> *La première aventure céleste de M. Antipyrine*, am 14. Juli 1916 anlässlich der Großen Dada-Soiree ausschnittsweise verlesen und zwei Wochen später im Rahmen der *Collection Dada* in einer Auflage von zehn veröffentlicht. *La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine*, verfasst kurz nach Tzaras Umzug nach Paris 1918, am 26. Mai 1920 beim Dada-Festival der „Salle Gaveau“ vorgetragen und im Juni d.J. in der Zeitschrift *Littérature* veröffentlicht, und schließlich *Le coeur à gaz*, 1921 verfasst, am 10. Juni 1922 in der „Galerie Montaigne“ uraufgeführt, im März 1922 im *Sturm* veröffentlicht. Die skandalträchtige zweite Aufführung am 6. Juli 1923 in der Soiree „Coeur à barbe“ im „Théâtre Michel“ markiert das Ende des Dada Paris, vgl. Kümmerle, *Tzara*, S. 1.

<sup>945</sup> „Il ne faut pas que la scène soit un mystère pour le public.“ Tristan Tzara: Les masques dadaïstes de Hiler, in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 606.

<sup>946</sup> Sprache ist bei Tzara nicht nur Medium, sondern selbst Gegenstand und Mittelpunkt des Theaters. Statt einer Handlung formuliert er zusammenhanglose Thesen, auf Regieanweisungen verzichtet er. Dennoch handelt es sich um eine Minimalform von Theater, so Inge Kümmerle, *Tzara*, S. 9.

<sup>947</sup> „Cette représentation décida le rôle de notre théâtre, qui passera la régie à l'invention subtile du vent explosif, le scénario dans la salle, régie visible et moyens grotesques: le théâtre dadaïste. Surtout les masques et les effets de revolver, l'effigie du régisseur. Bravo! & Bum bum!“ Tzara, *Chronique*, S. 17, Übers. d. Verf.

so genannten „Revolvereffekten“ und dem Motiv des Revolvers bzw. der Luftpistole selbst gegenüber, die Ausdruck einer dadaistischen Lust zu provozieren waren.<sup>948</sup> Dank Tzaras Störaktion endete das Stück im willkommenen Chaos, was als kongeniale Umsetzung und *self-fulfilling prophesy* seines ohnehin dadaistischen Charakters ausgelegt wurde. Dazu gehört, dass Tzara der Handlung keine große Bedeutung beimisst, sie war zweitrangig, solange sie die gewünschte Publikumsreaktion garantierte. Auch hier handelte man ganz im Sinne von Kokoschka, der die weibliche Hauptfigur in der Erstfassung seines Stücks schwärmerisch ausrufen lässt: „Oh, ich liebe leidenschaftlich Effekte.“<sup>949</sup>

Tzara bezeichnete seine Aufgabe als eine „régie visible“, die nicht mehr der Verdeutlichung des Stoffs, sondern einem Eingriff in die Handlung und der anti-illusionistischen Verfremdung diene. Theater interpretierte er als kollektives Ereignis, dessen Auslöser der Regisseur war, der die Schauspieler aus ihrer Abhängigkeit vom Rollentext befreite. Mit seiner sichtbaren Regie, die sich in Überraschungseffekten und einem „Bildnis des Regisseurs“ bemerkbar machte, demonstrierte *Sphinx und Strohmann* ein dadaistisches Prinzip, die Doppelrolle des Künstlers als Leitender und Ausführender. Dennoch muss anerkannt werden, dass die fundamentale Kategorie individueller Autorschaft ins Wanken geriet, da sie in den Regieeinfällen Tzaras ebenso Gestalt annahm, wie sie in den Rollencharakteren und dem Gesamtverlauf, der das Ephemere betonte und das Werk im Dunkeln erstickte, zum Verschwinden gebracht wurde.

## 5.2 Masken und Kostüme zu *Sphinx und Strohmann*

Dem Programmzettel zufolge war mit der Inszenierung von *Sphinx und Strohmann* offiziell Marcel Janco beauftragt, und Tzara brachte es fertig, sie in seinem Sinn zu beeinflussen. Aber auch wenn die genauen Umstände nicht bekannt sind, muss davon ausgegangen werden, dass sich der ehemalige Theater-Dramaturg Ball die Gelegenheit nicht entgehen ließ und die Planungen an sich nahm. Jancos Beitrag dürfte sich daher auf die Requisite und die künstlerische Ausstattung beschränkt haben. Zu entwerfen waren Kostüme und Masken der vier erwähnten Charaktere:

- „Herr Firdusi“ (beschrieben als riesiger drehbarer Strohkopf mit Armen und Beinen)
- „Herr Kautschukmann“, ein Schlangemensch.
- „Der Tod“, in Menschengestalt.
- „Anima“, eine Frau im „Engelskostüm“ bzw. Abendkleid.

Nur für die Männerrollen wurden Theatermasken benötigt, Emmy Hennings als „Anima“ trat in einen Schleier gehüllt auf: „[...] nur ich, die ich die ‚weibliche Seele, Anima‘ spielte, war in Schleiern. Clouser [sic] [...] spielte in blaubläulicher Maske, mit einem

<sup>948</sup> Vgl. Wallas, *Rapidtheater*, S. 58. Vgl. a. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 100: „Der Revolver sollte nicht tödlich sein, aber die akute Lebensgefahr signalisieren.“

<sup>949</sup> Kokoschka, *Sphinx I*, S. 147.

fahlen, leuchtenden Auge den ‚Tod‘, sehr gut“.<sup>950</sup>

Eine Fotografie im Archiv der Familie zeigt eine im Original verschollene Zeichnung von Kostümen, die den vier Hauptrollen zugeordnet sind (Abb. 56). Dem Stil nach zu schließen, gehört sie Jancos israelischer Schaffensperiode an, auch wenn es das Material nicht zwingend nahe legt: Jancos Werkverzeichnis nach handelt es sich um eine Zeichnung in Tusche und Pastell auf Papier.<sup>951</sup> Handschriftliche Bezeichnungen unter den in Rot, Blau und Schwarz gehaltenen Figuren – „MANN“, „FIRDUSI“, „ANIMA“ und „KAUCHUKMAN“ – stammen von Janco selbst und entsprechen im Duktus einer zweiten, zeitgleich entstandenen Skizze, die mit „FIRDUSI“ bezeichnet ist.<sup>952</sup> Da die Zeichnungen mit Sicherheit nach 1917 zu datieren sind, können sie keine Entwürfe für die dadaistische Inszenierung von *Sphinx und Strohmann* gewesen sein. Es gilt also zu prüfen, ob sie die dort verwendeten Kostüme aus der Erinnerung nachbilden oder eine freie Paraphrase des Dramenstoffes sind.<sup>953</sup>

Die skizzierten Kostüme sind als prismatische oder konische Formen angelegt, die den Körper umhüllen und im Falle der Figuren „Tod“ (Janco nennt ihn „Mann“) und „Firdusi“ vom Hals bis zu den Füßen reichen. Seitlich sind Öffnungen zum Durchstrecken der Hände angedeutet. Das Material, aus dem die Kostüme gefertigt sein sollten, wird nicht beschrieben, doch aus der angedeuteten Geometrie und Steifheit der Hüllen lässt sich schließen, dass es sich weniger um Stoff, als um große Stücke steifen Kartons handeln könnte. „Tod“ und „Firdusi“ tragen je einen überdimensional hohen, zylindrischen oder röhrenförmigen Hut, der tief ins Gesicht gezogen ist. Diese Hutform wurde von Janco im Jahr 1925 verwendet, als er das Bühnenbild und mehrere Kostüme für eine Aufführung der *Arlequinada* (*Harlekinade*, auch *Der fröhliche Tod*) von Nikolaj N. Evreinov im „Teatrul Popular“ in Bukarest entwarf.<sup>954</sup> Dort trägt die Figur des „Doktor“ (Abb. 36) einen bodenlangen weiten Mantel und einen hohen zylindrischen Hut, vermutlich aus längsgestreiftem Karton. Weiterhin werden Erinnerungen an die so genannten „kubistischen“ Kostüme von Ball und Taeuber (Abb. 74 u. 85) wach, die ähnlich voluminöse und sperrige Körperbilder entwarfen. Sollten die Originalkostüme zu *Sphinx und Strohmann* tatsächlich so ausgesehen haben, wurden sie in kaum einer Hinsicht den Forderungen Kokoschkas gerecht: „Firdusi“ wirkt in Jancos Zeichnung zwar unförmig und unbeholfen, erinnert aber in Nichts an einen „riesigen drehbaren Strohkopf mit Armen und Beinen“, als den Kokoschka ihn vorstellt. Das Gesicht des „Tods“ ähnelt nicht einem „normalen Menschen“ – so Kokoschkas Anweisung – sondern einer venezianischen Karnevalsmaske. „Anima“ ist wegen ihres Rocks zwar als Frau zu erkennen, zeigt aber keine Anzeichen von „Engelskostüm“. Über den „Kautschukmann“ lässt sich wenig aussagen, da sich Ko-

<sup>950</sup> Emmy Ball-Hennings an Friedrich Witz aus Agnuzzo im Nov. 1939, in: Glauser, *Dada*, S. 70. Im selben Brief schreibt Hennings, das Stück sei ein zweites Mal aufgeführt worden. Dafür gibt es keinen weiteren Beleg.

<sup>951</sup> Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 652, Kat.-Nr. C7; es könnte sich auch um schwarzen Filzstift handeln.

<sup>952</sup> Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 652, Kat.-Nr. C6.

<sup>953</sup> Vgl. a. Kap. IV.1, S. 190 zu Balls „kubistischem“ Kostüm, wo diese Frage wieder aufgegriffen wird.

<sup>954</sup> Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 654f.

koschka zu seinem Aussehen nicht festlegte. Janco legte ihn aber nicht als wendigen Akrobaten, sondern als Muskelprotz an, der wenig „gebildet“ erscheint.<sup>955</sup>

Eine der beiden *Sphinx* und *Strohmann* zugehörigen Masken, die sich im Bestand des Pariser Musée national d'art moderne befinden und dort irrtümlich ins Jahr 1919 datiert sind, wird in der Literatur meist als „Firdusi“, von Jancos Biografen Harry Seiwert aber mit guten Gründen als „Kautschukmann“ gedeutet (Abb. 59).<sup>956</sup> Die Maske spiegelt mit ihrer scharfkantigen Zackenreihe im Mundbereich die Figur mit geöffnetem Mund und gebleckten Zähnen in Jancos Kostümskizze wider, die dort als „Kauchukman“ bezeichnet ist. „Kautschukmann“/„Firdusi“ ist die am meisten auf Ausstellungen gezeigte und reproduzierte Maske Jancos. Sie wurde in zwei unterschiedlichen Fassungen bekannt, wobei die ältere Schwarz-Weiß-Aufnahme (Abb. 60) trotz scheinbar breiterer Abmessungen, die jedoch auf die fotografische Verzerrung zurückgehen, einen früheren Zustand derselben Maske dokumentiert. Er hat sich durch Beschädigungen zum jetzigen Aussehen verändert. Der Kern dieser „Maske“ besteht aus einer dreißig Zentimeter langen Röhre aus aufgerollter Wellpappe, die als Abstandshalter dient, auf die die Gesichtspartie aufgesetzt ist. Zeitungspapier als Füllmaterial unterfüttert die Fläche von hinten. Das Gesicht wird aus mittelstarkem, mit Gouache bemaltem Karton in miteinander verzahnten und verklebten Trapezoid-, Dreieck- und Rechteckformen gebildet. Am rechten oberen Rand der Stirn ist noch der Rest eines Tropfens Klebstoff zu erkennen, der auf ein heute fehlendes Stück hindeutet. Der farbliche Gesamteindruck bewegt sich im Spektrum Ocker bis Braun. Das rechte Auge besteht aus einem viereckigen Stück Papier in Türkis, auf dem kurze schwarze Striche die Iris und ein weißer Kreis die Pupille andeuten. Die dazu gehörige Augenbraue wurde mit schwarzem Filzstift eingezeichnet. Das linke Auge wird durch einen quer gelegten gelblichen Kartonstreifen, der den Wangenknochen darstellt, zur Hälfte verdeckt, der Rest, ein dreieckiger Ausschnitt, wird mit schwarzem Karton hinterfangen, Augenbraue, Augenringe und Tränensäcke sind durch aufgeklebte schwarze Papierstreifen markiert. Unter einer längsrechteckigen Nase dienen kurze Stücke Sisalschnur als Barthaare, Stirnfalten und einige Haarfransen werden mit aufgeklebten roten Papierstückchen angedeutet. Kreide und Gouache in Rot und Rosa geben den Wangen Farbe. Der geöffnete Mund zeigt eine ausgezackte Reihe weißer Zähne, dichte Schraffuren in karminroter Wachskreide bedecken Unterlippe und Kinn. Auf der Fotografie des Erstzustands der Maske ist zu erkennen, wie das spitze Kinn noch von der Andeutung eines Halses hinterfangen war. Nach Ähnlichkeiten der Zahnreihe, den unregelmäßigen Gesichtsförmern, den Barthaaren aus Sisal und dem eingeschobenen Papierstreifen zu schließen, könnte auch eine weitere, nur durch eine schlechte Fotografie überlieferte und unbe-

---

<sup>955</sup> Vgl. zu den Regieanweisungen Kokoschka, *Sphinx II*, S. 55. Hier bietet sich der Vergleich mit den Kostümen der von Kokoschka mitbetreuten Wiederaufnahme im Jahr 1967 an (Abb. 57 u. 58), die dem Modus einer konventionellen Theaterinszenierung folgte. „Firdusi“ trug dort einen aus Papiermaché gefertigten Aufsatz in Form einer großen, lampionartigen Stülpmaske, die mit zotteligen, strohähnlichen Haarsträhnen versehen war.

<sup>956</sup> Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 653, Kat.-Nr. C10.

titelte Maske (Abb. 61) den „Kautschukmann“ darstellen.<sup>957</sup>

Die zweite Maske zu *Sphinx und Strohmann* aus dem Musée national d'art moderne in Paris zeigt eine Fassung der Figur „Tod“ (Abb. 62). Das Inventar des Museums führt sie als Assemblage aus Papier, Holzwole, Pastellkreide, Gouache und Klebstoff aus dem Jahr 1919.<sup>958</sup> Sie zeigt ein deformiertes männliches Gesicht mit Vollbart und unproportional niedriger Stirn, das eine schiffchenartige Kopfbedeckung bzw. die Andeutung zweier Höcker oder Hörner trägt.<sup>959</sup> Die Gesichtsfläche ist mit Klebestreifen auf einem Untergrund aus Zeitungspapier befestigt. Sie ist aus dünnen bis mittelstarken Kartonelementen zusammengesetzt und in Wachskreide und Gouache bemalt. Die Nase ist leicht erhaben und dreieckig gefaltet. Die Stirn- und Nasenpartie sowie die aufgesetzten Teufelshörner sind ockerfarben, die Wangenpartie rot und orange über grauen Vertikal- und Diagonalstrichen. Das rechte Auge ist rautenförmig aus schwarzem Karton ausgeschnitten, aufgeklebt und mit hellblauer Farbe umrandet; das linke Auge ist „blind“ und zeigt in einem Fleck mittelblauer Farbe die Andeutung einer grünen Iris. Seitlich sind zwei grüne, mit konzentrischen Strichen markierte Ohren angesetzt. An den Schläfen befinden sich als Andeutung von Haaren zerknitterte Papierstückchen in Graubraun. Zwischen den gefletschten Lefzen werden weiße gemalte Zähne sichtbar. Die grünlich bemalte Kinnpartie ist mit Papierwolle als Andeutung eines Bartes beklebt.

Eine zweite Maske für den „Tod“ befindet sich in der Sammlung des Janco-Dada-Museum in Ein Hod, Israel, wo sie als *Ein Mann* bezeichnet und ins Jahr 1917 datiert wird (Abb. 64).<sup>960</sup> Die Maske besteht aus zerrissenen und gefalteten Karton- und Papierstücken in Beige-, Gelb- und Orangetönen, die horizontal und vertikal übereinander gelegt, miteinander verzahnt und verklebt sind. Das Gesicht wird von einem quer halbierten Oval gebildet, das im Mund- und Kinnbereich mit einem asymmetrisch nach rechts verschobenen Rechteck kombiniert ist. Zwei zackige Streifen und ein längliches Stück Karton sind senkrecht und quer darauf angebracht und mit Kreppband befestigt, um Mund, Zähne, Lefzen und ein zwischen den Zähnen gehaltenes Messer darzustellen. Stirn und Nase bilden eine farbliche Einheit, während die Wangenknochen durch zwei horizontale hellgelbe Kartonstücke betont sind, auf denen diagonale Pinselstriche die Augenringe andeuten. Der linke Augenschlitz wird von einer schwarz-weißen Kreisform als Iris unterfangen. Das rechte Auge ist als solches nicht zu erkennen und wird durch eine schmale Öffnung und einen darüber geklebten schwarzen Papierschnipsel als Augenbraue definiert. Die Stirn wird an beiden Seiten von zwei Streifen naturbelassener Jute eingefasst, die das Haar nachbilden. Den Scheitel krönt ein halbkreisförmiges Stück Papier in hellem

---

<sup>957</sup> Karton, Schnur, Pastellkreide, Verbleib unbekannt, Fotografie Archiv Familie Janco, Tel Aviv. Vgl. Seiwert, *Janco*, S. 653, Kat.-Nr. C12.

<sup>958</sup> Vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 653, Kat.-Nr. C11.

<sup>959</sup> Die Maske ist unbetitelt, aber dank der „zeitgenössischen Überarbeitung“, die Raoul Schrott, *Dada 15/25*, S. 98, veröffentlichte (Abb. 63), als „Tod“ bekannt. Hier handelt es sich um eine als Referenz an Janco gedachte Bearbeitung auf der Grundlage einer Fotografie. Verwendet wurden moderne „Abfall“-Materialien, die hornartigen Stirnaufsätze sind aus Papier der Wiener Tageszeitung *Kurier* geformt.

<sup>960</sup> Vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 653, Kat.-Nr. C9.

Blau, das eine Glatze darstellen könnte. Das Papier stammt aus einer Zeitschrift mit hebräischer Schrift und wurde mit blauem Filzstift übermalt.

Seiwert vermisst an der Maske, dass sie „mit ihrer großen und breiten Nase, dem fast ganz verdeckten rechten Auge, dem kurzen Unterkiefer und dem quer über dem Mund liegenden Streifen Karton, welcher an ein Messer denken läßt,“<sup>961</sup> der Charakterisierung der Todesfigur als einfachem Menschen nicht entspricht. Dennoch sind menschliche Gesichtszüge vorhanden, und das angedeutete Messer lässt sich problemlos mit den im Wortsinn tödlichen Absichten dieses Charakters erklären. Partielle Ähnlichkeiten mit einer in der Sammlung der Familie Janco bewahrten Pastellzeichnung (Abb. 65) – das quer im Mund steckende Messer, die tief liegenden Brauen als einfache Querstriche über den Augen, die großflächige Stirn, die prismenartige Nase – lassen vermuten, dass es sich auch hier um eine Darstellung des „Tods“ handelt.<sup>962</sup>

Balls Schilderung von *Sphinx und Strohmann* zufolge waren die männlichen Akteure mit „tragischen Körpermasken“ bekleidet, was darauf schließen lässt, dass sie nicht nur das Gesicht, sondern weite Teile der Figur verhüllten.<sup>963</sup> Den Anweisungen Kokoschkas ist dazu nur zu entnehmen, dass das Kostüm für „Firdusi“ „riesig“ und „drehbar“ sein sollte. Ball, der den „Firdusi“ spielte, beschreibt seine Maske als „so groß, daß ich bequem meine Rolle darin ablesen konnte“, was signalisiert, dass sich die Hände ins Innere des Kostüms ziehen ließen, ähnlich wie es Janco in seiner Kostümskizze andeutet. Außerdem sei die Maske von innen beleuchtet gewesen und das Licht durch die Augenöffnungen nach außen gedrungen. Eine dem „Firdusi“ zugeschriebene und 1917 datierte Maske (Abb. 66) befindet sich in einer Antwerpener Privatsammlung.<sup>964</sup> Es handelt sich um eine immerhin achtzig Zentimeter hohe Assemblage aus Karton, Stroh, Sisalschnur und Metalösen. Mit Ausnahme einiger Halme Stroh im langen Bart dieses hageren, schlitzäugigen Männergesichts erinnert aber wenig an den bei Kokoschka beschriebenen „Strohkopf“ und Balls überlebensgroße „Körpermaske“. Dass sie mit elektrischer Beleuchtung ausgestattet gewesen sein soll,<sup>965</sup> würde sich mit Balls Beschreibung decken, lässt sich am Objekt aber nicht bestätigen. Die Maske wird von einer handschriftlich mit „FIRDUSI“ betitelten Zeichnung (Abb. 67) begleitet,<sup>966</sup> die in Form und Ausdruck – ein betrübt zerknirschtes Gesicht – so große Übereinstimmungen mit dem fertigen Objekt hat, dass sie nur eine direkte Entwurfsvorlage oder freie Kopie sein kann. Noch eine weitere, unbetitelt Federzeichnung (Abb. 68) lässt sich mit der Figur des „Firdusi“ in Verbindung bringen.<sup>967</sup> Sie zeigt dieselben charakteristischen Gesichtsmkmale: gegeneinander verdrehte

---

<sup>961</sup> Seiwert, *Janco*, S. 333.

<sup>962</sup> Vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 652, Kat.-Nr. C4.

<sup>963</sup> „[...] die meine war so groß, daß ich bequem meine Rolle darin ablesen konnte. Der Kopf der Maske war elektrisch beleuchtet, was im verdunkelten Raume, während das Licht aus den Augen fiel, seltsam genug mag ausgesehen haben. Emmy allein trug keine Maske. Ihre Erscheinung war halb Sylphe, halb Engel, fliederfarben und hellblau.“ Ball, *Flucht*, S. 155, Eintrag vom 14.4.1917.

<sup>964</sup> Vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 653, Kat.-Nr. C8.

<sup>965</sup> Vgl. Naumann, *Interview*, S. 82, dort fälschlicherweise als verschollen bezeichnet.

<sup>966</sup> Vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 652, Kat.-Nr. C6.

<sup>967</sup> Vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 652, Kat.-Nr. C5.

schlitzartige Augen, eine prägnante Nase, lange Schnurrbarthaare, ein spitz zulaufendes, bärtiges Kinn, ist aber seitenverkehrt. Unterschiede liegen in der Form der Nase, die nicht lang und spitz, sondern knollenförmig ist, und einem Gesichtsausdruck, der für die Tragik dieser Figur fast zu fröhlich erscheint.

Legt man die Schilderung Balls als Maßstab zugrunde, kann keine der heute in öffentlichen und privaten Sammlungen vorhandenen Masken von der Inszenierung des Jahres 1917 stammen, auch wenn dies häufig so angenommen wird.<sup>968</sup> Aus den offenkundigen Unstimmigkeiten zog Seiwert drei mögliche Schlüsse: „1. daß Balls Beschreibung nicht der Realität entsprach, was verworfen werden kann, 2. daß es sich speziell bei den heutigen Masken um Maquettes, also verkleinerte Modelle, aus der Zürcher Zeit handelt und 3. daß wir es überhaupt mit Nachschöpfungen zu tun haben“.<sup>969</sup> Der Vorschlag, es könne sich bei den Masken um Entwurfsmodelle handeln, kann aufgrund des Materials und der Form als unwahrscheinlich abgetan werden. Sie haben Höhen von dreißig bis achtzig Zentimetern, sind also ausreichend groß, um das menschliche Gesicht zu bedecken, aber nicht groß genug, um als „Körpermasken“ durchzugehen. Der schildförmige Zuschnitt bietet keinen Ansatz, wie sie zu solchen vergrößert werden könnten. Auch die kurze Zeitspanne, die für die Inszenierung von *Sphinx und Strohmann* in der Galerie Dada zur Verfügung stand, spricht gegen die Anfertigung solch aufwändiger Modelle. Es ist kaum vorstellbar, dass Janco zu diesem Mittel griff, wo einige kurze Skizzen als Gedankenstütze genügt hätten, zumal sich ähnliche Zeichnungen in seinem Nachlass erhalten haben.

Die Tatsache schließlich, dass das als Füllmaterial verwendete Papier der Masken aus Paris von Zeitungen der 1960er Jahre stammt<sup>970</sup> und dass sich an allen Masken Spuren von Klebstoff, Klebestreifen sowie Filzstift nachweisen lassen, spricht für eine wesentlich spätere Entstehung als 1917 oder 1919. Auch hebräisch bedruckte Papierschnitzel an der Maske des „Tods“ im Museum in Ein Hod deuten darauf hin, dass sie nach 1941 entstand.<sup>971</sup> Es muss sich folglich auch bei Jancos verbliebenen „Masken“ zu *Sphinx und Strohmann* um verkleinerte Repliken bzw. Paraphrasen der verloren gegangenen Originale von 1917 handeln. Materielle und strukturelle Ähnlichkeiten der Masken „Kautschukmann“ und „Tod“ sprechen für eine zeitliche Nähe zu Jancos Schenkung an das Musée national d'art moderne im Jahr 1967.

### *Körpermaske und performative Kontingenz*

Die dramatischen Mittel von *Sphinx und Strohmann* zielten sowohl bei Kokoschka als auch bei den Züricher Dadaisten auf eine Veräußerlichung und Abstraktion von Gefühlen.

<sup>968</sup> Schrott, *Dada 15/25*, S. 97f., bildet die angeblichen Masken *Firdusi* und *Tod* ab und schreibt sie der Aufführung in der Galerie Dada zu. Vgl. a. Wallas, *Rapidtheater*, S. 61, Anm. 48.

<sup>969</sup> Seiwert, *Janco*, S. 333.

<sup>970</sup> Die erste enthält zwar weder Titel noch Datum, aber ein Inserat der Firma „Philips“ mit dem typischen Firmenemblem, das in dieser Form seit 1938, und auch in seiner frühesten Fassung erst 1925 existierte. Bei der zweiten handelt es sich, soweit sich feststellen lässt, um eine Ausgabe des Züricher *Tages-Zeiger* mit Datum vom März oder Mai 1966.

<sup>971</sup> Im Katalog der Ausstellung *The World According to Dada*, Taipei Fine Arts Museum, hg. Stephen C. Foster, Taipei 1988, Kat.-Nr. 7, ist die Maske als „Zurich 1918 / ca. 1950“ notiert.

Dazu leisteten die „Körpermasken“, die die Gesichter und Körper der Schauspieler verbargen und Rückschlüsse auf ihre Emotionen schon im Ansatz erstickten, einen wesentlichen Beitrag. Inge Kümmerle nennt es ein „Prinzip der Anti-Psychologie“,<sup>972</sup> das den Betrachtern die empathische Einsicht in die Darsteller und die Handlung verwehrte. Aus Sicht der Inszenierung war dies ein Verlust an theatraler Illusion, andererseits boten sich Chancen zu ganzheitlichen, abstrakten und primitivierenden Signifikationen.

Die von innen beleuchteten, Lichtkegel und Schatten werfenden Körpermasken machten die Inszenierung von *Sphinx* und *Strohmann* zum Auslöser und zur Folie völlig neuer medialer Seherfahrungen für die Zuschauer, aber auch zum verstörenden Erlebnis für die Aufführenden. Ihr Aktionspotenzial konzentrierte sich dank der isolierenden Masken auf reine Introspektion. Ball zog einen Nutzen daraus, indem er begann, im Inneren der Maske seinen Text zu lesen. Die positive Aktivierung, die ein Spieler üblicherweise im Deckmantel einer Maske erfahren konnte, wurde von der Einschränkung seiner Bewegungsfreiheit konterkariert. Handlungen wurden zufällig, Blickachsen abgelenkt, Sprech- und Hörbeziehungen modifiziert. So wurde dem Maskierten der Blick ins Publikum zum einzigen Fixpunkt, der noch räumliche Orientierung versprach. Es lag also nahe, das Spiel nicht aufeinander, sondern auf den Saal zu beziehen. Die hermetischen Masken verhinderten jedes Zusammenspiel und ließen die Interaktion der Schauspieler zur Parallelhandlung verkommen. Wie es Craig mit seinem Konzept der „Über-Marionette“ gefordert und vorausgesehen hatte, konnten die Rollen nicht ausgelebt, sondern nur demonstriert und frontal von der Rampe gesprochen werden. Da zudem alle Nuancen der Stimmen und Mimik vom Filtereffekt der Masken geschluckt wurden, musste auch die Kommunikation auf der elementarsten Stufe der Deklamation verbleiben, war monologisch und zufallsbezogen.

Die Körpermasken des dadaistischen *Sphinx* und *Strohmann* erweisen sich damit als Medien einer durch körperliche Stereotypisierung erzwungenen Entindividualisierung<sup>973</sup> und einer performativen Kontingenz, die das szenische Verstehen erschwerte. Die betrachterseitige erfüllende Annahme und Identifikation des Werks mit einem Schöpfer, nach der sich künstlerische Autorschaft bemisst, wurden entscheidend behindert.<sup>974</sup> Weder konnten die Darsteller selbständig handeln, noch wurde die Verantwortung für das Spiel dem Publikum übertragen. Die einen waren in der Eindimensionalität ihrer Rollen, dem limitierten Bühnenraum und hinderlichen Körpermasken gefangen, den anderen wurden emotionale Identifikationen verwehrt, sodass die Interpretationsleistung in Frustration

---

<sup>972</sup> Kümmerle, *Tzara*, S. 107.

<sup>973</sup> Entindividualisierung ist ein traditionell gefürchteter Effekt der Körpervermummung und verleitet zu transgressivem Verhalten, vgl. Tseëlon, *Masquerade*, S. 30f. Auf die Maske als Deckmantel, der eine zerrissene Persönlichkeit verbirgt, spielte die mit Ball befreundete Schriftstellerin Claire Goll an: „Ebenso zwiespältig ist der Mensch. Er tritt, von einem gesellschaftlichen Schutzmantel umgeben, meist maskiert auf. [...] Sein wahres Gesicht ist nach innen gekehrt; außen grimassiert er, von Fieber und Beziehungslosigkeit gepeinigt.“ Goll, *Ich verzeihe*, S. 69.

<sup>974</sup> Auf elementar-ökonomischer Basis ist die Beziehung von Künstler und Betrachter einer symbolischen Tauschhandlung vergleichbar, in der das Werk und sein Verstehen die komplementären Tauschobjekte sind, vgl. Kleinschmidt, *Autorschaft*, S. 132. Die kognitive Unverständlichkeit der Dada-Performance verhinderte, dass Zuschauer in sie eintreten und sich identifizierend beteiligen konnten.

umschlug. Victor Turner führte für solche intermediären signifizierenden Akte einen dritten Wert ein, den liminalen Raum der Umschaltung zwischen Akteur und Rezipient. Liminal, oder in seinen Worten liminoide, „quasi grenzwertige“, Handlungen ereignen sich an den Rändern, „den Zwischenräumen und Lücken zentraler Institutionen – sie haben einen pluralistischen, fragmentarischen und experimentellen Charakter“,<sup>975</sup> wie er auch performativen Aktionen eigen ist. Als Randerscheinungen sind sie dem hierarchischen Zugriff entzogen und ermöglichen es, auf der Basis kultureller Differenz Kritik zu üben. Balls Bedürfnis nach Unterscheidung ist auf diesen Kontrast von rationalisiertem Zentrum und unzivilisierten Rändern der Gesellschaft zurückzuführen.<sup>976</sup>

Die liminoide Zwischenpassage von Saal und Bühne in *Sphinx* und *Strohmann* durchkreuzte feste Identifizierungen und ließ ungeordnete Kompetenzen entstehen. Sie bildete eine Art „dritten Raum“, wie Homi Bhabha ein relativ machtfreies „Dazwischen“ benennt, eine hybride Konstellation, in der binäre Mechanismen von Unterdrückern und Unterdrückten außer Kraft gesetzt sind.<sup>977</sup> Denn der kulturelle Kollektivkörper ist keine ontologische, sondern eine durch „Akte, Gesten und Inszenierungen“<sup>978</sup> fabrizierte Realität und sein Erscheinungsbild das Resultat einer Geschichte von Ausschließungs- und Verwerfungsprozessen, mit denen inakzeptable Teile ausgeschieden werden.<sup>979</sup> Der Schrecken, das Monströse, das Groteske, das Exzessive und das Hybride sind Ausscheidungen – „Objekte“ – des europäischen Kulturkanons. Anzeichen für solche Positionierungen in *Sphinx* und *Strohmann* sind der liberale Umgang mit theatralen und medialen Konventionen, eine unspezifische inhaltliche Aussage, das Fehlen von kommerzieller Unterfütterung, der Verzicht auf persönliche Reputation und Integrität – kurz, das Versagen des Kriteriums von Professionalität und Autorschaft zugunsten von Kontingenz.<sup>980</sup>

Auch die Situation des Exils war kontingent, der Exilant ein Ausgeschiedener, der sich außerhalb seines Ursprungs befand.<sup>981</sup> David Maclagan hat hierfür die Figur des „endogenen Primitiven“ geprägt, des gesellschaftlichen Außenseiters, der ein Bild des Fremden im Innern zeichnet.<sup>982</sup> Markieren lässt er sich mit Masken, die seine innere Differenz dramatisieren.<sup>983</sup> Bezeichnend hierfür ist, dass sich die Künstler den Namen „Apachen“

<sup>975</sup> Turner, *Ritual*, S. 86.

<sup>976</sup> Vgl. Pegrum, *Modernity*, S. 117.

<sup>977</sup> Vgl. Bhabha, *Dazwischen*, S. 206, u. Schmidt-Linsenhoff, *Weißer Blicke*, S. 10 u. 11f. Bhabha definiert „dritten Raum“ als fortlaufenden Prozess, der die Mechanismen konfliktärer Situationen untergräbt und als „Akt des Übersetzens“ aufhebt. „Raum“ ist nicht nur die faktische Dreidimensionalität, sondern vor allem die soziale Interaktion, die von oppositionellen Subjekten und Handlungsmächten ausgeht.

<sup>978</sup> Butler, *Unbehagen*, S. 200.

<sup>979</sup> Vgl. Sykora, *Weiblichkeit*, S. 132f.

<sup>980</sup> Hybridisierungen und randständige Phänomene sind Anzeichen von „Nomadologie“, vgl. Sadie Plant, *Nomads*, S. 94f., über Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus/Kapitalismus und Schizophrenie* (1972) und Dada. Mit fragmentarischen und prothetischen Körperbildern, Übergangsobjekten und Kunstfiguren kündigt Dada den Beginn der nomadisierenden und heterotopisch wuchernden Praxen an.

<sup>981</sup> Zu dieser Definition des Abjekten vgl. Kristeva, *Powers*, S. 8.

<sup>982</sup> Vgl. Maclagan, *Outsiders*, S. 32.

<sup>983</sup> Vgl. Poppi, *Other*, S. 194, u. North, *Dialect*, S. 67: „To feel oneself in two places at once, at home and abroad, is almost to feel as two persons [...]“

als Symbolwort für Bohème und Halbwelt gaben und sich als Ausgegrenzte identifizierten.<sup>984</sup> Sie mussten sich als zweifach abjekt empfinden: Weder als Künstler noch als Emigranten entsprachen sie der bürgerlichen Norm. Im übertragenen Sinn macht die Inszenierung von *Sphinx und Strohmann* mit ihren „maskierten“ Subjekten damit klar, wie wenig die Isolation des Exilkünstlers im Verbund der Dada-Gruppe überwunden werden konnte: Die Maskierten handelten einzeln und beziehungslos, redeten durcheinander und in Fremdsprachen oder verzichteten ganz auf Kommunikation. Nach außen suggerierte die Inszenierung Geschlossenheit, obwohl die Identitäten heftig schwankten, sie gab sich den Anstrich von Subkultur, blieb aber ohne realpolitische Relevanz – der Dada-Künstler als „Apache“ war eine Aporie.<sup>985</sup>

## 6 Masken von Hans Arp?

Die häufigen Hinweise auf Programme mit Masken lassen vermuten, dass es weitere solcher Ereignisse gab, die nicht bekannt geworden sind.<sup>986</sup> Unklar und lückenhaft sind oft auch die Angaben, wer die Verfasser der Bühnenmasken waren: Neben Marcel Janco wird mehrfach auch Hans Arp erwähnt, zumindest in der zweiten Phase des Dada Zürich, der Zeit der Galerie Dada. Zu deren Eröffnung am 29. März 1917 wurde in der *Neuen Zürcher Zeitung* bekannt gegeben: „Tristan Tzara liest Negerverse. [...] Fr. Clara Walter tanzt expressionistische Tänze. Hans Arp hat Masken entworfen zu abstrakten Tänzen nach Versen von Hugo Ball.“<sup>987</sup> Ob eine Fotografie, die Sophie Taeuber bei einem solchen Tanz abbildet, diesem Termin zuzuordnen ist, und ob ihre Maske von Arp stammt, wird an späterer Stelle zu prüfen sein.<sup>988</sup> Nicht gesichert ist auch, ob Arp für die „negerartige Maske“,<sup>989</sup> die Katja Wulff am Abend der achten Soiree im April 1919 trug, verantwortlich zeichnete. Die Angaben hierzu sind widersprüchlich: Einer Zeitungsannonce zufolge sollte ein „dadaistischer Tanz in Masken“<sup>990</sup> den Abend eröffnen, ohne dass ein Verfasser genannt wurde. Im Veranstaltungsprogramm<sup>991</sup> ist Arp, aber nicht Janco als Mitwirkender aufgeführt. Dennoch nennt Richter mehrfach ihn als Urheber der Masken,<sup>992</sup> Tzara dagegen schreibt sie Arp zu: „Les masques des auteurs étaient de Arp. La

<sup>984</sup> Vgl. Ball, *Flametti*, S. 152, zur „Apachenpartei“, „den Gestrandeten, den Gelegenheitskönnern, den Kindern Gottes.“ Vgl. a. das Stichwort „Indianer, indianisch“, in: Schultz, *Wild*, S. 91f.

<sup>985</sup> Jimmie Durham, geb. 1940, US-amerikanischer Künstler indianischer Herkunft, hat das schöne Wort geprägt, man könne nicht gleichzeitig Cowboy und Indianer sein. Die „cowboy-shaman-artist guys“ könnten sich niemals in die Lage derer versetzen, denen sie nacheiferten, vgl. Hiller, *Myth*, S. 291.

<sup>986</sup> Vgl. a. Prevots, *Dance*, S. 6.

<sup>987</sup> Aus Kunstsalons (Eing.), in: Neue Zürcher Zeitung, 28.3.1917, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 21. Der Vermerk „Eing.“ zeigt an, dass die Information von den Dadaisten selbst eingereicht wurde. Ein im Kunsthhaus Zürich erhaltenes, von Ball und Tzara unterzeichnetes Typoskript zur Galerie-Eröffnung vermerkt: „Abstrakte Tänze (von Sophie Täuber; Verse von Ball, Masken von Arp).“ Ball, *Werk*, S. 162; vgl. a. Ball, *Flucht*, S. 149, Eintrag vom 29.3.1917.

<sup>988</sup> Vgl. Kap. IV.2, S. 217.

<sup>989</sup> Richter, *Dada*, S. 81.

<sup>990</sup> (Eing.), in: Neue Zürcher Zeitung, 9.4.1919, Lokales, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 53.

<sup>991</sup> Dada-Sammlung Kunsthhaus Zürich, Inv.Nr. 132, in: *Dada in Zürich*, S. 267.

<sup>992</sup> Vgl. Richter, *Dada*, S. 81f.

danse ‚Noir cacadou‘ (5 personnes) avec Mlle Wulff, fut le rythme nouveau des fourneaux dans un marécage.<sup>993</sup> Obwohl nicht auszuschließen ist, dass Tzara „auteurs“ schrieb, aber „acteurs“ meinte, deutet der Ausdruck darauf hin, dass die erwähnten „masques“ sich nicht auf den Tanz *Noir cacadou*, sondern auf den vorhergehenden Programmpunkt beziehen, als Eggeling, Richter, Arp und Huelsenbeck Manifeste und Gedichte vortrugen, möglicherweise im Kostüm.<sup>994</sup> In diesem Zusammenhang muss offen bleiben, ob der französische Begriff „masques“, den Tzara gebraucht, wirklich als Gesichtsmasken zu deuten ist, oder ob er damit nicht auch Körpermasken und Rollenkostüme gemeint haben könnte. Es steht also keineswegs fest, dass die „6 masques énormes et éblouissantes“,<sup>995</sup> die von Tänzerinnen der Laban-Schule im anschließenden Tanz *Noir Cacadou* getragen wurden, Gesichtsmasken von Arp waren.

Folgt man Hans Richter, stammten auch diese letzten Masken des Dada Zürich von Janco: „Vor den abstrakten Dekorationen von Arp, den ‚Gurkenplantagen‘, flatterten die Tänzerinnen mit den abstrakten Masken von Janco wie Schmetterlinge von Ensor“.<sup>996</sup> Richters Wortwahl lässt vage Schlüsse auf das Erscheinungsbild dieser Kostümierungen zu: In der Malerei James Ensors verschwimmen individuelle Gesichtszüge zu schillernden „Masken“, werden Identitäten überblendet und Körpergrenzen aufgefächert, neu gemischt und falsch zusammengesetzt, bis eine fragile Zwischenmenschlichkeit entsteht. Schließt man hiervon auf die verwendeten Tanzkostüme ergibt sich ein zentrifugales, disparates Körperbild, das durch Elemente der Kleidung und temporeiche Bewegungen aus seiner Verankerung gerissen und visuell verschleiert wird.

Der Tanz *Noir Cacadou* ist als Resümee der dadaistischen Tanzperformances zu werten, da er die letzte Veranstaltung dieser Art war, und der Titel zudem ein Motiv anspricht, das mit Dada Zürich fast metonymisch verbunden war. Der „Kakadu“ begegnet in Gestalt des „Papageis“ in Kokoschkas *Sphinx und Strohmann*, Tzara übersetzte ein *Chanson du cacadou* der australischen Aranda,<sup>997</sup> „Cacadoufarbige Butzenscheiben rennen“, und „Cacadou wird Butter Jamaika Cognac Stahl wird Tanz“, dichteten Arp, Serner und Tzara 1919 in der Zeitschrift *Dada*,<sup>998</sup> „les poésies de arp“, so Tzara am selben Ort, seien „génie + cacadou = pyramide“,<sup>999</sup> und Ball verwendete den „Kakadu“ in seinem Roman *Tenderenda der Phantast* von 1920 im selben Kapitel, wo er sich selbst als „Ritter aus

<sup>993</sup> „Von Arp waren die masken der autoren. Der tanz Schwarzer Kakadu (5 personen) mit Frl. Wulff war der neue rhythmus der dummköpfe im sumpf.“ Tristan Tzara, in: *Dada 4-5*, S. 190, Übers. von Schrott, *Dada 15/25*, S. 206. Statt der sehr freien Übersetzung „Dummköpfe“ bietet sich auch die wörtliche „Öfen“ an, als mögliche Paraphrase der Kostüme. Die Figur des „Ofens“ (*Der warme Ofen* und *Die Frau des warmen Ofens*, aquarellierte Zeichnungen im Besitz der Berlinischen Galerie, Abb. in: Bergius, *Montage*, S. 184f.) wurde 1924/25 von Hannah Höch in ihren Kostümgestaltungen für die mit Kurt Schwitters und Hans Heinz Stuckenschmidt geplante „Anti-Revue“ *Schlechter und Besser* bearbeitet.

<sup>994</sup> „Eggeling parla sur ‚L’art Abstrait‘, Richter ‚Pour sans et contre Dada‘ Arp et Huelsenbeck lurent ses poèmes, Tzara fut empêché de lire les siens“, Tristan Tzara, in: *Dada 4-5*, S. 190.

<sup>995</sup> Tzara, *Chronique*, S. 26.

<sup>996</sup> Richter, *Profile*, S. 14.

<sup>997</sup> In: *Dada 1*, S. 104; zur Übersetzung vgl. Schrott, *Dada 15/25*, S. 116.

<sup>998</sup> *Dada 4-5*, S. 199.

<sup>999</sup> In: *Dada 4-5*, S. 203.

Glanzpapier“ vorstellt, als ein Symbol absoluten Scheiterns: „Der Kakadu ist in das Gift gefallen. [...] Der Ritter aus Glanzpapier ist seiner Fröhlichkeit müde [...], und das ‚gadjj beri bimba‘ verrichten wir als Nachtgebet.“<sup>1000</sup>

Bereits zwei Jahrzehnte vor Dada war der „Kakadu“ zum Namensgeber einer Grotteske von Arthur Schnitzler geworden, die 1899 im Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde. „Zum Grünen Kakadu“ heißt dort das Wirtshaus, in dem am Vorabend der Französischen Revolution ausgediente Schauspieler dem düpierten Publikum eine Intrige vorspielen, in der sich Täuschung und Wahrheit auf infame Weise mischen. Wie der „Kakadu“ bei Schnitzler eine absurde Gleichzeitigkeit von Spaltung und Identität und zwei Realitäts-ebenen symbolisiert, steht er im Dada für ein Rollenspiel mit Decknamen, für Witz, Phantasie und eine prekäre Freiheit. Ähnlich wie „Dada“ selbst aus prägnanten Doppelsilben zusammengesetzt, wurde „Kakadu“ ein dadaistisches Pseudonym, ähnlich wie „Koko der grüne Gott“, den sich Ball zum zweiten Ich und Freiheitssymbol wählte.<sup>1001</sup> In Art eines Totems diente der „Kakadu“ als Selbststilisierung in nicht menschlicher Gestalt und entwickelte sich vom unselbständigen Imitator zum aufsässigen Provokateur. In der Maske des „Kakadus“ oder „Papageis“ konnten sprachliche Gemeinplätze repetierend verzerrt und lieb gewonnene Gewohnheiten parodiert werden, bis ihre Kontingenz zu Tage trat.

Darüber hinaus versprach der „Kakadu“ als Symbol autonomer Wildheit und Parallele zur Arp'schen Kasparfigur<sup>1002</sup> den Dadaisten den Zutritt zur „animalischen“ Natur. Arp selbst nahm immer wieder zu Funktionen seiner Kunst Stellung, die „leicht“ sein sollte wie die „Spur eines Tiers im Schnee“, die „sich in der Natur verlieren“ oder mit ihr „vermengen“ sollte.<sup>1003</sup> Wie in der Lebensphilosophie Bergsons war das Ich nur so lange „wirklich“ und „konkret“, wie es sich seiner Intuition überließ. Dagegen war das Subjekt der symbolischen und sprachlichen Abstraktion und zwischenmenschlichen Verständigung ein exteriores, „dessen Zustände sich voneinander abheben und ohne weiteres auf Worte bringen lassen.“<sup>1004</sup> Naturähnliche Primitivierungen sollten dem erschütterten westlichen Subjekt zu seiner intuitiven Begabung zurückverhelfen. Doch wie alle Projektionen dieser Art war auch die auf die Rolle des Naturkünstlers präventiv und hypothetisch. Janco verstand sie als Freisetzung unterbewusster kreativer Kräfte: „Der Künstler, wie ihn Dada versteht, gleicht als Schaffender der Natur, er verschwendet sich ebenfalls. Als Magier belauscht und beeinflusst er ihre Gesetze, er identifiziert sich mit ihr und bringt mit ihrer Hilfe parallel zu ihr seine eigene Schöpfung ins Leben.“<sup>1005</sup>

Eine „totemistische“ Anthropomorphisierung von natürlichen und tierischen Formen

<sup>1000</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 59, zu Ball als „Ritter“ vgl. Kap. IV.1, S. 195.

<sup>1001</sup>„Koko, der grüne Gott, einst schwirrte in Freiheit / Über dem Marktplatz im Reiche Sambuco. / Da fing man ihn ein und setzte ihm Gitter aus grobem Draht [...] / Traurig und einsam saß er auf seinem Holzpflöck. Die Segnungen seiner Gegenwart gedeihen nicht mehr. Nicht mehr durchstrahlte sein violettes Flügelschlagen die Welt. [...]“ Ball, *Tenderenda*, S. 65.

<sup>1002</sup>Zum „Kaspar“ als Arps rebellischem Alter Ego vgl. Kap. V.3, S. 302.

<sup>1003</sup>Vgl. Hans Arp: *Jalons* (1955), in: Arp, *Jours*, S. 419.

<sup>1004</sup>Bergson, *Zeit*, S. 104f.

<sup>1005</sup>Janco im Interview mit Fritz Billeter (1965), Typoskr., Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, in: Seiwert, *Janco*, S. 559.

begegnet auch in Aussehen und Titel von Arps 1918 datiertem Holzrelief *Vogelmaske* (Abb. 69).<sup>1006</sup> Die Bezeichnung „Maske“ ist hier irreführend, denn es handelt sich um eine naturbelassene Holzplatte, die zu einem Druckstock in Form eines skelettierten Vogelkopfes zugeschnitten ist. Auch bei diesem Vogel scheint es sich um eine Papageienart oder einen Tukan zu handeln, denn der im Profil gezeigte Kopf hat einen mächtigen Schnabel, in dessen Oberschnabel ein längsrechteckiger Ausschnitt ein Nasenloch andeutet, während eine ovale Aussparung im Schädel die Augenhöhle bezeichnet. Der überdimensionierte, asymmetrisch aufgesperrte Schnabel, der dem Vogelgesicht eine humoristische Note gibt, nimmt das Prinzip vorweg, mit dem Arp im Jahr 1930 auch die Rundplastik eines „Kasper“-Kopfes gestaltete (Abb. 102). *Vogelmaske* gehört zu einer Serie von halbgegenständlichen Reliefs und Collagen, in denen Arp Motive aus der Tier- und Menschenwelt, insbesondere Teile von Gesichtern (Nasen, Schnurrbärte), Körperteile (Bauchnabel) oder Kleidungsstücke (Krawatten), in absurden Kombinationen verarbeitete. Sabine Fehlemann, Sandor Kuthy und Greta Ströh führen dazu aus: „Arp reduziert Menschen, Tiere und Gegenstände der alltäglichen Dingwelt auf eine schablonisierte Formel. [...] Dabei werden die Proportionen verzerrt, Seriöses wird lächerlich und Banales pompös gemacht.“<sup>1007</sup> Die Krawatte, heißt es weiter, ist ein „Ausdruck der hierarchischen Ordnung“, der Schnurrbart einer von Männlichkeit und Autorität, und der Bauchnabel schließlich „das Alpha und Omega des Lebens und Werkes“.<sup>1008</sup> Der Nabel taucht in Kombination mit anderen Körperteilen und Kleidungsstücken, aber auch separat auf, als ironische Referenz auf den menschlichen Körper. Mit diesem unmissverständlich figürlichen Repertoire aus dem Spektrum der Spielzeugwelt bekannte sich Arp nicht nur zur Natur, sondern auch zur Kunst von Kindern als potenzieller Quelle.<sup>1009</sup>

Noch einmal wird Arp mit „Masken“ zu tun haben: Ein halbes Jahr nach der achten Soiree und dem inoffiziellen Ende des Dada Zürich im Jahr 1919 entwickelte sich aus Anlass des geplanten, aber fragment gebliebenen Sammelwerks *Dadaistischer Handatlas DADACO* ein Briefwechsel zwischen Walter Serner und Tzara, in dem von Masken bzw. Fotografien von Masken die Rede ist, die Serner zur Verfügung stellen wollte: „Cher M. Tzara, [...] Les photos des masques: je vous les enverrai en peu de jours sitôt j’aurai fait les petites légendes“.<sup>1010</sup> Eine Woche später lagen die Fotos bereit und wurden versendet: „Cher M. Tzara, ci-joint vous trouvez: 1) les photos des masques [...]“<sup>1011</sup> Das geplante Handbuch sollte „die Arbeiten aller Dadaisten der ganzen Welt vereinigen“, die „aber nach Möglichkeit unveröffentlicht sein“ sollten.<sup>1012</sup> Über die Beiträge Züricher Künstler gibt Tzara Aufschluss, der u.a. Masken, die er als „neu“ und „lustig“ bezeichnet, zur

<sup>1006</sup>Stefanie Poley, *Arp*, S. 129, zählt *Vogelmaske* bzw. *Masque d’oiseau* zu den wenigen originalen Titeln von Arps Werken der Dada-Zeit.

<sup>1007</sup>Taeuber/Arp Künstlerpaare, S. 43.

<sup>1008</sup>Taeuber/Arp Künstlerpaare, S. 44.

<sup>1009</sup>Zum möglichen Einfluss von Kinderkunst und -spielzeug vgl. a. Grieve, *Arp*, S. 184f.

<sup>1010</sup>Serner an Tzara aus Genf am 6.10.1919, in: Serner, *Hirngeschwür*, S. 51.

<sup>1011</sup>Serner an Tzara aus Genf am 14.10.1919, in: Serner, *Hirngeschwür*, S. 53.

<sup>1012</sup>Huelsenbeck an Tzara aus Berlin am 9.8.1919, in: Kapfer/Exner, *Huelsenbeck*, S. 31.

Veröffentlichung vorschlägt: „Ausserdem beabsichtigen wir einige neue lustige Sachen zu bringen. Photographien von Masken [...]“<sup>1013</sup> In einem Schreiben an den Leipziger Verleger Kurt Wolff veranschlagte Tzara die Kosten für „2 Photographien von Masken“ auf acht Francs.<sup>1014</sup> An keiner Stelle aber wird deutlich, von wem die erwähnten Masken stammten. Allerdings versuchte Tzara um jeden Preis zu verhindern, dass Werke von Janco in den *DADACO* mit aufgenommen würden – er hatte sich mit ihm zerstritten:

„Auf einen Punkt muss ich dringend bestehen: dass Sie Keinen [sic] Beitrag welcher Art immer aus der Schweiz in den Almanach aufnehmen, der nicht durch meine Hände ging. Es handelt sich hauptsächlich um Janco, da, wenn dieser im Almanach erschiene, alle Züricher u. sämtliche Ausländischen [sic] Mitarbeiter ihre Arbeiten zurückziehen werden.“<sup>1015</sup>

Da aus den Briefen hervorgeht, dass die Reproduktion von Masken auch dann noch betrieben wurde, als Janco bereits in Ungnade gefallen war, kommt wohl nur Hans Arp als ihr Verfasser in Frage. Leider ist auf keinem der überlieferten Druckbogen des *DADACO* eine Abbildung von Masken enthalten. Die bekannten Beiträge Arps beschränken sich auf „drei Photos nach Reliefs u [sic] Malerei“<sup>1016</sup> und „4 Experimente kombiniert von Arp“.<sup>1017</sup>

Für Arp selbst gehörten Masken zum elementaren Vokabular dadaistischer Kunst und waren dem dadaistischen Künstlerbild untrennbar verbunden:

„Die Züricher Dadaisten liebten sieben Sachen: Den Traum und nochmals den Traum, die Kesselpauke, das Lautgedicht, die Dadamasken, den Tanz, die farbigen Bilder und Gebilde, die, je mehr sie Vogelscheuchen gegen den Verstand waren, desto begeisterter geliebt wurden. [...] Dada ist aber für den Traum, die bunten Papiermasken, Kesselpauken, Lautgedichte, Konkretionen, Poèmes Statiques, für Dinge, die nicht weit vom Blumenpflücken und Blumenbinden entfernt sind.“<sup>1018</sup>

Ihre Vergänglichkeit aber („die bunten Papiermasken“) näherte sie der Flüchtigkeit von Träumen und Naturphänomenen an. Dass also die Masken und Kostüme des Dada Zürich – und damit auch mögliche Masken von Arp – nach allem, was von ihnen bekannt ist, aus Karton, Papier und Textilien gefertigt waren, lässt es sinnvoll erscheinen, sie im Kontext der Papierarbeiten Arps zu betrachten. Arp sprach von diesen als einer willkommenen Abwechslung zur Ölmalerei, die sich nach seinem Ermessen überlebt hatte:

„Die Jahre, während deren wir uns ausschließlich mit Papierbildern, Stoffbildern, Stickereien, mit den neuen Materialien beschäftigten und in denen wir uns der Ölmalerei enthielten, wirkten auf uns wie eine Reinigung, wie geistige Übungen, wie Exerzitien, so daß wir schließlich die Malerei wieder in ihrer ursprünglichen Reinheit begriffen.“<sup>1019</sup>

Arp macht deutlich, wie sehr er diese Materialien als „neu“ und unbelastet schätzte, und

<sup>1013</sup>Tzara an Huelsenbeck aus Zürich am 22.8.1919, in: Sheppard, *Dadaco*, S. 19.

<sup>1014</sup>Tzara an Kurt Wolff aus Zürich am 17.12.1919, in: Sheppard, *Dadaco*, S. 36.

<sup>1015</sup>Tzara an Huelsenbeck aus Zürich am 31.8.1919, in: Kapfer/Exner, *Huelsenbeck*, S. 34.

<sup>1016</sup>Tzara an Huelsenbeck aus Zürich am 22.8.1919, in: Kapfer/Exner, *Huelsenbeck*, S. 32.

<sup>1017</sup>Tzara an Huelsenbeck aus Zürich am 31.8.1919, in: Kapfer/Exner, *Huelsenbeck*, S. 33.

<sup>1018</sup>Hans Arp: Dada (1958), in: *Dada Jubiläum*, Bd. 2: Erinnerungen und Bekenntnisse, S. 4.

<sup>1019</sup>Arp, *Traum*, S. 12 u. 14.

dass sie ihm auf seiner Suche nach „Reinheit“ und Konkretion besonders geeignet erschienen. Bestätigung fand er bei Beispielen der „angewandten“ Kunst – eine Bezeichnung, die er ablehnte – sowie der Volkskunst, die natürliche Materialien verwendeten, ohne an plastischer Qualität zu verlieren:

„Die Kunst kann sich ebenso gut mithilfe von Wolle, von Papier, von Elfenbein, von Keramik, von Glas ausdrücken wie durch Farbe, Stein, Holz, Ton. [...] Ich kenne von Bauern geformte Gegenstände, die eine lebendige plastische Wirklichkeit haben, die so hoch ist wie die eines antiken Torsos. Die Kunst ist immer frei und befreit den Gegenstand, auf den sie sich anwendet.“<sup>1020</sup>

Auch im Hinblick auf Methoden der ethnischen Kunst hob Arp auf die kreative Eignung von Papier ab, das in seinen Augen entweder besonders „perfekt“ verarbeitet werden sollte, um den Anstrich von Autorschaft und individueller Handschrift zu vermeiden, oder mit organischen Materialien kombiniert werden sollte, um der ungezügelter Natur nahe zu kommen:

„Mir scheint, dass die moderne Kunst heute stärker von der ozeanischen als von der Negerkunst beeinflusst wird. Seit meiner Kindheit verfolgt mich die Suche nach Perfektion. Ein unvollkommen geschnittenes Papier machte mich krank, ich schnitt es also mit der Maschine. Meine Collagen lösten sich ab, hatten Schwellungen. Also führte ich in meine Kompositionen den Verfall und den Tod ein. [...] Anstatt das Papier zu schneiden, zerriss ich es mit der Hand, ich verwendete Fundstücke vom Strand und komponierte natürliche Collagen und Reliefs.“<sup>1021</sup>

Weitere Anhaltspunkte für Maskengestaltungen und ihre Verwendung in performativen Aktionen gibt Arp aus Anlass eines seiner häufigen Besuche im Tessin:

„Wir entwarfen Pantomimen Ballette Kostüme Masken. Hieronymus Bosch hätte diesen Arbeiten Pate stehen können. Sophie fertigte kleine Modelle von Maskenköpfen an, kunstvoll wie Nester von Webervögeln, die Kronen aus Dornen kleinen Blitzen Stacheln mit schwarzen Tränen übersät [sic] tragen. [...] Wie Bälle hüpfen diese Rümpfe und schwingen in ihren hoch erhobenen Schwänzen Handglocken. Filzige Bärte.“<sup>1022</sup>

Die Bemerkung, die Form der Kostüme und Masken habe sich an Hieronymus Bosch orientiert, lässt schließen, dass sie von Grimassen und Entstellungen gekennzeichnet waren. Dass aber Taeuber erwähnt wird, spricht dafür, dass die so genannten „Modelle von Maskenköpfen“ nicht funktionelle Masken, sondern Tauerbers dadaistische Kopf-

<sup>1020</sup>„L'art peut aussi bien s'exprimer au moyen de la laine, du papier, de l'ivoire, de la céramique, du verre, que par la peinture, la pierre, le bois, l'argile. [...] Je connais des objets sculptés par des paysans qui ont une réalité plastique vivante, aussi haute que celle d'un torse antique. L'art est toujours libre et libère l'objet auquel il s'applique.“ Hans Arp: Jalons (1950), in: Arp, *Jours*, S. 356, Übers. d. Verf.

<sup>1021</sup>„Actuellement, il me semble que l'art océanien influence plus l'art moderne que l'art nègre. Depuis mon enfance, je suis hanté par la recherche de la perfection. Un papier imparfaitement coupé me rendait malade, j'en faisais donc massicoter. Mes collages se décollaient, avaient des boursoufflures. J'introduisais donc dans mes compositions la déchéance et la mort. [...] Au lieu de couper le papier, je le déchirais avec la main, j'employais des objets trouvés au bord de la mer, et je composais des collages et des reliefs naturels.“ Colloque de Meudon entre Hans Arp et Camille Bryen (1956), in: Arp, *Jours*, S. 431, Übers. d. Verf.

<sup>1022</sup>Arp, *Traum*, S. 34.

skulpturen waren, die nun in den Rang von Vorstudien für Masken geraten. Als körperlose Porträtköpfe oder metaphorische Porträts bilden sie die intellektuelle Antithese zur dadaistischen Körperbetontheit. Die ehemals sechs „Dada-Köpfe“ (vier sind erhalten, zwei weitere von Fotografien bekannt<sup>1023</sup>) – ihre „gedrechselten Idole“<sup>1024</sup> – nehmen in Taeubers Werk eine Ausnahmestellung ein, da ihnen für fast zwei Jahrzehnte keine selbständigen Skulpturen mehr folgen. Darüber hinaus sind sie formal und technisch den auf der Drehbank hergestellten hölzernen Marionetten verwandt.<sup>1025</sup> In Anlehnung an die gemeinsam mit Arp erstellten „Duoplastiken“ der Jahre 1917–18, einfachen stereometrischen Kleinplastiken in der Art von Kelchen und Pokalen,<sup>1026</sup> die ihrerseits von afrikanischen Ritualgefäßen abgeleitet waren,<sup>1027</sup> haben sie indirekte primitivistische Bezüge. Darauf verweist auch ihre streng symmetrische Gestaltung, die für die westliche figürliche Plastik dieser Zeit sehr ungewöhnlich ist.<sup>1028</sup> Die Handwerklichkeit einer aus dem Herstellungsprozess abgeleiteten Form, die nichts verschleiert und doch würdevoll ist, versprach Authentizität und stellte eine weitere Analogie zur afrikanischen Kunst her. Dass dafür die Zusammenarbeit mit einem Drechsler und technischem Gerät erforderlich war, zeigt die Bereitschaft zum Brückenschlag zwischen „hoher“ und „angewandter“ Kunst, die für Taeubers Kunstbegriff typisch ist.<sup>1029</sup>

Die birnenförmigen, erstaunlich klein dimensionierten Objekte bestehen aus hölzernen Hutständern, erinnern daran oder hätten als solche gebraucht werden können. Nach Hugo Weber ist dies eine spezifisch weibliche, funktionalistische Note,<sup>1030</sup> die gerade deswegen nicht frei von subtiler Ironie ist. *Dada-Kopf (Porträt Hans Arp)*, 1918 (Abb. 12), wirkt äußerst fragil und zierlich und ist auf allen Seiten mit symmetrischen Ornamenten und organischen Arabesken in einer Palette aus Weiß, Rot und Schwarz bemalt. An der Stelle des Gesichts ist Arps charakteristische Nase als vertikale Gliederung vorkragend aufgebracht, sodass der kleine Holzkopf ein verblüffend genaues und mimetisches Bild des Künstlers abgibt. Seine weibliche Parallele ist ein 1920 datierter, aber aufgrund der formalen Ähnlichkeit von Standfuß und Kopfoval ebenfalls als 1918 anzusprechender Dada-Kopf (Abb. 12), der sich heute in einer Privatsammlung befindet.<sup>1031</sup> Interessanterweise

<sup>1023</sup>Abbildungen zweier um 1918 entstandener, heute verschollener Kopfskulpturen zeigt der Katalog *Taeuber* (Aarau), S. 35, Abb. 23 u. 24.

<sup>1024</sup>Hans Arp: Dadakonzil (1957), in: Schifferli, *Geburt*, S. 8-12, hier S. 9.

<sup>1025</sup>Vgl. Kap. V.4, S. 311.

<sup>1026</sup>Margherita Andreotti, *Sculpture*, S. 33, zählt sie zu den frühesten abstrakten oder fast abstrakten Plastiken, die außerhalb Russlands entstanden.

<sup>1027</sup>Mitgeteilt von Greta Ströh, *Taeuber* (Katalog Aarau), S. 32.

<sup>1028</sup>Vgl. Andreotti, *Sculpture*, S. 42.

<sup>1029</sup>Wie Margherita Andreotti, *Sculpture*, S. 53 u. 59, annimmt, könnten das Holz und die Technik des Drechsels eine bewusste Alternative zu Werkstoffen der traditionellen Bildhauerkunst gewesen sein, eine Ablehnung von Marmor und Bronze mit ihrem Anspruch auf Virtuosität und Dauerhaftigkeit.

<sup>1030</sup>„Nuance féminine du jeu Dada: non-sens à fonction utilitaire.“ Weber, *Commentaire*, S. 125.

<sup>1031</sup>Gabriele Mahn, *Taeuber*, S. 96, schneidet die Frage an, ob es sich um ein Pendant zur Kopfskulptur von Arp gehandelt haben könnte: „Wir wissen leider nicht, ob Sophie Taeuber hier an eine Selbstdarstellung gedacht hat, können es aber annehmen, denn diese zwei Dada-Köpfe bilden ein zusammengehöriges Paar.“

werden diese Skulpturen nicht nur als „Köpfe“, sondern auch als „maskierte Figuren“<sup>1032</sup> bezeichnet. Doch nicht nur die maskenhaft bemalten Gesichter, auch die Objekte als Ganzes konnten zu maskierenden Bedeckungen des menschlichen Gesichts instrumentalisiert werden. Taeuber führte das am Beispiel des *Dada-Kopf 1920* (Abb. 13) selbst vor, den sie in zwei fotografischen Selbstporträts (1920) (Abb. 14 u. 15) in Szene setzte. Beide Aufnahmen zeigen Taeuber im Brustbild in Frontalansicht, wobei die Kopfskulptur so vor ihrem Gesicht platziert ist, dass sie je eine Hälfte verdeckt. Mehr noch, die zweite Gesichtshälfte wird nicht nur verdeckt, sie wird durch das Kunstobjekt visuell ausgelöscht und mithilfe der fotografischen Verkürzung zu einer Montage von lebenden und prothetischen Gliedern arrangiert.<sup>1033</sup> Diese Art von symbolhafter Kombinatorik gleicht dem totemistischen Anspruch nordamerikanischer Inuit-Masken (vgl. Abb. 34), die ein in der Mitte gespaltenes menschliches Gesicht mit dem Pendant eines Tiergeistes konfrontieren.<sup>1034</sup>

Das von Deformationen und Metamorphosen gezeichnete Menschenbild, das hiermit evoziert wird, galt Arp als besonders zeittypisch und modernistisch:

„Verwirrung, Unruhe, Wahnsinn, Besessenheit beherrschen die Welt. Fötusse mit geometrischen Doppelköpfen, Menschenleiber mit gelben Nilpferdköpfen, fächerförmige, berüsselte Mischwesen, bezahnte Mägen an Krücken, schleppfüßige Pyramiden mit tränenden Menschenaugen, Erdklumpen mit Schamgliedern und so fort, sind auf Leinwänden oder in Statuen entstanden.“<sup>1035</sup>

In diesem Spektrum körperlicher und geistiger Destruktionen und irrationaler Weltsicht ist schließlich Arps Äußerung von 1954 zu sehen, die dadaistischen „Negerabende“ seien „nichts anderes als ein Protest gegen die Rationalisierung der Menschen“ gewesen.<sup>1036</sup>

Formal stehen die hier angedeuteten hybriden Schöpfungen in deutlichem Widerspruch zu den abstrakten, symmetrischen und orthogonalen Prinzipien, die, von Sophie Taeuber ausgehend, zunehmend auch Hans Arp faszinierten:

„Die klare Ruhe der vertikalen und horizontalen Kompositionen Sophie Taeubers beeinflusste die barocke, diagonale Dynamik meiner abstrakten ‚Gestaltungen‘. [...] Die wesentlichen Elemente des irdischen Bauens waren hier aus den barocken Wucherungen herausgeschält: das Aufrichten, Emporragen, das Aufrechte des klaren Lebens und das Waagrechte, das Ausgestreckte, Lagernde der sinnenden Ruhe.“<sup>1037</sup>

Architektonische Bögen, Kreuze, Figuren aus dem Spielzeugkasten wie Vögel, Pferde, Enten, kleine Menschen und Masken waren sparsame figürliche Akzente, die Taeuber in die Raster ihrer orthogonalen Kompositionen integrierte. Sie sind dem Figurenarsenal

<sup>1032</sup>Mahn, *Taeuber*, S. 98.

<sup>1033</sup>Karla Bilang, *Taeuber-Arp*, S. 105, hat Überlegungen zum Motiv des einen Auges angestellt und es mit Sonnensymbolen in Verbindung gebracht, die Taeuber seit den Festspielen des Sonnentemplerordens in Ascona im Sommer 1917 bevorzugt verwendete.

<sup>1034</sup>Vgl. Kap. III.4, S. 121.

<sup>1035</sup>Arp, *Way*, S. 81.

<sup>1036</sup>Hans Arp: Betrachten, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 84-104, hier S. 98.

<sup>1037</sup>Arp, *Traum*, S. 11.

verwandt, das Arp zur selben Zeit aus Elementen wie Puppe, Mann und Torso bildete.<sup>1038</sup> Im Jahr 1948 resümierte Arp zu Taeuber und ihrem Assoziationsvermögen:

„Schon in den Aquarellen aus dem Jahre 1916 ordnet Sophie Taeuber rechteckige und quadratische Felder senkrecht und waagrecht nebeneinander an. Wie ein Mauerwerk füllt die Komposition das Bild aus. [...] In einigen dieser Kompositionen stellt sie in einzelne Felder wuchtige gedrungene Figuren, die an ihre späteren, in Holz gedrechselten Plastiken erinnern. Aus diesen Figuren könnten sich Pflanzen, Puppen, Vasen entwickeln. Aus diesen Pflanzen, Puppen, Vasen könnten Gesichter werden voll Einsamkeit und Todesfurcht. Aber die jugendliche Kraft, die reich und hell quillt, vertreibt diese Schatten.“<sup>1039</sup>

Ein Aquarell auf Papier, das Taeuber im Jahr 1917 erstellte, trägt den Titel *Abstraktes Motiv (Masken)* (Abb. 70).<sup>1040</sup> Es enthält mehrere unterschiedlich große, vorwiegend rote Flächen und drei stilisierte Gesichter aus Rechtecken, Kreisen und Halbkreisen, die in ein Raster aus Längs- und Querrechtecken eingeschrieben sind. Es verwundert nicht, dass maskenartige Gesichter wie diese, Miniaturen von Tänzerinnen oder weiblichen Karyatiden, deren geschwungene Silhouetten in den hölzernen Gefäßplastiken wieder begegnen, die Taeuber 1917–18 gemeinsam mit Arp erstellte, in den Arbeiten dieser Jahre so häufig vorkommen: Alle können sie als abstrahierte Versionen jener raumplastischen Tänze gelesen werden, die sich zur selben Zeit im Cabaret Voltaire und in der Galerie Dada ereigneten.

### *Abstraktion und Primitivierung*

Die gestalterischen Ziele, die Arp und Taeuber in ihrer Kooperation dieser Jahre verfolgten, beliefen sich Arp zufolge auf Simplifizierung, Harmonie und Anonymität:

„Wir suchten nach neuen Materialien, die nicht durch eine Tradition belastet waren. Einzeln und gemeinsam stickten, woben, malten, klebten wir nun geometrische, statische Bilder. Unpersönliche, strenge Bauten aus Flächen und Farben entstanden. Jeder Zufall wurde ausgeschaltet. [...] Unsere Arbeiten sollten die Welt vereinfachen, verwandeln, verschönern.“<sup>1041</sup>

Plastische Arbeiten des Dada Zürich zeugen von einem ambivalenten Verhältnis zur Abstraktion, die sich weniger in einer neuen universellen Sprache als in einer performativen Praxis äußerte: „Unter ‚jüngster Kunst‘ verstanden wir damals im großen und ganzen: abstrakte Kunst. [...] Abstrakte Kunst bedeutete uns damals, als wir allabendlich im Cabaret Voltaire tanzten, sangen und rezitierten, soviel als unbedingte Ehrlichkeit.“<sup>1042</sup> Dennoch ging Dada, insbesondere in Person von Hans Arp, auf eine radikalere Weise mit Abstraktionen um, als es von Huelsenbeck, von dem das obige Zitat stammt, eingestanden wurde. Arps Kunst war vom Verlangen nach ungekünstelter, „elementarer“ Gestaltung getragen, was ihn dazu verleitete, das Attribut „primitiv“ für sich in Anspruch zu nehmen:

<sup>1038</sup>Vgl. Taeuber/Arp Künstlerpaare, S. 45.

<sup>1039</sup>Hans Arp: Sophie Taeuber-Arp, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 50-54, hier S. 51f.

<sup>1040</sup>Nr. 1917/16 im Werkverzeichnis von Hugo Weber, *Catalogue*, S. 128.

<sup>1041</sup>Hans Arp: So schloss sich der Kreis, in: Arp, *Way*, S. 117.

<sup>1042</sup>Huelsenbeck, *En avant Dada*, S. 10f.

„Arp nannte sich primitiv, nicht um wieder bei den wirren Mächten der Menschheitsanfänge anzuknüpfen, sondern um das Spielerische in der Kunst wiederzufinden, einen klaren Bach aus frischer Quelle daraus zu machen. Die Rückkehr zum Elementaren war für ihn zugleich Ablehnung alles Verkrampften. Er strebte nach einer natürlich atmenden Kunst, ohne Phantasie, ohne Gewolltes.“<sup>1043</sup>

Den Kausalzusammenhang von Abstraktion, „elementarer Notwendigkeit“ und ethnischer Kunst hatte zuerst Wilhelm Worringer erkannt, dessen Münchner Dissertation *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908) der wahrnehmungspsychologischen Kunstbetrachtung den Weg ebnete.<sup>1044</sup> Sowohl Arp als auch Taeuber kannten die Arbeit durch ein Exemplar, das ihnen der Kunsthändler Daniel Henri Kahnweiler geliehen hatte.<sup>1045</sup> Das Einfühlen in Naturdinge, so Worringer, und die nachempfindende Analyse könnten nicht jede Art von Kunstproduktion erklären: „Vielmehr stehen wir mit dieser Einfühlungstheorie den künstlerischen Schöpfungen vieler Zeiten und Völker gegenüber hilflos da.“<sup>1046</sup> Dem ästhetischen Erleben des Organischen setzte Worringer die „Schönheit im lebenverneinenden Anorganischen, im Kristallinen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit“<sup>1047</sup> entgegen. Für das Erkennen anorganischer Kunstformen sei die Abstraktion als eine der Einfühlung entgegen gesetzte Denkweise erforderlich. Den Impuls zur Abstraktion als „Betrachtung eines Notwendigen und Unverrückbaren“ erklärte er aus dem Bedürfnis, sich aus der individuellen Vereinzelung zu lösen: „Wir sind von unserem individuellen Sein erlöst, solange wir mit unserem inneren Erlebensdrange in ein äußeres Objekt, in einer äußeren Form aufgehen.“<sup>1048</sup> Damit stehe die Abstraktion, so Worringer, „am Anfange jeder Kunst und bleibt bei gewissen auf hoher Kulturstufe stehenden Völkern der herrschende“.<sup>1049</sup> Deutlich unsicherer wird sein Urteil, wenn es darum geht, auch naturalistischen Gestaltungen „afrikanischer Naturvölker“ unvoreingenommen gegenüberzutreten. Er ist zwar immer bereit, ornamentale und abstrakte Strukturen als „eminente künstlerische Begabung“ anzuerkennen, spricht den mimetischen Werken aber „keine eigentliche künstlerische Begabung“ und Entwicklungsfähigkeit zu.<sup>1050</sup> Bezeichnend ist auch, dass sich Worringer, dem Stil der Zeit folgend, ausschließlich formalistischen Problemen zuwandte und funktionale, symbolische und soziale Fragen ausklammerte.<sup>1051</sup>

Worringer hatte beobachtet, wie der Zustrom fremder Werke, ihre Kenntnis und Verfügbarkeit eine formale Veränderung der westlichen Kultur in Gang setzten; eine Veränderung allerdings, die ihre Wirkung nur entfalten konnte, weil ihr der Überdruß am bür-

<sup>1043</sup>Goll, *Ich verzeihe*, S. 51.

<sup>1044</sup>Vgl. Worringer, *Abstraktion*, S. 52f.

<sup>1045</sup>Vgl. Taeuber (Katalog Paris), S. 124.

<sup>1046</sup>Worringer, *Abstraktion*, S. 40.

<sup>1047</sup>Worringer, *Abstraktion*, S. 36.

<sup>1048</sup>Worringer, *Abstraktion*, S. 59.

<sup>1049</sup>Worringer, *Abstraktion*, S. 48.

<sup>1050</sup>Worringer, *Abstraktion*, S. 90f.

<sup>1051</sup>Wie Mary Gluck, *Primitivism*, S. 156, berichtet, rührt diese Haltung von negativen Eindrücken her, die der junge Worringer beim Besuch der ethnografischen Abteilung des Pariser Musée du Trocadéro empfing.

gerlichen Naturalismus den Boden bereitet hatte. Als sich Worringer ethnischen Kunstwerken zuwandte, folgte er einem gesellschaftlichen Trend zur Neuorientierung und Erweiterung des Kunstbegriffs, der durch die museale Verfügbarkeit außereuropäischer Werke entscheidend beflügelt worden war.<sup>1052</sup> Dabei galt Worringer die Empathie in die Kunst dieser „Anderen“ als Grundbedingung ästhetischer Kreativität. Empathische Alterität nimmt aber Einfluss auf die Identitäten wenn im Anderen Lösungen und Modelle für das Selbst gesucht werden. Denn, wie es Hegel in seiner Definition der „Doppelsinnigkeit“ des Selbstbewusstseins formulierte, man sieht nicht „das Andere als Wesen, sondern sich selbst im Andern“.<sup>1053</sup> Analog beharrte die kolonialistische Variante des Primitivismus darauf, ethnische Kunst zum Spiegel der eigenen Erwartungen zu machen. Arps forschende „Archäologie“ – ein Begriff, den Tzara für Arp prägte – bemühte sich dagegen um einen möglichst objektiven und von persönlichen Vorgaben freien Umgang mit Wahrnehmungen und Überlieferungen:

„Ich sehe bei Arp: die aus der Symmetrie resultierende Askese, die sich mit Strenge, der Überzeugung, der Tradition von einigen primitiven Linien eingestellt hat: die Senkrechte, die Waagrechte und einige Diagonalen, von Gesetzen der Erde herrührend, den Hass gegen die fette Ölfarbe; und die Vase, d. h. der von der Tiefe der Archäologien gereinigte Körper.“<sup>1054</sup>

Das waren Beschreibungen, mit denen Tzara das Schaffen Arps jeder künstlerischen Egomane entthob. Arp antwortete mit einer Idee kollektiver Prozesse, die Kunstwerke ohne Schöpfer hervorbrachten: „Die Arbeiten der konkreten Kunst sollten nicht die Unterschrift ihres Autors tragen. Diese Malereien, diese Bildhauerarbeiten – diese Dinge – sollten in der großen Werkstatt der Natur anonym sein wie die Wolken, die Berge, die Meere, die Tiere, die Menschen.“<sup>1055</sup> Die rationale Kontrolle ablehnend, plädierte Arp für ein den Dingen innewohnendes „ewiges“ Prinzip, das es zu entdecken und zu aktivieren galt: „Im Gegensatz zu Worringer, der die treibende Kraft in den einzelnen Menschen legt, sehe ich das *Ding an sich* in bestimmten Landschaften, bestimmten Objekten, in den Tagen und Nächten“.<sup>1056</sup>

Auch Arp knüpfte die Hoffnung, Ideen und Formen für Kunstwerke zu empfangen, an die Wahrnehmung eines Anderen, jedoch eines „Anderen im Innern“, der im eigenen Unterbewusstsein verankert war. Er sagte sinngemäß, man müsse nur die Lider senken, und schon fließe ein innerer Rhythmus durch die Hand. Der „große Künstler der Stein-

<sup>1052</sup>Vgl. Clifford, *Predicament*, S. 196.

<sup>1053</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, mit e. Vorw. von Johannes Schulze, 4. Aufl. d. Jubiläumsausgabe, Stuttgart/Bad Cannstatt 1964, S. 148. Vgl. Derrida, *Sporen*, S. 165, Anm. 6, über den „Narzissmus“, im Anderen das Selbst finden zu wollen.

<sup>1054</sup>„Je vois chez Arp: l'ascétisme résultant de la symétrie qu'il s'est imposée avec sévérité, la conviction, la tradition de quelques lignes primitives: la verticale, l'horizontale et quelques diagonales, résultant des lois de la terre, la haine contre la peinture à l'huile, grasse; et le vase, c'est-à-dire le corps purifié par la profondeur des archéologies.“ Tristan Tzara: Note 1 sur quelques peintres (1917), in: Tzara, *Oeuvres 1*, S. 554, Übers. d. Verf.

<sup>1055</sup>Arp, *Konkrete Kunst*, S. 79.

<sup>1056</sup>Arp an Daniel Henry-Kahnweiler aus Zürich am 23.6.1916, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 43, kursiv dort.

zeit“ habe es noch verstanden, diese „tausend Stimmen, die in ihm sangen“, zu lenken und in seine Zeichnungen einfließen zu lassen. Innere Harmonien, Pulsschläge und Melodien könnten so zu einem gemeinsamen Atemrhythmus verschmelzen.<sup>1057</sup> Dennoch ist auch Arps Funktionalisierung des Irrationalen und Prähistorischen anfällig für die Gefahr, sie nur um ihrer signifikanten Fremdheit willen anzuerkennen und den „Fetisch“ der industriellen Massenproduktion gegen den der Handarbeit und Natürlichkeit einzutauschen.<sup>1058</sup>

Um den Überblick möglicher Maskengestaltungen Arps abzuschließen, sei eine etwa menschengroße Arbeit erwähnt, die Georges Hugnets 1957 in seiner Monografie der Dada-Bewegungen abbildete und als „Un masque (hauteur d’homme) de Hans Arp“ bezeichnete (Abb. 71). Wie auch im Fall eines angeblich von Janco stammenden Bühnenkostüms, das sich als Arbeit von Depero entpuppt,<sup>1059</sup> gibt Hugnet keine Auskunft über seine Quellen. In ihrer Studie von Künstlermasken hat Sandra Chai diese Arbeit Arps aufgegriffen und mit Körpermasken aus Papua-Neuguinea und Gesichtsmasken der Alaska-Inuit verglichen.<sup>1060</sup> Zwar weisen die assemblierten Masken der nordamerikanischen Jäger- und Fischerkulturen auf die „totemistische“ Stellvertretung hin, die Dada Zürich mit seinen tierischen und phantastischen Alter-Ego-Gestalten praktizierte. Dennoch ist Arps Objekt auf keinen Fall als „Maske“ anzusprechen. Es handelt sich um eine frei stehende schildartige Figur, die aus Stoff oder Papier zu bestehen scheint, das auf ein Rahmensystem gezogen ist. Auf einem hellen Untergrund hebt sich die dunkle Silhouette einer asymmetrischen Form ab, die dank ihrer Linien und Kurven sowie Ein- und Ausbuchtungen mit einiger Phantasie als menschliches Gesicht mit gerunzelter Stirn, zwinkernden Augen, scharfgratiger, breitflügeliger Nase und Schnurrbart gelesen werden kann. In Art eines Vexierbildes ähnelt sie aber bei anderem Blickwinkel der stilisierten Figur eines laufenden Kindes.

Der von Aggressionen freie, aber stark ironische Unterton dieses „Maskengesichts“ trifft die hybriden und verspielten Gestaltungen der dadaistischen Werke Arps sehr genau. Stilistisch ist es dieser Zeit dennoch kaum zuzuordnen. Arps zur Zeit des Dada Zürich entstandene Holzschnitte, Collagen und Reliefs weisen entweder eine strenge Symmetrie oder aber eine organische Üppigkeit auf. Zwar gibt es Hinweise, dass Arp, auch wenn er den Schritt zur Großplastik noch nicht vollzogen hatte, zu dieser Zeit mit frei stehenden Objekten und Reliefs in überdimensionalen Größen zu experimentieren begann. Im Jahr 1917, teilt er mit, habe er zwei große Reliefs entworfen, die ohne Stütze aufrecht standen. Er bezeichnete dies als ersten Schritt, seine Kunst von der Wand zu lösen und in die dritte

---

<sup>1057</sup>„Ainsi le dessin perd toute opacité, ainsi les harmoniques, la pulsation, les retours, la métaphore de la mélodie intérieure se fondent dans le rythme d’un souffle profond.“ Arp, *Jours*, S. 435f.

<sup>1058</sup>Stefanie Poley, *Arp*, S. 162, weist die Wirkung prähistorischer Kunst von 1917 bis Ende der 1930er Jahre nach. Dies sei auch ein Zeitraum intensiver formaler Entwicklungen Arps gewesen.

<sup>1059</sup>Vgl. Kap. III.4.5, S. 143.

<sup>1060</sup>Im ersten Fall handele es sich um ovoide, mit einem semi-abstrakten Muster bedeckte Formen, im Fall der Inuit-Masken um Asymmetrie und bogenförmige Linien, vgl. Chai, *Mask*, S. 250.

Dimension zu übertragen.<sup>1061</sup> Von „Masken“ ist in diesem Zusammenhang aber nicht die Rede.

Stattdessen lässt seine frei stehende Papierkonstruktion an Bühnendekorationen denken, was die so genannten „Gurkenplantagen“ in Erinnerung ruft, die Arp und Richter als Kulissen für die letzte Dada-Soiree im April 1919 entworfen haben sollen. Doch nach allem, was Richter von ihnen berichtet, gibt es auch hier keine Übereinstimmungen:

„Auf endlos langen Papierstreifen, ca. 2 m hoch, begann Arp von einer Seite und ich von der anderen mit schwarzer Farbe Abstraktionen hinzumalen. Arps Formen sahen wie riesige Gurken aus. Ich folgte seinem Modell, und wir malten schließlich kilometerlange Gurkenplantagen, wie ich sie nannte, bis wir uns in der Mitte trafen. Dann wurde das Ganze auf Holzstücke genagelt und bis zur Vorführung aufgerollt.“<sup>1062</sup>

Arps metaphorische Art, eigene Methoden und Motivkomplexe zu wiederholen und immer neu zu arrangieren, macht es schließlich schwierig, undatierte Arbeiten konkreten Zeitabschnitten zuzuordnen. Mit ihrer dynamischen Asymmetrie und dem aktiven Hell-dunkel scheint diese angebliche „Maske“ Arps Werken der dreißiger Jahre näher zu stehen, wo optische Wechsel und Hell-Dunkel-Kontraste konsequent durchgespielt werden.<sup>1063</sup>

Unabhängig von seiner zeitlichen Zuordnung aber zeigt dieses Beispiel einer überdimensionalen gesichtsähnlichen Gestaltung, wie abstrakte Ordnungen dazu benutzt werden konnten, mentale Formbildungsprozesse in Gang zu setzen. Was dem Prinzip der Maske als einem unselbständigen Anhängsel des menschlichen Gesichts eigentlich entgegenstehen sollte, nämlich eine antinaturalistische Aufmachung, scheint in den Arps „Masken“ möglich geworden zu sein, und sei es durch eine Revision der Funktion: weg vom Ersatzgesicht, hin zur anthropomorphen Assemblage. So konnte die formal zerstörte Integrität des menschlichen Gesichts mithilfe der gedanklichen Assoziation wieder zum Ikon werden. Ähnlich wie es Sandra Chai zu Taeubers Kopfskulpturen festhält,<sup>1064</sup> ist in Arps semi-figürlichen „Masken“ die Abstraktion nicht das Ergebnis, sondern der Ausgangspunkt für andauernde formgebende und signifizierende Verfahren.

<sup>1061</sup>„En 1917, en Suisse j’ai exécuté [...] deux reliefs de très grande taille, et j’ai découvert, en les regardant là dressés au milieu de la pièce, qu’ils pouvaient se passer d’un support, qu’ils avaient une existence propre. [...] Mes premiers papiers découpés s’étaient dilatés dans l’espace. Ma sculpture, peu à peu, avait surgi du mur.“ Hans Arp, in: Andreotti, *Sculpture*, S. 296, Anm. 13. Anregungen sieht Andreotti, *Sculpture*, S. 31, im russischen Kubofuturismus, z. B. der knapp lebensgroßen Reliefskulptur *Medrano II* von Alexander Archipenko, die 1913/14 ausgestellt und publiziert wurde; sie war in Zürich bekannt: „Aufs Ruhbett steige ich als Archipenko-Puppe“, dichtete Ball in *Cabaret* (2. Fassung, 1933), in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 30. Vgl. Huelsenbeck, *Dada siegt!*, S. 22, zu Archipenkos Wirkung auf Janco: „Wir kannten Archipenko, den großen Initiator der modernen Plastik und Janco versuchte Arbeiten herzustellen, die bei aller Aneignung der Archipenkoschen Ideen neue eigene Wege zu gehen versuchten.“

<sup>1062</sup>Richter, *Dada*, S. 80.

<sup>1063</sup>Vgl. das Relief *Große Form aus Eiche* (1937), wo „die fließende Linie des Konturs durch einen dreieckigen Einschnitt unterbrochen [wird], wodurch der Formkörper den Raum einzusaugen scheint.“ Agnieszka Lulinska: Figuren, Kreise, Linien, in: *Taeuber/Arp Künstlerpaare*, S. 54-72, hier S. 69.

<sup>1064</sup>Chai, *Mask*, S. 419.

## 7 Fazit: Masken als performativische Agenten

„Stehlen wir nicht aus allen magischen Religionen die Elemente zusammen? Sind wir nicht magische Eklektizisten?“<sup>1065</sup> Maskendarbietungen, die ebenso von pseudo-religiösen Praktiken wie von der Spontaneität des Volkstheaters getragen waren, brachten Ball und den Züricher Dadaisten die größtmögliche Annäherung an kultische und dionysische Rituale. Entsprechend bewegen sich die Interpretationen dadaistischer Maskierungspraxen bevorzugt im Spektrum ekstatischer Regellosigkeit, sie gelten als ungehemmter Ausdruck von Gefühlen Einzelner oder als triebgesteuerte Inszenierung.<sup>1066</sup> Hier zeigt sich eine der dadaistischen Paradoxien, dass nämlich Masken dazu benutzt wurden, eine „indigene“ Instinkthaftigkeit herzustellen, und dabei selbst höchst artifizielle Kunstobjekte waren. Die Magie und Aura solcher Konstruktionen wird betrachterseitig durch die Verbundenheit mit der unsichtbar gestaltenden Hand des Künstlers gewährleistet. Der Materialcharakter tritt in den Hintergrund und wird von einer Wahrnehmung der „Bezauberung“ abgelöst, die viszerale Reaktionen im Betrachter hervorbringt und ihn gleichsam „magisch“ zwingt, sich in einer vorbestimmten Weise zu verhalten.<sup>1067</sup> Aber auch von Seiten der Dadaisten waren Wildheit, Exotik und subversive Kraft die vorherrschenden Eindrücke, die sich beim Probieren der Masken aufdrängten:

„Die motorische Gewalt dieser Masken teilte sich uns in frappierender Unwiderstehlichkeit mit. Wir waren mit einem Male darüber belehrt, worin die Bedeutung einer solchen Larve für die Mimik, für das Theater bestand. Die Masken verlangten einfach, daß ihre Träger sich zu einem tragisch-absurden Tanz in Bewegung setzten.“<sup>1068</sup>

Ball wirft die Frage einer von der Maske erzwungenen Identität von Künstler und Objekt und einer Besessenheit durch die Maske auf. Masken haben Macht, ihnen sind Rollen eingeschrieben, mit denen sie Körperhaltung, Bewegungen und Verhaltensweisen ihrer Träger dirigieren. Die isolierte, „unbelebte“ Maske enthält noch die Chance auf Entscheidung und Gestaltungsfreiheit, die angelegt zerstört diese Illusion und führt die Fusion von Objekt und Subjekt, von Rolle und Spieler, herbei. Ihr Appellationscharakter zeitigt Handlungen, die über die prinzipielle Offenheit und Wahlfreiheit des Performers hinausgehen und sich seiner bemächtigen können.<sup>1069</sup> So zieht die Verstellung des Gesichts die Anpassung des Körpers nach sich, die Physis gewinnt die Oberhand, und die Maske wird zu einem Teil des Körpers, das volle Konzentration und ständigen Dialog erfordert. Diese

<sup>1065</sup>Ball, *Flucht*, S. 160, Eintrag vom 7.5.1917.

<sup>1066</sup>Vgl. Melzer, *Cabaret Voltaire*, S. 77, u. Grossman, *Dada*, S. 57, zu Dada als dionysisches Theater.

<sup>1067</sup>Lynne Cooke, *Resurgence*, S. 150, hat dieses Amalgam aus Banalität und Projektion im Zusammenhang mit (pseudo-)schamanistischen Ritualen und ihren materiellen Hinterlassenschaften untersucht und festgestellt, dass primitivistische Objekte ihren offensichtlich fiktiven Charakter verlieren, wenn es ihnen gelingt, einen Teil der originalen Aura zu reaktivieren.

<sup>1068</sup>Ball, *Flucht*, S. 96f., Eintrag vom 24.5.1916.

<sup>1069</sup>Die an Körperprozessen orientierte Phänomenologie präjudiziert eine Offenheit, wonach dem Subjekt zwar Handlungen nahe gelegt, aber nicht abverlangt werden können. Dem hält Bernhard Waldenfels, *Selbst*, S. 374f., entgegen: Dinge „appellieren an uns (indem sie zeigen, wie sie sind); sie inszenieren eine Art von Selbstdarstellung“, sodass das „Handeln abhängt von der Art und Weise, wie die Dinge mir begegnen. Das Handeln beginnt mit der Aufforderung der Dinge, es beginnt außerhalb seiner selbst“.

Erfahrung schildert nicht nur Ball, sondern auch Rilke, mit ganz ähnlichen Worten, in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*: Dem „zerstückelten“ Ich im Spiegel bei Lacan vergleichbar,<sup>1070</sup> führt das Aufziehen der Maske dort zum völligen Verlust von Selbstkontrolle. Das erzählende Subjekt wird durch die Maske nicht nur erweitert, sondern droht ganz in ihr aufzugehen und den Glauben an seine innere Autonomie und Urteilskraft zu verlieren.<sup>1071</sup>

Den bewusstseinsprägenden und -verändernden Effekt der Maske auf die Persona behandelt die moderne Tiefenpsychologie. Doch anders als hier, wo die Ursache für das Bedürfnis nach Verhüllung, Maskierung und Rollenspiel in der Erkenntnis menschlicher Unvollkommenheit und dem Wunsch nach Kaschierung gesucht wird,<sup>1072</sup> können Masken ihren Besitzer auch öffnen und befreien, indem sie ihn vor dem Zugriff der Außenwelt in Schutz nehmen und Fähigkeiten, Kräfte und Talente freisetzen, die unverhüllt nicht zur Geltung gekommen wären.<sup>1073</sup> Neben dem Risiko, sich zu verlieren, bergen Masken also auch die Chance, sich neu zu entdecken und der eigenen mimikryhaften Wandlungsfähigkeit bewusst zu werden. Entsprechend versteht Lacan Mimikry nicht als abschirmende und imitierende Anpassung an eine andersgeartete Umwelt, sondern als intentionale menschliche Modifikation und performativen Akt, der nicht nur die intellektuelle, sondern die körperliche Leistung erfordert.<sup>1074</sup> Mimetisches Handeln mit Masken bringt, in der Definition von Lutz Riese, „Alterität als Agentur, als ‚agency‘ ins Spiel – jenseits ihrer Fassung als bloßes Objekt.“<sup>1075</sup>

In einem längeren Aufsatz über die Persönlichkeit des Künstlers setzte sich auch Ball ausführlich mit der Begriffsgeschichte von Maske und Persona und ihrer aktiven oder passiven Subjektfunktion auseinander:

„Wie ist das Wort persona abzuleiten? Daß es ursprünglich das Abbild der Götter und die Maske des antiken Theaters bedeutet, gibt keine Lösung. Ist der Maskenträger aktiv mit personare oder passiv mit personari in Beziehung zu setzen? [...] So faßte noch vor kurzem

<sup>1070</sup>Vgl. Holzapfel, *Subversion*, S. 209: Das Spiegelbild verselbständigt sich gegenüber dem Urbild, „das vermeintliche Subjekt wird jetzt seinerseits inszeniert und gleichsam zum Zerrbild seiner selbst.“

<sup>1071</sup>„Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Verummung hinauszuzwängen, nötigte er [der Erzähler als Maskierter] mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich startete diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Äußerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.“ Rilke, *Brigge*, S. 92f.

<sup>1072</sup>Christa Meves: Seelenmasken, in: Kaltenbrunner, *Macht*, S. 132-140, passim. Zur Doppelbelegung von Masken in der Sexualpsychologie vgl. Julika Funk: Die schillernde Schönheit der Maskerade – Einleitende Überlegungen zu einer Debatte, in: Bettinger/Funk, *Maskeraden*, S. 15-28, hier S. 20.

<sup>1073</sup>Baudrillard versteht Masken als „Zeichen, die keinen Sinn durchlassen“ und so ihren Träger vor „Substanzverlust im leeren Raum der Wahrheit“ schützen. Vgl. Wimmer/Schäfer, *Einleitung*, S. 17, Anm. 5.

<sup>1074</sup>Das menschliche Subjekt ist in der Lage, sich auszuzeichnen: „In dem Maße, wie es die Funktion des Schirms herauslöst und mit ihr spielt. [...] Der Schirm ist hier der Ort der Vermittlung.“ Lacan, *Grundbegriffe*, S. 114.

<sup>1075</sup>Riese, *Repräsentation*, S. 335 u. 334: „Alterität, in dieser Version, ist als Anderes im Eigenen subversiv, ein Momentum der Subversion im Zeitalter der Repräsentation.“

C. G. Jung [...] die Persona als täuschendes Individuum auf, das sich mit seiner Maske identifiziert.<sup>1076</sup>

Hans Richter bekräftigt diese Auffassung. Er spricht davon, der Künstler habe sich unter der Maske nicht mehr als Subjekt wahrgenommen und Bewegungen vollführt, die ihm im Alltag nie untergekommen wären.<sup>1077</sup> Er drückt damit aus, dass die Künstler nicht nur sich selbst und ihre Masken als Material erkannten und einsetzten, sondern dass sie bereit waren, ihre Identität zu riskieren. Ähnlich ist seine Meinung, wenn er eine Kohärenz von Akteuren und Publikum feststellt, die beide nur Objekte eines irrationalen Prozesses waren, der es ihnen erlaubte, in den Stand von überraschten Kindern zurückzukehren.<sup>1078</sup>

Das kritische Moment von Maskenperformances besteht für den Künstler demnach in einer doppelten Gefahr von Anpassung und Überwältigung. Die Transformation macht nicht beim Äußerlichen Halt, sondern greift auf die psychische Identität des Maskierten über,<sup>1079</sup> die Maske ist „etwas, das seinen Träger in eine Relation zu sich selbst setzt, über die er nicht vollständig verfügen kann, und die ihm daher unheimlich ist.“<sup>1080</sup> Diese gleichsam „natürliche“ Umwandlung von Materie in Geist wurde von Ball am japanischen Theatertanz beobachtet,<sup>1081</sup> wo geistige Transformationen als ephemere kollektive Verführung geschehen.<sup>1082</sup> Als Folge wird das Subjekt unfähig, seine Umwelt in Besitz zu nehmen und im Griff zu halten, im Gegenzug wird es sich reziproker Alterität bewusst. Die dokumentierte Meinung der Dadaisten zu Maske und Mimikry legt den Schwerpunkt daher auch auf diese Macht des Überwältigtseins. Sie stellten die Handlungsfähigkeit des intellektuell und physisch agierenden Künstlers hinter die „magische“ Handlungsfähigkeit (*agency*) der Maske zurück. Der ethnisch Andere, die „primitive“ Bezugsgröße, war in diesen dadaistischen Masken nur mittelbar enthalten, sodass in einem Vorgang des „*self-othering*“ (Hal Foster) und der „Selbst-Ethnographie“ (Lutz Riese)<sup>1083</sup> nicht der andere Mensch die Spiegelfläche bot, sondern das auktorial aufgeladene Kunstobjekt.

<sup>1076</sup>Hugo Ball: Der Künstler und die Zeitkrankheit (1926), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 102-149, hier S. 104.

<sup>1077</sup>„les acteurs sont devenus les masques, se sont identifiés avec les masques. Alors ils faisaient des mouvements qu'ils ne faisaient pas dans la vie ordinaire“. Hans Richter, in: Sers, *Dada*, S. 85.

<sup>1078</sup>Vgl. Sers, *Dada*, S. 89.

<sup>1079</sup>Von Roger Caillois, *Spiele*, S. 58, als „Korruption der *mimicry*“ und „Entfremdung“ bezeichnet: Wenn die Grenzziehung fehlschlägt, beginnt der Maskierte dem Schein zu glauben. Baudrillard, *Andere*, S. 37f., beschreibt den Effekt als Verführung des Körpers durch die Puppe: „Der Körper ist weder psychologisch noch sexuell, er ist befreit von jeglicher Subjektivität und findet zurück zur animalischen Geschmeidigkeit des reinen Objekts, der reinen Bewegung, einer rein gestischen Andeutung.“

<sup>1080</sup>Wimmer/Schäfer, *Einleitung*, S. 9.

<sup>1081</sup>Philip Mann, *Theatre*, S. 199, berichtet, Ball habe seine Kenntnis japanischen Theaters von einem Aufsatz Bernhard Kellermanns bezogen (*Sassa yo yassa: Japanische Tänze*, Berlin 1911). Dort wird Tanz als Transzendenz und verkörperte Spiritualität gepriesen. Zur Performanz japanischer Maskentänze vgl. Köpping, *Transformationen*, S. 184.

<sup>1082</sup>Vgl. Köpping, *Transformationen*, S. 186: „diejenigen, die sich einmal durch die Ritualtänze dazu haben verführen lassen, an der Performanz teilzunehmen, werden von der Reaktion des eigenen Körpers zum wiederholten Teilnehmen ‚überredet‘, so daß sie ohne Teilnahme nicht mehr auszukommen glauben“.

<sup>1083</sup>Vgl. Foster, *Ethnographer*, S. 203, u. Riese, *Repräsentation*, S. 335.

Für den europäischen Kulturkontext unüblich repräsentierten die Dada-Masken einen – wenn auch fiktiven – rituellen Zusammenhang: Arp sah die Dadaisten als Apologeten einer „Kunst, die das Schöpferische zu beschwören vermag, ähnlich wie die Religion das Unausprechliche zu beschwören vermag“,<sup>1084</sup> mit dem Unterschied, dass Riten eine feste Form erfordern, während die dadaistische Performance immer neu erfunden wurde. Als „Beschwörung“ schöpfte sie aus einem Set vorgängiger Bedeutungen, die sie wiederholend reproduzieren oder echohaft verändern konnte.<sup>1085</sup> Bestandteile des dadaistischen Bedeutungs-Pools waren ethnische Kunst, Rituale, Musik, Tanz und Theater, die sich aber nur bedingt als „Sein“ qualifizieren konnten, weil mit der Partizipation des Publikums nicht wie erwartet zu rechnen war. Allerdings konnte selbst das ständige „konstitutive Fehlschlagen der performativen Äußerung“ noch produktive, „befähigende“ Wirkungen haben.<sup>1086</sup>

Der Blick auf die Performativität transferiert den Kunstbegriff vom fertigen Produkt und seiner symbolischen Referenz auf die Ideenprozesse, die seine Herstellung leiten, und stellt Sichtweisen, Materialität und eine mediale Körperlichkeit in den Vordergrund. Damit beläuft sich die Zielformulierung des Performativen auf die „Prozesse des Herstellens, Verhandeln und Austauschens, die Darsteller und Zuschauer im Laufe der Aufführung vollziehen“,<sup>1087</sup> wobei unterschiedliche Konzepte auch unterschiedliche Modelle von Körpern verhandeln. Der Diskurs, der diese Praxis institutionell organisiert, ist zunächst die symbolische Ordnung des Theaters. Das Theater produziert Subjektivität als Rolle, wofür der Darsteller seinem Körper zwei Leistungen abverlangt, die der materiellen Präsenz und die der zeichenhaften Bedeutung. Das zu erkennen und zu interpretieren, ist Aufgabe des Zuschauers als drittem Beteiligten und Bürgen der Repräsentation. Er entwickelt auch die Ahnung, dass der produzierte Körper nicht der einzig denkbare ist, dass es neben dem Medialen ein Faktisches geben muss, das Einheit statt Differenz verkörpert. Hieran knüpft das Konzept der Performance als Realitätsakt, dessen Umwandlung sich lokal, simultan und kollektiv vollzieht. Unverkennbar ist, dass der produktive Anstoß der dadaistischen Masken zwei Richtungen hatte – die des Performers, der ihre Rückkopplung als fetischistische Evokation erlebte, und die des Betrachters, dessen *commitment* gefordert war.<sup>1088</sup> Sobald der Künstler nicht nur Subjekt, sondern auch Objekt und bedeutendes Material der Performance wurde, verschwand die ästhetische Differenz der involvierten

---

<sup>1084</sup>Hans Arp: Emmy Hennings und Hugo Ball, in: Ball/Hennings, *Zürich*, S. 179-182, hier S. 181.

<sup>1085</sup>Vgl. Villa, *Bodies*, S. 135.

<sup>1086</sup>Butler, *Körper*, S. 174 u. 260.

<sup>1087</sup>Erika Fischer-Lichte, *Entgrenzungen*, S. 20. An anderer Stelle, *Ästhetik*, S. 223-225, führt sie aus, wie Performance sowohl Kunstwerk als auch Text ersetzt, und Bedeutung im Wechsel von Darstellung und Performanz entsteht.

<sup>1088</sup>Zur Entscheidungsfreiheit der Akteure und rituellem *commitment* vgl. Köpping/Rao, *Rausch*, S. 19.

Körper.<sup>1089</sup>

Wie schon Craig erkannt hatte, schaltet das Spiel mit der Maske die Übermacht der Sprache aus und ersetzt sie durch das Agens des Körpers, mehr noch, sie verleiht dem Körper eine Identität, die ihn als Sein durchflutet.<sup>1090</sup> Dasselbe Phänomen liegt ethnischen Maskenkulten zu Grunde, wo „Masken nicht etwas sind, mit dem ein Mensch agiert; vielmehr ist es die Maske, die agiert.“<sup>1091</sup> Das ist der Kontext, in dem Homi Bhabha seine Kulturtheorie platziert, wenn er von einem enunziativen Agenten spricht, der die gängige Konzeption des Meisterkünstlers aufhebt und in einen diskursiven Prozess überführt.<sup>1092</sup> In der Auffassung Judith Butlers sind performative Akte entsprechend „Anrufungen“,<sup>1093</sup> bei denen die Aktion dem Subjekt vorausgeht, das durch sie benannt wird. Das voluntaristische Subjekt wird durch ein diskursives Feld von Traditionen, Vorwissen, Erwartungen und deren Kommunikation ersetzt, die an seiner Stelle Bedeutungen hervorbringen.<sup>1094</sup> Wo jedoch Butler eine akausale und agentenlose Handlungsmacht annimmt, argumentiert Bhabha mit einem Subjektbegriff, das von der Zeitdifferenz des „dritten Raums“ bestimmt ist, einem Moment der Verzögerung, bevor Signifikant und Signifikat zusammenfallen, der dem erkennenden Subjekt eine relative Autonomie belässt:

„Die Zeitdifferenz eröffnet diesen Verhandlungsraum zwischen dem Stellen der Fragen an das Subjekt und der Wiederholung des Subjekts um das weder/noch des Dritten Orts ‚herum‘. Dies konstituiert die Wiederkehr des Handelnden als Subjekt.“<sup>1095</sup>

Von diesem Wechselverhältnis aus Subjekt, Agent und drittem Raum der Identität handeln die Maskierungspraxen des Dada Zürich.

---

<sup>1089</sup>Vgl. die zwei Differenzbegriffe bei Aleida Assmann und Heidrun Friese, *Identitäten*, S. 23: Differenz als Abgrenzung nach außen und Differenz als konstitutiver Bestandteil der Identität. In Anlehnung an Lacan formuliert Slavoj Žižek, *Triumph*, S. 230f., zwei Subjektbegriffe: 1) das integrierte Subjekt, das aus dem Prozess des Performativen in die „Welt der Performanz“ getreten ist, d. h. der vollkommenen sprachlichen Beherrschung und Meisterschaft des „Herrensignifikanten“, und 2) das Subjekt „jenseits der Sprachmauer“, das sich seiner kodifizierten Vereinnahmung entzieht. Dazu bedarf es, so Bernhard Waldenfels, *Selbst*, S. 372, nicht mehrerer Körper, „vielmehr hat der Leib in sich selbst eine Andersheit, eine Differenz in bezug auf sich selbst, und zugleich ist er auf andere Leiber bezogen.“

<sup>1090</sup>Vgl. Sorell, *Face*, S. 64.

<sup>1091</sup>Wimmer/Schäfer, *Einleitung*, S. 20.

<sup>1092</sup>Vgl. Bhabha, *Verortung*, S. 54f.

<sup>1093</sup>Zur Subjektconstitution durch anrufende Sprechakte vgl. Butler, *Haß*, S. 41f., u. Butler, *Körper*, S. 310.

<sup>1094</sup>Vgl. Butler, *Körper*, S. 36f.

<sup>1095</sup>Bhabha, *Verortung*, S. 276.



## IV Masken des Körpers: Kostüme

„wir sind das erste studierte Zeitalter in puncto der ‚Kostüme‘“<sup>1096</sup>

(Friedrich Nietzsche)

Wenn es nach Nietzsche ging, und seine Wirkung auf Ball ist bekannt,<sup>1097</sup> befand man sich im Zeitalter der Kostüme, solcher „der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval grossen Stils, zum geistigsten Fasching-Gelächter und Übermuth, zur transscendentalen [sic] Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung.“<sup>1098</sup> Später knüpfte Ball hieran seinen Nachruf auf Nietzsche und die Dekadenz, auf den „abnehmenden Sinn für das Echte, auf die Schauspielerei der Ideale; auf jenen bürgerlichen Karneval, in dem christliche, heidnische, reformatorische und klassizistische Bildungselemente bunt durcheinander wirbeln.“<sup>1099</sup> Noch aber sah er eine Chance auf Originalität in der Parodie, im Lachen und der Maske einer hermetischen Künstlersprache: „Für den dadaistischen Dichter beginnt das ‚poetische Moment‘ bei der Denaturalisierung“, so Theo van Doesburg. „Die Wörter sind für ihn sprachloses Material, das durch Anordnung und einen denaturalisierten Bezug dichterische Bedeutung und Klang erhält.“<sup>1100</sup> In diesem Kontext stehen die dadaistischen Lautgedichte, die ihre performativen Wirkungen im Echtzeitereignis des Bühnenvortrags entwickelten.

Ergänzend zu den sprachlichen Masken der Onomatopoesie und den performativisch aktiven Gesichtsmasken drängten sich dem dadaistischen Beobachter die Masken des Körpers, seine Kostüme und Verkleidungen, als transformierende Objekte auf. Als erweiterter Maskenbegriff, der performative Wirkungen mit textilen Attributen anstrebte, waren die dadaistischen Kostümierungen auch eine Gelegenheit für die auktoriale Bühnenbeteiligung von Frauen: Praktiken des Tanzens, des Dekorierens, des Bekleidens und Verkleidens konnten für Künstlerinnen und ein weibliches Publikum zum Mittel werden, öffentlich in Erscheinung zu treten. Als alternative und oft weniger prestigeträchtige und von Meistererzählungen freie Künste stellten sie Ausnahmen von der restriktiven Rollenzuweisung dar. Die relative Form- und Regellosigkeit solcher Praxen bot traditionell wenig Chance auf subjektive Anerkennung, und auch die Züricher Dadaisten folgten noch tendenziell der Auffassung, dass die Profilierung in der Künstlergruppe an Tätigkeiten gebunden war, die „diskursive Autorität konstituieren wie das Rezitieren und Publizieren

---

<sup>1096</sup>Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (1886), zit. in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 7.

<sup>1097</sup>Zu Balls Nietzsche-Dissertation vgl. Ball, *Nietzsche*.

<sup>1098</sup>Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (1886), in: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 6. Abt., 2. Bd., Berlin 1968, S. 163.

<sup>1099</sup>Ball, *Flucht*, S. 181, Eintrag vom 19.8.1917.

<sup>1100</sup>Doesburg, *Dadaismus*, S. 33.

von Manifesten und programmatischen Texten“,<sup>1101</sup> und dass diese den männlichen Künstlern vorbehalten waren.

„Ohne es fünf Minuten vorher auch nur geahnt zu haben, bewegten wir uns in den absonderlichsten Figuren, drapiert und behängt mit unmöglichen Gegenständen, einer den andern in Einfällen überbietend.“<sup>1102</sup> Mit dieser Aussage zu Jancos Masken bestätigt Ball die vereinnahmende Kraft von Performance-Objekten und Verkleidungen, die in kontingenten Situationen menschliche Handlungen auslösen und beeinflussen können.<sup>1103</sup> Im Ritualkontext „stellen Kostüme ‚Fragmente‘ des Tanzes dar, der seinerseits wieder ‚Fragment‘ eines noch umfassenderen Ritus ist.“<sup>1104</sup> Die performative Funktion von *Verkleidung* hat Roland Barthes am Beispiel ihres Gegenteils, der langsamen *Entkleidung*, erörtert. Barthes macht deutlich, wie im Falle des Striptease mit Schlüsselreizen und gesellschaftlichen Tabus eine neue Kostümierung gebildet wird, deren semiotischer Gehalt den Fakten widerspricht: Je näher seine Enthüllung rückt, so Barthes,<sup>1105</sup> desto asexueller wirke der Körper, sodass selbst ein weiblicher Körper in der tabuisierten Nacktheit zum abstrakten Zeichen gerate. Ritualisierte Akte seien so kodifiziert, dass ihre anfängliche Provokation im Regelwerk der Rezeption erstickt werde. Nicht nur der Striptease, auch andere theatral kodifizierte Travestie- und Entkleidungsriten seien Beispiele für gesellschaftliche Akte, die mehr verheimlichen als sie preisgeben. Barthes' Kerngedanken folgend, werden Zeichensysteme allein zu dem Zweck installiert, einen Diskurs in Gang zu setzen, der als täuschender Deckmantel das Faktum der Nacktheit überspielt. Die besondere Performanz dieses Diskurses besteht darin, dass seine Attribute die Wahrnehmung selbst dann noch lenken, wenn sie entfernt worden sind,<sup>1106</sup> und ihre Spur in der Erinnerung nachwirkt, indem das Vorhandene um das Verworfenen ergänzt wird. Damit gelingt es Verkleidungen und Kostümen auf zwei Arten, Bedeutungen zu produzieren: indem sie Figuren und Diskurse in Zitaten darstellen oder ihre Allusionen anlegen, und indem sie Körper verbergen und auch ihre geschlechtliche Differenz verwischen. Dadaistische Tänzerinnen benutzten Verkleidungen, um ihre Körper strategisch zu maskieren und eine Subjektposition zu erlangen, ohne auf sprachliche Systeme zurückzugreifen. In einer Kombination aus subversiver Maskerade und tänzerischer Performanz stellten sie, wie zu zeigen sein wird, mit ihren „abstrakten“ und „expressionistischen“ Tänzen auch die Geschlechterordnung in Frage.

Die Stufen der maskierenden Abstraktion von Körpern reichten vom Straßen- und Gymnastikanzug über die Körperverhüllung bis zur dekonstruktiven Formzertrümmerung. Typologisch unterscheiden sich die Kostüme des Dada Zürich zum Ersten in Rollenkos-

<sup>1101</sup>Wagner, *Subjektpositionen*, S. 173.

<sup>1102</sup>Ball, *Flucht*, S. 96, Eintrag vom 24.5.1916. Vgl. a. Kap. III, S. 51.

<sup>1103</sup>Klaus-Peter Köpping, *Transformationen*, S. 187, umreißt das Spektrum solcher Reaktionen: „So gab es Performer, die vom Tanzen hinweggetragen wurden, es gab Teilnehmer und teilnehmende Zuschauer, die sich in die Performanz einschalteten [...], und es gab drittens Zuschauer, [...] die teilweise zumindest anfangen, zu begreifen, daß es hier nicht um ein ‚Spektakel‘, sondern um ein ‚Ritual‘ ging.“

<sup>1104</sup>Rubin, *Primitivismus*, S. 48.

<sup>1105</sup>Vgl. Barthes, *Mythen*, S. 68.

<sup>1106</sup>Vgl. Barthes, *Mythen*, S. 69.

tüme, die *Verkleidungen* von Körpern waren und bestimmte Charaktere und Figuren mimetisch nachstellten. Ein Beispiel war die Darstellung von afrikanischen Tänzerinnen, die als „Negressen“ bezeichnet wurden und mit einem antizivilisatorischen Dekorament ausgestattet waren. Zum Zweiten wurden *Bekleidungen* erstellt und verwendet, die zunächst keinem narrativen Diskurs entsprangen, aber eine ambivalente Zwischenräumlichkeit eröffneten. Beispiele waren die „kubistischen“ Kartonkostüme, die als undefinierbare geometrische Formkomplexe Leerstellen hinterließen, die rezeptionsästhetisch gefüllt werden mussten. Sie konnten zu performativen Agenten werden, die das Verhalten und die Wahrnehmung ihrer menschlichen Träger und Betrachter in eine signifikante Richtung lenkten, sodass z. B. Hugo Balls „abstraktes“ Kartonkostüm als „Bischofsgewand“ gedeutet wurde.

Nur zu wenigen dadaistischen Performances liegen Informationen über die Art der Kostüme vor. In Anbetracht der Tatsache aber, dass im Cabaret Voltaire fast täglich und in der Galerie Dada etwa im Zweiwochenrhythmus öffentlich gespielt wurde, sind weitere Beispiele anzunehmen. Werden in den Veranstaltungsprogrammen „Kostüme“/„costumes“ ausdrücklich erwähnt, sind damit die auffälligen Kartontekleidungen gemeint, andere Kostüme wurden unter den Begriff „Maske“ subsumiert oder nicht aufgeführt:

- 30. März 1916, „Tanzsoiree“: Akteure in schwarzen Kutten zelebrieren einen düsteren „Chant nègre (oder funèbre)“.
- 31. Mai 1916, „Große Soiree“: Auch wenn die Quelle literarisch ist, deutet die Schilderung eines „Maskentanzes“ auf die Verwendung von röhrenförmigen Kostümen hin: Der Romancier Kurt Guggenheim berichtet, Ball, Hennings, Janco und Huelsenbeck hätten sich als „vier verummte Gestalten auf hohen Kothurnen, halbmeterlange Masken vor den Gesichtern, mit rhythmisch täppischen Gesten im Kreise herum“ bewegt und ausgesehen „wie die vier Säulen eines Tempelchens“.<sup>1107</sup> Dieser Termin stellt den Beginn der Kostüme aus Kartonelementen dar, die sich zu einem dadaistischen Paradigma entwickeln sollten.
- 23. Juni 1916 und 14. Juli 1916, erste Soiree: Ball rezitiert Lautgedichte im bischofsähnlichen Gewand, und Hennings tanzt drei „Dada-Tänze“ in einer „Kamin“-artigen Röhre.
- 14. April 1917, zweite Soiree, „Sturm-Soiree“: Eine „Musique et danse nègres“ macht den Einsatz von fünf Tänzerinnen erforderlich, die als Afrikanerinnen verkleidet sind: „Mit fünf Laban-Damen als Negressen in langen schwarzen Kaftans und Gesichtsmasken studiere ich einen neuen Tanz ein.“<sup>1108</sup> Im Anschluss wird das Drama *Sphinx und Strohmann* von Oskar Kokoschka in Kostümen aufgeführt.
- 28. April 1917, dritte Soiree, „Abend neuer Kunst“: Ball hält einen Prosavortrag „in Kostüm“.<sup>1109</sup>

<sup>1107</sup>Guggenheim, *Alles*, S. 258f.

<sup>1108</sup>Ball, *Flucht*, S. 153, Eintrag vom 10.4.1917.

<sup>1109</sup>Galerie Dada. Abend neuer Kunst, Zürich, 28.4.1917, Programm, 2 Seiten, Kunsthau Zürich, Inv. Nr. V:46.

- 31. Dezember 1918, Kostümfest zu Silvester im Haus von Otto Flake: Ein verklausulierter Hinweis Tzaras deutet auf ein Röhrenkostüm hin („Säulen von Beinen“, „Phänomen aus Karton“), das von Arp gekommen sein soll: „Arp. les colonnes des jambes couchées le phénomène en carton danse cratère gramophone succession de lumières dans le noir cocktail surprises pour les amoureux et progression fox-trot maison Flake, Wigmann, Chrusecz, Taeuber, la folie en centimètres exaspération problematique et visuelle [...]“<sup>1110</sup>
- 9. April 1919, achte Soiree: Zur Lesung von Arps Gedichten stülpt sich Katja Wulff eine Papiertüte über den Kopf: „An dem großen Dadaabend in den ‚Kaufleuten‘ tat sich Katja Wulff durch Heldenmut besonders hervor. Unter einer feuerroten Tüte, die wie ein Zelt über sie gestülpt war, las sie laut, gelassen klar Gedichte aus der ‚Wolkenpumpe‘ die wie die Natur unvernünftig sind. Das drohende Gebaren der Kunsterkenner, welche sich anschickten, die feuerrote Tüte zu berennen, schreckte die ‚Heldin Dadas‘ keineswegs. Katja Wulff las meine Gedichte zu Ende.“<sup>1111</sup> Außerdem tanzt die Laban-Schule in Kostümen aus Röhrenelementen: „Noir cacadou, Danse (5 personnes) avec Mlle Wulff, les tuyaux dansent la rénovation des pythécantropes sans têtes, asphyxie la rage du public. La balance de l’intensité s’incline vers la scène.“<sup>1112</sup> Wulff trägt nach eigenen Angaben „ein röhrenkostüm, aus dem heraus sie lediglich auf den boden zu ihren füßen schauen konnte – dort hatte sie sich mit kreide bewegungslinien vorgezeichnet.“<sup>1113</sup>

### *Ausblick: Dada Paris*

Einige der Kostümierungen des Dada Zürich wurden, durch Tzara vermittelt, in Paris wieder aufgenommen, wo seit dem Frühjahr 1920 in großer zeitlicher Dichte dadaistische Soireen mit Lesungen, Manifesten, Sketchen, Theaterstücken und Revuenummern veranstaltet wurden.<sup>1114</sup> Allerdings änderte sich der Tenor gegenüber Zürich in eine weniger performative als literarische Richtung, was sich dadurch bemerkbar machte, dass selbst Theaterstücke nicht gespielt, sondern vorgetragen wurden.<sup>1115</sup> Bereits am 24. Juni 1917 hatte es, initiiert von der Zeitschrift *Sic*, im Theater „Renée Maubel“ in Paris die Erstaufführung von Guillaume Apollinaires Drama *Les Mamelles de Tirésias* gegeben, wo collagierte Papierkostüme und -masken verwendet wurden, die Tzara als „la fièvre découpée

<sup>1110</sup>„Die säulen der eingeschlafenen beine das kartonphänomen tanz krater grammophon aufeinanderfolge der lichter im schwarzen cocktail überraschungen für die verliebten und fortschritt fox-trot haus Flake, Wiegmann, Chrusecz, Taeuber, die nartheit in zentimetern problematische und visuelle erschöpfung.“ Tzara, *Chronique*, S. 23, Übers. von Schrott, *Dada 15/25*, S. 187.

<sup>1111</sup>Hans Arp: Erinnerung und Bekenntnis, in: Schifferli, *Geburt*, S. 104-108, hier S. 104f.

<sup>1112</sup>„NOIR CACADOU, tanz (5 personen) mit Fr. Wulff, die röhren tanzen die erneuerung des kopflosen neandertaler, erstickung die publikumswut. Das gleichgewicht der intensität neigt sich zur bühne hin.“ Tzara, *Chronique*, S. 26, Übers. von Schrott, *Dada 15/25*, S. 206.

<sup>1113</sup>Taeuber (Katalog Bottrop), S. 10, Anm. 6, Kleinschreibung dort.

<sup>1114</sup>Zum Ablauf vgl. Plassard, *Acteur*, S. 154.

<sup>1115</sup>Vgl. Dachy, *Dadaïsmes*, S. 227. Nur Tzara operierte neben der akademischen Lesung mit dem plastischen Wert von Körper und Stimme, vgl. Giroud, *Dada Paris*, S. 3/62.

en marge d'une étoile multicolore et suprême<sup>1116</sup> auffielen. Am 21. Februar 1920 folgte eine Aufführung von Jean Cocteau's Farce *Le boeuf sur le toit* ou *The nothing doing bar*,<sup>1117</sup> über die Walter Serner in Anspielung auf die burlesken Charaktere bemerkte: „Die Handlung – wenn man von einer solchen sprechen darf – spielt nämlich in einer American-Bar, und die Besucher des Lokals, der junge Mann, die geschminkte Dame, der Neger-Boxer usw., sind alles Grotesk-Clowns, die phantastische Masken tragen.“<sup>1118</sup>

Die erste „Manifestation Dada“ war eine Wiederaufnahme von Tzaras *La première aventure céleste de M. Antipyrine* am 27. März 1920 im „Théâtre de l'Oeuvre“, das noch unter der Leitung von Aurélien Lugné-Poë stand, sodass unwillkürlich Erinnerungen an Jarrys *Ubu Roi* im selben Haus wach wurden.<sup>1119</sup> Die Darsteller erschienen in „entsetzlichen Vermummungen“,<sup>1120</sup> die aus Säcken und anderen Transportbehältnissen improvisiert waren, und vollführten ein „Boxmatch mit Worten“: „Die Personen rezitierten ihre Rollen unbeweglich in Säcken und Koffern, und man kann sich leicht die Wirkung vorstellen, die das in einer grünlichen Beleuchtung auf das Publikum ausübte.“<sup>1121</sup>

Auf formaler Ebene fanden Übernahmen jener Rezepte statt, die sich bereits in Zürich bewährt hatten.<sup>1122</sup> Beispiele einer solchen Kontinuität waren deformierende Röhrenkostüme, die die körperliche Performanz der Darsteller in Richtung von Karikaturen verschoben. Beim Dada-Festival der Salle Gaveau am Abend des 26. Mai 1920 gab es die Premiere von Tzaras *Deuxième aventure céleste de M. Antipyrine*, in deren Rahmen Georges Ribemont-Dessaignes einen eigentümlichen Tanz vollführte, wobei sein Oberkörper in einer Kartonröhre steckte. Tzara resümiert den Ausgang als großen „Erfolg“ und Skandal, der das Publikum animierte, nicht nur mit Eiern und Salat zu werfen, sondern mit veritablen „Beefsteaks“: „The audience were extremely Dadaist.“<sup>1123</sup> Eine Fotografie (Abb. 72), die eine Szene des Stückes wiedergibt, zeigt sechs kostümierte Personen, die nebeneinander aufgereiht an der Bühnenrampe stehen und ins Publikum blicken. Die Körper stecken bis zu den Knien in Kartonröhren, auf den Köpfen balancieren sie meterhohe Hüte aus weißen Röhren, die Formen ähneln, die in Zürich entwickelt wurden. Damit, so Didier Plassard, erweisen sich das Röhrenkostüm und insbesondere die zylindrische Kopfbedeckung als dadaistische Markenzeichen, die Tzara als Inszenierungsmittel wählte, obwohl nichts in seinem Text auf die Notwendigkeit solcher Röhren hindeutet.<sup>1124</sup> Das Röhrenkostüm war hier zur Formel geworden, die den dadaistischen Diskurs vom Verschwinden

<sup>1116</sup>„[...] das am Rand eines vielfarbigen und höchsten Sterns ausgeschnittene Fieber“, Tristan Tzara: Guillaume Apollinaire ‚Le poète assassiné‘, ‚Les Mamelles de Tirésias‘, in: *Dada 2*, S. 133, Übers. d. Verf.

<sup>1117</sup>Wiederholung am 12.7.1920 in London.

<sup>1118</sup>Walter Serner (anon.): Eine „Dada“-Aufführung in London, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 333, 20.7.1920, zit. in: Serner, *Hirngeschwür*, S. 194.

<sup>1119</sup>Zu Alfred Jarry und das „Théâtre de l'Oeuvre“ vgl. Kap. V.1, S. 252.

<sup>1120</sup>Walter Serner (Pseud. I.L.): Ein Theater-Dada in Paris, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 205, 4.5.1920, zit. in: Serner, *Hirngeschwür*, S. 151.

<sup>1121</sup>Tzara, *Erinnerungen*, S. 117.

<sup>1122</sup>Plassard, *Acteur*, S. 154.

<sup>1123</sup>Tzara, *Memoirs*, S. 308.

<sup>1124</sup>Vgl. Plassard, *Acteur*, S. 155.

des Körpers intonierte.

Eine entfernte Verwandtschaft zu den Züricher Kartonbekleidungen haben auch einige der Kostüme, die Sonia Delaunay für Soireen des Pariser Dada entwarf. Ein Beispiel war Tzaras *Le coeur à gaz* (*Das Gasherz*) in der „Galerie Montaigne“ im Juni 1921, wo die Kostüme der Darsteller einzelne Körperteile repräsentierten,<sup>1125</sup> und besonders die „Soirée du coeur à barbe“ („Das bärtige Herz“) im „Théâtre Michel“ am 6. und 7. Juli 1923, dessen Programm<sup>1126</sup> Musik, Rezitationen und vor allem Tänze enthielt, wobei wiederum Tzaras *Le coeur à gaz*, diesmal in Kostümen von Sonia Delaunay (Abb. 73), gespielt wurde. Als Präfiguration des Surrealismus und Dadas symbolisches Ende ist zu werten, dass André Breton für einen (nicht ganz) unvorhergesehenen Zwischenfall sorgte: „Breton kletterte auf die Bühne und fing an, auf die Darsteller einzuschlagen. Diese, eingezwängt in Sonia Delaunays Kostüme aus steifem Karton, konnten sich gegen die Schläge nicht verteidigen und versuchten, mit kleinen Schrittschritten zu entfliehen.“<sup>1127</sup>

## 1 Hugo Ball im „kubistischen“ Kostüm

Dadaistische Masken und Kostüme waren „extreme Effekte“, so Janco, die helfen sollten, das Publikum zu täuschen und seinem Widerstand zuvorzukommen: „The performances we held at the Cabaret were especially revolutionary in the field of art. [...] We used extreme effects to fight the opposition.“<sup>1128</sup> Spontane und laute Unmutsbekundungen konnten den künstlerischen Erfolg gefährden und mussten entweder direktiv gesteuert oder performativ integriert werden. Hierfür ist Ball ein Beispiel, der als Theatermacher und gelernter Journalist jedem intellektuellen Diskurs gewachsen war, aber mit seiner schlaksigen Gestalt und linkischen Körperhaltung nicht die Bühnenpräsenz besaß, die nötig gewesen wäre, seine anspielungsreiche Lyrik zur Geltung zu bringen. Zum vielleicht berühmtesten Kapitel des Dada Zürich entwickelte sich sein Auftritt am Abend des 23. Juni 1916, der gemeinhin als „Vortrag im kubistischen Kostüm“ oder als „Magischer-Bischof-Episode“ umschrieben und als Geburtsstunde des phonetischen Gedichts gefeiert wird. Ball selbst widmete dem Ereignis große Aufmerksamkeit und stellte den Ablauf, für den er eine ungewöhnliche Präsentation wählte, ausführlich dar:

„Ich habe eine neue Gattung von Versen erfunden, ‚Verse ohne Worte‘ oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird. Die ersten dieser Verse habe ich heute abend vorgelesen. [...] Meine Beine standen in einem Säulenrund aus blauglänzendem Karton, der mir schlank bis zur Hüfte reichte, so daß ich bis dahin wie ein Obelisk aussah. Darüber trug ich einen riesigen, aus Pappe geschnittenen Mantelkragen, der innen mit Scharlach und außen mit Gold beklebt, am Halse derart zusammengehalten war, daß ich ihn durch ein Heben und Senken der Ellbogen flügelartig bewegen konnte. Dazu einen zylinderartigen, hohen, weiß und blau

<sup>1125</sup>Jacques Baron stellte den Hals dar, René Crevel ein Auge, Pierre de Massot die Nase und einige engagierte Schauspieler den Mund, die Augenbrauen und die Ohren, vgl. Dachy, *Dadaïsmes*, S. 252.

<sup>1126</sup>Vgl. *Dada Dokumente*, unpag.

<sup>1127</sup>Gallissaires, *Dada Paris*, S. 62.

<sup>1128</sup>Naumann, *Interview*, S. 81.

gestreiften Schamanenhut. Ich hatte an allen drei Seiten des Podiums gegen das Publikum Notenständer errichtet und stellte darauf mein mit Rotstift gemaltes Manuskript, bald am einen, bald am andern Notenständer zelebrierend.<sup>1129</sup>

Das auffällige Kostüm, das Ball aus diesem Anlass angelegt hatte, ist durch eine Fotografie (Abb. 74) dokumentiert:<sup>1130</sup> Ball posiert bewegungslos mit angewinkelten Armen, die in langen Kartonröhren mit fingerartigen Zacken stecken. Ein konisch gebogenes und mit einer Schleife zusammengehaltenes Stück festen Kartons liegt ihm über den Schultern und hinterfängt seinen Kopf. Ein schlanker, längs gestreifter Kartonzylinder ist als Hut bis zu den Brauen in die Stirn gezogen. Die Beine stecken in steifen Röhren, der zylindrische Hauptteil, der den Rumpf umgibt, reicht bis zu den Knien und ist so eng, dass es unmöglich scheint, die Beine zu bewegen oder zu gehen. Tatsächlich musste Ball sich auf die Bühne helfen lassen und sie ebenso wieder verlassen: „Also ließ ich mich, da ich als Säule nicht gehen konnte, in der Verfinsterung auf das Podest tragen und begann langsam und feierlich: gadji beri bimba [...]“<sup>1131</sup>

Für die Außenwirkung dieses Vortrags gibt es zwei zeitgenössische Beschreibungen. Emmy Hennings schildert ihn als obskures Ritual, das mittelalterliche und primitivistische Elemente mischt: „In diesem höchst seltsam anmutenden Aufzug zelebrierte er seine Gedichte mehr, als daß er sie vorlas: mit todernstem Gesicht. Ein schwachhallendes Gong und die dumpfe Negertrommel begleitete in strengem Rythmus [sic] seinen Vortrag.“<sup>1132</sup> Dagegen hob Hans Richter auf die stürmische Reaktion des Publikums ab, die in krassem Missverhältnis zu Balls stoischer Ruhe stand: „Inmitten dieses Orkans stand Ball wie ein Turm unbeweglich (denn er konnte sich ja nicht bewegen in diesem Pappkostüm) über der vor Lachen explodierenden und lachend applaudierenden Menge von hübschen Mädchen und ernsthaften Spießern – unbeweglich wie Savonarola, fanatisch und unberührt.“<sup>1133</sup> Auch hier wurde der Eindruck von Steifheit, Starre und Introversion als vorherrschend

<sup>1129</sup>Ball, *Flucht*, S. 105, Eintrag vom 23.6.1916.

<sup>1130</sup>In Ball, *Werk*, S. 148, ist die Fotografie auf den 23. Juni 1916 datiert, was suggeriert, sie dokumentiere die originale Szene. Die räumliche Situation spricht dagegen: Die Rückwand lässt einen Spalt zum Nebenraum offen; der zweiteilige Vorhang, der mit Ösen über eine Stange geführt wird, kann kein Bühnenvorhang sein; Ball verwendete drei Notenständer, zu erkennen sind nur zwei; der ramponierte Teppich, der den Boden bedeckt, ist für eine Tanzbühne nicht geeignet. Auch die Lichtverhältnisse legen nahe, dass die Aufnahme nicht während der Vorstellung, sondern zeitversetzt und in einem Fotostudio entstand. Sie diente als Vorlage für Werbepostkarten, von denen eine den handschriftlichen Vermerk Balls „Verse ohne Worte in kubistischem Kostüm“ trägt (Sammlung des Kunsthauses Zürich, Inv.Nr. VI:5). Verkaufspostkarten wie diese waren eine gängige Praxis: Der Katalog Ball, *Werk*, S. 70, zeigt eine Karte von Hennings mit Laute (vor 1913); der Katalog *Dada in Zürich*, S. 282, bildet zwei Porträtpostkarten ab, die der Züricher Fotograf Hans Noldt 1916/17 von Ball und Hennings anfertigte. Der Katalog *Hennings* (Zürich), S. 47, zitiert sie mit den Worten, sie habe im Münchner „Simplicissimus“ auch die Karten ihrer Kolleginnen verkauft, „weil diese entweder zu schüchtern oder zu vornehm waren, gleichsam ihre eigenen Köpfe anzubieten, während mich dergleichen nicht im mindesten genierte.“

<sup>1131</sup>Ball, *Flucht*, S. 105.

<sup>1132</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 63f. Die Formulierung gleicht einer gestrichenen Passage in Balls Typoskript des *Tenderenda*: „Die Hauskapelle huldigte ihrem Tragöden mit einer diskret gruppierten Gong- und Negertrommel-Begleitung“, vgl. Ball, *Tenderenda*, S. 116.

<sup>1133</sup>Richter, *Dada*, S. 42.

empfunden.<sup>1134</sup>

Ein Programmpunkt der ersten auswärtigen Dada-Soiree, dem „Autoren-Abend“, der drei Wochen später, am 14. Juli 1916 im „Zunfthaus zur Waag“ stattfand, weist darauf hin, dass Ball seinen Vortrag wiederholte. Der Programmzettel verzeichnet u.a.:

„Hugo Ball: ‚Gadji, Beri Bimba‘ (Verse ohne Worte in eigenem Kostüm). [...] Chant nègre II (nach Motiven aus dem Sudan, gesungen von Huelsenbeck und Janko.) [...] Drei Dada-Tänze (getanzt von Emmy Hennings. Masques par Marcel Janco. Musik von Hugo Ball.) [...] Cubistischer Tanz (Kostüme und Arrangement von Hugo Ball. Musik aus ‚Leben des Menschen‘ von Andrejew. Aufgeführt von Ball, Hennings, Huelsenbeck, Tzara.)“<sup>1135</sup>

Aus der Nummernfolge geht außerdem hervor, dass man bemüht war, einen repräsentativen Querschnitt des Repertoires zu geben, was als Resümee oder Werbung für weitere Veranstaltungen gewertet werden darf. Einige Reprisen bereits erfolgreicher Produktionen – *Chant nègre*, Szenen aus *Leben des Menschen* von Andrejew – deuten dies an. So ist es letztlich keine Frage, dass auch Balls „Verse ohne Worte in eigenem Kostüm“ eine Wiederholung waren,<sup>1136</sup> wenngleich es für die Mehrzahl der Besucher die erste Begegnung mit dem „magischen Bischof“ gewesen sein dürfte.

Die Laban-Tänzerin Suzanne Perrottet, die dieser Soiree noch als Zuschauerin beiwohnte, bewahrte eine lebhaftere Erinnerung an das Ereignis und macht unter anderem deutlich, dass sperrige Kartonkostüme zwar möglicherweise eine Erfindung, aber bei weitem kein Monopol Balls waren und auch von anderen Dadaisten, in diesem Fall Hennings, verwendet wurden:

„Eine andere Nummer war von Emmy Hennings. Die stand da, angekleidet mit einem Rohr aus Karton, über den Kopf bis an die Füße, das Gesicht war eine grässliche Maske, der Mund offen, die Nase auf die Seite gedrückt, die Arme in dünnen Kartonröhren verlängert, mit stilisierten langen Fingern. Das einzig Lebendige, was man gesehen hat, waren die Fü-

<sup>1134</sup>Im Unterschied zu Ball legte Hausmann bei Lautgedichtsvorträgen Wert auf größte Beweglichkeit: Karl Riha, *Tatü Dada*, S. 192, berichtet, er habe beim Rezitieren als Referenz an Ball eine Pappröhre getragen, allerdings nicht als Zeichen der Immobilität, sondern um damit den Takt zu schlagen.

<sup>1135</sup>Programmzettel der ersten Soiree („Autoren-Abend“) am 14.7.1916 im „Zunfthaus zur Waag“, abgedr. in: *Dada Monographie*, S. 26.

<sup>1136</sup>Philip Mann, *Bishop*, S. 47, dagegen hält es für ausgeschlossen, dass Ball sich ein zweites Mal diesem „Trauma“ ausgesetzt haben könnte. Jedoch lassen Balls Notizen des 23.6.1916 erkennen, dass er den Auftritt zunächst als Erfolg verbuchte. Er beließ es im Übrigen nicht bei zwei Aktionen, sondern übernahm „Eigene Verse (ohne Worte) in kubistischem Kostüm“ als Nummer seiner und Hennings’ Kabarett-Tournee im Herbst 1916, vgl. „Moderne Literarische Cabaret-Abende“, in: Ball, *Werk*, S. 152. Dem zweiten Auftritt wird fälschlich eine Fotografie (Abb. 75) zugeordnet, die einen Akteur in langem schwarzen Mantel, weißen Handschuhen, Hut und röhrenförmiger Stülpmaske zeigt, auf deren Frontseite die Ziffer 13 prangt. Nach neueren Informationen zeigt dieses Foto nicht Ball, sondern Theo van Doesburg bei einem Faschingsfest des Bauhauses im Jahr 1922, vgl. *Dames in Dada*, S. 116, Abb. 54, u. Dachy, *Movement*, S. 170. Das Missverständnis rührt u.a. daher, dass die Fotografie nach Auskunft von Plassard, *Acteur*, S. 173, Anm. 57, eine handschriftliche Notiz Tzaras trägt, die „Ball lors de la récitation d’une poème phonétique“ lautet. Eine solche Kombination von Stülpmaske und Herrenanzug ist von Dada Zürich nicht bekannt; die Kartonröhre ist rundum geschlossen, für einen Sprechvortrag also wenig geeignet. Zu beachten ist das gestreifte Papierfähnchen in der linken Hand des Maskierten: Es könnte sich um die Fahne der Niederlande handeln, was für Doesburg sprechen würde. Vgl. a. Bell, *Ballets*, S. 230f., mit derselben irrtümlichen Zuschreibung an Ball.

se, nackt, ganz allein für sich da unten, das war so prägnant und ausdrucksvoll. So hat sie getanzt. Sie konnte nichts anderes machen als mit den Füßen klappern oder das Ganze wie einen Kamin neigen“.<sup>1137</sup>

Die Schilderung stimmt mit dem Programmpunkt „Drei Dada-Tänze (getanzt von Emmy Hennings. Masques par Marcel Janco. Musik von Hugo Ball)“<sup>1138</sup> überein. Mit Ausnahme ihres Kopfes, der ganz in der körperlangen Röhre verschwand, scheint Hennings' Kostüm ganz dem Muster Balls entsprochen zu haben. Zwei weitere beschriebene Komponenten allerdings, die Maske mit geöffnetem Mund und schiefer Nase sowie die röhrenförmigen Ärmel mit angesetzten Fingern, korrespondieren mit der nur fotografisch überlieferten Verkleidung einer Maskentänzerin, die üblicherweise als Sophie Taeuber identifiziert wird (Abb. 85).<sup>1139</sup> Die Ähnlichkeit der Kartonärmel verleitet dazu zu fragen, ob es nicht auch Hennings sein könnte, die hier festgehalten wurde. Andererseits lässt sich die Information, dass sich ihr Körper nur „wie ein Kamin neigen“, aber nicht bewegen ließ, nicht mit dem abgebildeten Gewand in Einklang bringen. Hennings' Ensemble aus Kartonmaske, röhrenförmigen Ärmeln und Fingerzacken dürfte also die Abwandlung eines bereits mehrfach erprobten Kostümmotivs gewesen sein.

Die Soiree wurde durch einen „kubistischen“ Tanz beschlossen, dessen Kostüme vom Rezensenten der *Neuen Zürcher Zeitung* vieldeutig als „gewagt“ bezeichnet wurden: „Von großer Komik war der in gewagtester Gewandung aufgeführte kubistische Tanz, der den Abend abschloß.“<sup>1140</sup> Einen Eindruck von der Dynamik des Geschehens und eine Idee der „Gewandung“, die hier Verwendung fand, vermittelt Tzara gewohnt lautmalerisch in seiner aus Theaterzetteln und subjektiven Erinnerungsfetzen kompilierten *Chronique Zurichoise*, wobei er mit dem Begriff „boxe“, Boxkampf, auf die Bewegungsgedichte im mittleren Programmteil anspielt: „Reprise du boxe: Danse cubiste costumes de Janco, chacun sa grosse caisse sur la tête, bruits, m u s i q u e n è g r e [...] De nouveau cris, la g r o s s e caisse, piano et canons impuissants, on se déchire les costumes de carton le public se jette dans la fièvre puerperale interromprre.“<sup>1141</sup> Bemerkenswert ist seine Andeutung, dass die Kostüme gegen Ende der Vorstellung in einer spektakulären Geste zerrissen wurden, sodass eine spätere Wiederverwendung ausgeschlossen scheint – die Fotografie, die Ball in diesem Kostüm zeigt, müsste demnach vor dem 14. Juli 1916

<sup>1137</sup>Perrottet, *Leben*, S. 135.

<sup>1138</sup>Programmzettel der 1. Dada-Soiree („Autoren-Abend“) am 14.7.1916 im „Zunfthaus zur Waag“, abgedr. in: *Dada Monographie*, S. 26.

<sup>1139</sup>Vgl. Kap. IV.2, S. 211.

<sup>1140</sup>(Hsr.:) Dada-Abend, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.7.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 16.

<sup>1141</sup>„Wiederholung des boxkampfes: kubistischer tanz kostüme von Janco, jeder seine fette trommel auf dem kopf, lärm, n e g e r m u s i k [...] Von neuem schreie, die f e t t e trommel, klavier ohnmächtige kanonen, man zerreißt sich die kartonkostüme das publikum stürzt sich in das kindbettfieber unterbrrrrechen.“ Tzara, *Chronique*, S. 13f., Übers. von Schrott, *Dada* 15/25, S. 51. Die Rede vom „Boxkampf“ könnte ein Verweis auf Tzaras *Das erste himmlische Abenteuer des Herrn Antipyrine* sein, das er anlässlich der Pariser Wiederaufnahme im März 1919 als „Boxkampf mit Worten“ bezeichnete, Tzara, *Erinnerungen*, S. 117. Offen ist, wie die kryptische Bemerkung, jeder der vier Akteure habe eine Pauke („grosse caisse“) auf dem Kopf getragen, zu deuten ist. Die These von Plassard, *Acteur*, S. 171, Anm. 31, es habe sich um Kopfmasken gehandelt, ist wenig überzeugend.

aufgenommen worden sein. Andererseits waren „Eigene Verse (ohne Worte) in kubistischem Kostüm“ noch Teil des Kabarettprogramms, mit dem Ball und Hennings im Herbst 1916 durch die Schweiz tourten,<sup>1142</sup> sodass nicht gesichert ist, ob Balls „kubistisches“ Kostüm des Juli 1916 tatsächlich das letzte seiner Art war. Im Jahr darauf fand ein weiterer Vortrag Balls von „Prosa, in Kostüm“<sup>1143</sup> statt, jedoch deutet hier nichts mehr darauf hin, dass es sich um ein Röhrenkostüm handelte – diese scheinen sich auf die erste Phase des Dada Zürich beschränkt zu haben.

Die Performanz von Balls Vortrag war so nachhaltig, dass die rezeptionsästhetische Würdigung den produktionsästhetischen Kern kaum noch erkennen lässt. Die Rezensionen folgen meist der von Ball mit seinem Erinnerungsbuch *Die Flucht aus der Zeit* selbst autorisierten Version. Ball schreibt dort, schon während seiner Ansprache habe er verspürt, dass seine persönliche Leistung hinter dem Kostüm zurückstand, und sich um ein sprachliches Äquivalent bemüht. Wie in vorangegangenen Masken- und Kostüm-Performances soll es aber nicht die rationale Überlegung gewesen sein, die ihm die Lösung brachte, sondern ein Verschmelzen mit der performativen Aktion: Es sei die Maske gewesen, die sich seines Körpers und seines Verstands bemächtigte und ihm das einzig passende Verhalten abrang. Um der unfreiwilligen Komik seiner Aufmachung zu entgehen, verfiel Ball, nach eigener Aussage einer „visionären“ Eingebung folgend, in ein liturgisches Lamento:

„Ich merkte sehr bald, daß meine Ausdrucksmittel, wenn ich ernst bleiben wollte (und das wollte ich um jeden Preis) dem Pomp meiner Inszenierung nicht würden gewachsen sein. [...] Ich fürchtete eine Blamage und nahm mich zusammen. [...] Da bemerkte ich, daß meine Stimme, der kein anderer Weg mehr blieb, die uralte Kadenz der priesterlichen Lamentation annahm, jenen Stil des Meßgesangs, wie er durch die katholischen Kirchen des Morgen- und Abendlandes wehklagt. Ich weiß nicht, was mir diese Musik eingab. Aber ich begann meine Vokalreihen rezitativartig im Kirchenstile zu singen [...]“<sup>1144</sup>

Als Primitivierungseffekt, der weitere Assoziationsmöglichkeiten offen ließ, wendete Balls lamentierender Tonfall die Bühnendarstellung ins Numinose. „Er [Ball] träumte von mittelalterlichen Mysterienspielen. Die streng symbolische Darstellung schwebte ihm vor. Das Licht des Lebens flammte, und er ersehnte inbrünstig die Bühne gleich dem Altar.“<sup>1145</sup> Damit leistete, so Raoul Hausmann aus Sicht des Berliner Dada, einen Beitrag zu seiner privaten Hagiografie, „die Lautgedichte wurden in seinem Munde eine Art neuer Messe, hatten einen verborgenen schamanenhaften Geist zur Voraussetzung“.<sup>1146</sup> Nicht die semantische Syntax war entscheidend, sondern die ritualistische Aneinanderreihung von nonverbalen Signifikanten, entsprechend hob Huelsenbeck die transzendente Esoterik des Vortrags hervor:

<sup>1142</sup>Vgl. „Moderne Literarische Cabaret-Abende“, in: Ball, *Werk*, S. 152.

<sup>1143</sup>Am 28. April 1917, vgl. Programmzettel „Abend neuer Kunst“, in: *Dada Monographie*, S. 10.

<sup>1144</sup>Ball, *Flucht*, S. 105f., Eintrag vom 23.6.1916.

<sup>1145</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 42.

<sup>1146</sup>Hausmann, *Neodadaismus*, unpag.

„Als Ball seine Lautgedichte in unserem Beisein beim ersten Dadaistenabend in der Waag vorlas, benahm er sich wie ein Priester. Er war von Feierlichkeit erfüllt, er war von der Schwere eines Menschen erfüllt, der überzeugt ist, etwas Wesentliches zu tun. Er wollte weder Witze machen noch das tun, was man so schön als ‚épater le bourgeois‘ bezeichnet hat.“<sup>1147</sup>

Ball konnte sich der produktiven Legende seines Zeitkunstwerks selbst nicht entziehen und schmückte den priesterlichen und schamanistischen Duktus in der Folge weiter aus:

„Schilderung einer Elefantenkarawane aus dem weltberühmten Zyklus ‚gadjı beri bimba‘. Der Verfasser zelebrierte diesen Zyklus als Novität zum ersten Mal 1916 im Cabaret Voltaire. Das Bischofskostüm aus Glanzpapier, das er damals trug, mit ragendem, blau-weiß gestreiftem Schamanenhut wird noch heute von den sanften Bewohnern Haways als Fetisch verehrt.“<sup>1148</sup>

So lautet die Einleitung eines Kapitels des Romans *Tenderenda der Phantast*, mit dem Ball die Erlebnisse der Jahre 1914–20 literarisch zusammenfasste. In seinem handschriftlich redigierten Typoskript ist noch zu erkennen, wie er das Wort „Zylinderhut“ in „Schamanenhut“ abänderte,<sup>1149</sup> um die exotistische Note stärker hervorzukehren.

Eines der phantastischen Alter Egos, die Ball sich in diesem Roman außerdem wählte,<sup>1150</sup> ist die Titelfigur, „Laurentius Tenderenda“: „Der Autor nennt ihn einen Phantasten, er selbst nennt sich in seiner verstiegenen Weise ‚Kirchenpoet‘. Auch als ‚Ritter aus Glanzpapier‘ bezeichnet er sich, was auf den donquichotischen Aufzug hinweist, in dem Tenderenda bei Lebzeiten sich zu bewegen liebte.“<sup>1151</sup> „Ritter“ und „Bischof“ waren stehende Vokabeln, mit denen Ball sein Künstlertum definierte: „Beim Vortrag seiner ‚Elefantenkarawane, die durch die Wüste zieht‘, einem seiner abstrakten Lautgedichte, trug er [Ball] eine Art Bischofskostüm aus Glanzpapier.“<sup>1152</sup> Um die Hybridität zu steigern, bediente er sich demnach zweier gegenläufiger Vorlagen: Während „Bischof“ auf den Schnitt des Kostüms mit „Stola“ und „Mitra“ und den salbungsvollen Ton des Vortrags anspielt, bezog sich „Ritter“ auf die metallische Farbe, Glätte und Sperrigkeit des Kartons, der für die schematische Bewegung verantwortlich war. Noch an anderen Stellen des *Tenderenda* gewinnt man den Eindruck, dass Ball seinen Vortrag im Röhrenkostüm resümiert. Es ist von einem „Papieranzug“ die Rede, der zerrissen wird,<sup>1153</sup> und von einem „Hymnus“, der von der „Buffonade“ in eine „Litanei“ übergeht.<sup>1154</sup> Musiker eines Begleitorchesters spielen mit „Bombardon, Pfeifen und Schellen“ und „klappern mit Holz, Kupfer, Bronze, Elfenbein, Stein und den andern gewaltigen Trommeln.“<sup>1155</sup> Eine weitere

<sup>1147</sup>Huelsenbeck, *Dada Dokumentation*, S. 15.

<sup>1148</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 51.

<sup>1149</sup>Vgl. Ball, *Tenderenda*, S. 116.

<sup>1150</sup>Vgl. Ball, *Flucht*, S. 46, über die Rolle des Dichters im Angesicht des Krieges: „Wie möchte sich ein Wesen behaupten, dessen phantastisches Ich nur dazu geschaffen scheint, [...] die Empörung all dieser losgelassenen Kräfte in sich zu empfangen und auszuleiden?“ Eintrag vom 25.9.1915.

<sup>1151</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 57.

<sup>1152</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 63.

<sup>1153</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 24.

<sup>1154</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 43.

<sup>1155</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 44.

Reflexion steht unter dem Eindruck der Morbidität – „Zementröhren“ lösen einen Totentanz aus: „Kaum intonierten die großen Gespenster auf den Zementröhren die Totenklage, da kam, von solchem Rhythmus gehoben und in Bewegung gesetzt, der Tod lebhaft wieder herfür und begann auf eisernem Schenkel zu tanzen.“<sup>1156</sup>

Der selbst gewählten Verpflichtung zum Gesamtkunstwerk nachkommend, war Ball nicht nur Autor, Regisseur und Ausführender seiner Performance, er behauptete auch, als Kostümbildner aktiv geworden zu sein: „Ich hatte mir dazu ein eigenes Kostüm konstruiert.“<sup>1157</sup> Auch Hennings berichtet: „Er [Ball] entwarf phantastische Kostüme aus Glanzpapier, Flitter- und Rauschgold, in ihrer bunten Starrheit gleich unvergeßlichen Träumen.“<sup>1158</sup> Das macht neugierig, welche potenziellen Erfahrungen als Kostümbildner Ball vorzuweisen hatte. Hennings gibt einen Einblick in die gemeinsame Theaterwerkstatt in Zürich:

„In unseren kleinen Zimmern am Predigerplatz ging es hoch und immer höher her. [...] Ball entwarf Kostüme aus Pappe, die mit Glanzpapier in allen Farben beklebt wurden. Es starrte von Rüstungen und Reifröcken, von Nonnengewändern und Harlekinhosen. Da die Kostüme des Materials wegen viel Raum in Anspruch nahmen, mußten wir sie mit Schnüren am Plafond befestigen, und wenn wir sie durch die Straßen trugen, gab es einen solchen Menschaufmarsch, daß wir uns entschließen mußten, nur nachts unsere phantastische Garderobe ins Kabarett zu befördern. [...] Plakate wurden entworfen, Masken geschminkt [...] Dann wieder kam Marcel Janco, der Rumäne, der Masken entwarf, die wiederum zu den Kostümen passen mußten, [...] kurz, bei uns gings ein und aus.“<sup>1159</sup>

Diesem Maß an professioneller Planung steht ein spontanes Improvisieren entgegen, auf das Ball in seinem Dada-Roman *Tenderenda* abhebt: „Einen großen Tanz führen wir auf in Kleidern aus Lumpen und Papier, aus Fensterglas, Dachpappe und Zement.“<sup>1160</sup> Er streicht damit den unkonventionellen und provisorischen Charakter der dadaistischen Kostüm-Ensembles heraus. In den ersten Monaten des Schweizer Exils waren Hennings und Ball in verschiedenen Varietés engagiert. Hennings teilt mit, sie habe hierfür die Kostüme gefertigt: „[...] während ich unsere bunten Kostüme flitterte, las er [Ball] mir [...] vor.“<sup>1161</sup> Ball bestätigt diese Praxis in einer Passage seines Artistenromans *Flametti*: „Kostüme? Macht man selbst. Nummern? Erfand man sich.“<sup>1162</sup> Das deutet darauf hin, dass sich sowohl Hennings als auch Ball mit der Herstellung von Bühnenkostümen auskannten, wobei Hennings der größere Anteil zukam. Auch Balls Röhrenkostüm ist Huelsenbeck zufolge in einer Kooperation entstanden: „Er [Ball] hatte sich mithilfe Emmys aus Karton einen Anzug gemacht, der nach dem Körper geformt und mit grellen Farben bemalt war, ein Gebilde aus Röhren und Würfeln.“<sup>1163</sup>

<sup>1156</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 34.

<sup>1157</sup>Ball, *Flucht*, S. 105, Eintrag vom 23.6.1916.

<sup>1158</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 63.

<sup>1159</sup>Ball-Hennings, *Rebellen* (1916/20), S. 67.

<sup>1160</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 44.

<sup>1161</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 61.

<sup>1162</sup>Ball, *Flametti*, S. 30.

<sup>1163</sup>Huelsenbeck, *Reise*, S. 146.

Will man dennoch nach weiteren Urhebern fragen, kommt in erster Linie Marcel Janco in Betracht, der nicht nur „Masken entwarf, die wiederum zu den Kostümen passen mussten“,<sup>1164</sup> so Hennings, sondern möglicherweise auch die Kartonkostüme entwickelte, die ohnehin als erweiterte Masken gelesen werden müssen. Stützen lässt sich das mit Aussagen Jancos selbst, der den Eindruck erweckt, zumindest einige der Dada-Kostüme – mehrfarbige Papierkostüme und Bühnenbilder für phonetische und „gymnastische“ Gedichte – stammten von ihm.<sup>1165</sup> Je länger die Ereignisse zurücklagen, desto vehementer behauptete er seine Autorschaft: Danach befragt, ob er Balls Auftritt miterlebt habe, antwortete er, er erinnere sich sehr gut daran, denn er selbst habe das zylindrische Kostüm entworfen und angefertigt.<sup>1166</sup> Sein Bruder Jules pflichtet ihm bei, korrigiert aber, Marcel habe zwar die Vorlage für das Kostüm geliefert, hergestellt habe es aber er, Jules; weiter lässt er durchblicken, dass es keine lange Lebensdauer hatte: „Hugo Ball recited his poem clad in the costume designed by Marcel, but done by myself. It was fun to do it and even more to undo it!“<sup>1167</sup> Jules Janco war am Eröffnungsabend des Cabaret Voltaire beteiligt,<sup>1168</sup> doch weitere Hinweise auf eine Mitarbeit fehlen, sodass sich seine Behauptung nicht bekräftigen lässt.

Zur legendären Rezeption und Geschichte von Balls Lautvortrag passt es, dass mindestens vier Künstler die Urheberschaft am Kostüm reklamieren. Einen Kompromissvorschlag macht Ball, wenn er angibt, nur für den Herstellungsprozess verantwortlich gewesen zu sein, während der Entwurf von Janco gekommen sei: „Ich trug ein spezielles Kostüm, speziell von Janco entworfen.“<sup>1169</sup> Hierfür würde sprechen, dass Janco mit dem Werkstoff Karton vertraut war und entfernte Vergleiche mit einigen seiner Karton- und Gipsreliefs gegeben sind.<sup>1170</sup> Alternativ ähnelt Balls Röhrenkostüm auch Jancos Skizze von Kostümen, mit der er die dadaistische Aufführung von *Sphinx und Strohmännchen* des Jahres 1917 rekapitulierte (Abb. 56),<sup>1171</sup> sowie seinen Entwürfen zu *Harlekinade/Der fröhliche Tod* von Nikolaj N. Evreinov im Jahr 1925, die einzelne Motive der dadaistischen Kartonkostüme aufgreifen (Abb. 36).<sup>1172</sup> Der zeitliche Abstand aber und die große Wahrscheinlichkeit, dass auch die Skizze zu *Sphinx und Strohmännchen* deutlich späteren Ursprungs ist, lassen dennoch mehrere Hypothesen offen:

<sup>1164</sup>Ball-Hennings, *Rebellen* (1916/20), S. 67.

<sup>1165</sup>Vgl. Haim Gamzu: Marcel Janco, in: *Painting and Sculpture in Israel. The Plastic Arts from the „Bezalel“ Period to the Present Day*, Tel Aviv 1951, S. 38f., hier S. 38.

<sup>1166</sup>Vgl. Naumann, *Interview*, S. 84.

<sup>1167</sup>Jules Janco in einem Brief an F. M. Naumann am 3.5.1982, in: Naumann, *Interview*, S. 86, Anm. 15. Zum Verbleib des Kostüms schreibt Balls Stieftochter, Annemarie Schütt-Hennings, es könne nicht lang gehalten haben, da es aus Pappe und schlecht zu transportieren war, vgl. Bohle, *Cabaret-Abende*, S. 109.

<sup>1168</sup>Vgl. Ball, *Flucht*, S. 79, Eintrag vom 5.2.1916, der aber Jules mit seinem jüngeren Bruder Georges, der ebenfalls in Zürich war, verwechselt, vgl. Naumann, *Interview*, S. 86, Anm. 4.

<sup>1169</sup>Ball/Hennings, *Zürich*, S. 174. Dieser Version schließt sich Grossman, *Dada*, S. 117, an.

<sup>1170</sup>Janco nahm festen Karton für Modelle seiner Gipsreliefs (z. B. *Architecture empire brillant*, Studie von 1918/19, Kunsthhaus Zürich). Zu Jancos möglicher Autorschaft vgl. a. Seiwert, *Janco*, S. 311f.

<sup>1171</sup>Vgl. Kap. III.5, S. 145.

<sup>1172</sup>Vgl. Kap. III.4.5, S. 144.

1. Das Röhrenkostüm ist Jancos Entwicklung, die er in *Sphinx und Strohmännchen* und seinen Bukarester Theaterarbeiten wiederaufgriff und in der Kostümskizze dokumentierte.
2. Das Röhrenkostüm stammt von Ball, die Form bürgerte sich als dadaistisches Markenzeichen ein und wurde von Janco für eigene Entwürfe übernommen. Seine Skizze zu *Sphinx und Strohmännchen* gibt das Aussehen der originalen Kostüme wieder.
3. Jancos Skizze zu *Sphinx und Strohmännchen* ist eine freie Paraphrase, die vom Stil dadaistischer Röhrenkostüme inspiriert ist. Daraus lässt sich weder ableiten, dass Janco diese Kostüme entwarf, noch dass die Skizze den originalen Kostümen entspricht.

### „Kubismus“

Ball bezeichnet sein aus Röhren und Flächen gebildetes Kostüm wenig später als „kubistische Maske“, eine Textstelle seines redigierten Tagebuchs *Flucht aus der Zeit* im Übrigen, die aufgrund des kirchlichen Vokabulars – Ball konvertierte 1920 zum Katholizismus – wahrscheinlich nicht zeitgenössisch, sondern kurz vor Drucklegung entstand:

„Einen Moment lang schien mir, als tauche in meiner kubistischen Maske ein bleiches, verstörtes Jungensgesicht auf, jenes halb erschrockene, halb neugierige Gesicht eines zehnjährigen Knaben, der in den Totenmessen und Hochämtern seiner Heimatpfarrei zitternd und gierig am Munde der Priester hängt.“<sup>1173</sup>

„Kubistisch“ bürgerte sich fortan als Bezeichnung dieser Art von Kostümen, aber auch von dadaistischen Tänzen ein. Den „Kubismus zum Tanz auf der Bühne gemacht“<sup>1174</sup> zu haben, d. h. ihn in drei Dimensionen übersetzt und performativ animiert zu haben, wurde 1920 zu einer der wesentlichen Leistungen des Dada erklärt. Dem kam der kubistische Anspruch entgegen, möglichst alle Aspekte der Realität auf einen Blick einzufangen und in eine multiperspektivische Gestaltung zu überführen. Auch Konzepte des kubistischen *objet trouvé* gingen in Dada ein, wenn Gegenstände des Alltags in bildliche und szenische Montagen integriert wurden. Arp meinte allerdings, anders als der Kubismus habe die dadaistische Collage nicht nur die Effekte der Wirklichkeit inkorporiert, sondern neue Wirklichkeiten geschaffen: „Le cubisme introduisait dans ses papiers collés le trompe-l'oeil, tandis que moi, je construisais avec des papiers mes réalités plastiques.“<sup>1175</sup>

Die Rede vom „kubistischen“ Kostüm lässt an Kostümgestaltungen Picassos denken, die dieser für die *Ballets Russes*, die Ballettkompanie des russischen Impressarios Serge Diaghilev in Paris, erstellte. Das Ballett *Parade* zur Musik von Erik Satie wurde am 18. Mai 1917 im „Théâtre du Châtelet“ in Paris uraufgeführt, Picassos Entwurfszeichnung

<sup>1173</sup>Ball, *Flucht*, S. 106, Eintrag vom 23.6.1916.

<sup>1174</sup>Tzara/Jung/Grosz, *Expressionismus*, S. 39.

<sup>1175</sup>„Der Kubismus führte das Trompe-l'oeil in seine geklebten Papiere ein, während ich mit Papieren meine plastischen Realitäten konstruierte.“ Colloque de Meudon entre Hans Arp et Camille Bryen (1956), in: Arp, *Jours*, S. 431, Übers. d. Verf.

gen dazu befinden sich im Musée Picasso in Paris.<sup>1176</sup> Sucht man nach Ähnlichkeiten mit den dadaistischen Kartonkostümen, drängen sich zunächst die Kostüme der so genannten „Manager“ auf. Einer der ersten Vorschläge, die Picasso hierfür unterbreitete, waren Kartonüberwürfe, die, über den Schultern getragen, die Figuren in lebende Litfasssäulen verwandelten (Abb. 76). Aber obwohl auch hier steife Kartonteile den Körperausdruck der Darsteller veränderten, widersprach Picassos Auffassung der dadaistischen insofern, als die Bewegung nicht wesentlich beeinträchtigt wurde, im Gegenteil, die Figuren waren aufgefordert, frei auf der Bühne umherzugehen. Die mehr als lebensgroßen Endfassungen der Kostüme (Abb. 77) allerdings waren dreidimensionale kubistische Collagen von radikalerer Qualität: Die „Manager“ steckten nun in verschachtelten Karton-Konstruktionen, die drei Meter in die Höhe ragten und ihre Darsteller zu unbeholfenen Fremdkörpern machten. Mit ihrer monolithischen Abgeschlossenheit waren diese Kostüme dem obeliskenhaften Eindruck, den Balls „kubistisches“ Kostüm beim Betrachter hinterließ, im Konzept vergleichbar, entstanden aber erst im Jahr danach.

Ähnlich wie sich der Kubismus durch geometrische Prinzipien und die Reduktion von Körpern auf Grundformen auszeichnet, sollten dadaistische Röhrenkostüme den menschlichen Organismus schematisieren und mechanisch überformen. Dennoch ist der Begriff „kubistisch“ wenig zutreffend, da die Oberflächen zwar stereometrisch gestaltet, aber nicht in Facetten gebrochen waren. Stilgeschichtlich sind sie als „tubistisch“ anzusprechen, als röhrenförmige, plastisch voluminöse Körper mit klar begrenzten, planen und gewölbten Oberflächen, wie Fernand Léger sie seit 1913/14 in den Gemälden seiner Serie *Contrastes de formes* oder *Variations de formes* (Abb. 78) entwarf.<sup>1177</sup> Ohne auf Narrationen zu verzichten, war es Léger hier gelungen, die menschliche Anatomie in eine Struktur von Primärfarben und -formen zu übersetzen.

Eine ähnliche Stereometrie weisen auch frühe Kostümentwürfe Kasimir Malewitschs auf, vor allem jene der 1913 uraufgeführten Oper *Sieg über die Sonne* von Michail Matjuschin. Die Inszenierung war ein konstruktives System aus Volumina, Licht und Bewegung, das alle menschlichen Zufälligkeiten ausschalten wollte. Ein Premierenbesucher hielt fest: „Die Figuren selbst wurden durch die Klängen der Scheinwerfer zerstückelt und abwechselnd der Hände, Füße und des Kopfes beraubt, denn für Malewitsch waren sie lediglich geometrische Körper, die nicht nur der Zerlegung in ihre Bestandteile, sondern auch der völligen Auflösung im malerischen Raum unterlagen [...]“<sup>1178</sup> Der Bühnenvorhang trennte zwei räumliche und zeitliche Prospekte, die Gegenwart, die es zu überholen galt, und die Zukunft, die als Land ohne Sonne von seelenlosen Robotern besiedelt war.<sup>1179</sup> Die prägnantesten Charaktere waren die riesenhaften „Budetljanischen Kraftmenschen“ (Abb. 79), die mit ihrer Körpermasse den gesamten Mittelgang ausfüllten. Ihr Auf-

<sup>1176</sup>Zu Picassos Kostümentwürfen vgl. Deborah Menaker Rothschild: Picasso's „Parade“. From street to stage, London 1991, insb. S. 133 u. 165.

<sup>1177</sup>Harry Seiwert, *Janco*, S. 313f., sieht Parallelen im Blau, Rot und Gold von Balls Kostüm und den Farbkombinationen in den Gemälden Légers.

<sup>1178</sup>Benedikt Liwischiz, zit. in: *Malewitsch* (Katalog Köln), S. 29.

<sup>1179</sup>Vgl. Joseph Kiblibsky, in: *Malewitsch* (Katalog Köln), S. 30.

trag war, sich möglichst wenig, langsam und gemessen zu bewegen, um einen gravitatischen und bedrohlichen Eindruck zu erwecken.<sup>1180</sup> Die Kostüme gestaltete Malewitsch in kantigen, gebogenen und gewölbten Flächen mit monochromen Farben, die dem menschlichen Organismus ein Maximum an Technokratie entgegensetzten. Doch die Rezeption dieser Kostüme und ihre Wirkung auf Dada blieben verhalten; erst 1915 wurden einzelne Entwürfe veröffentlicht und als Beispiele suprematistischer Malerei bekannt gemacht.<sup>1181</sup>

### „Futurismus“

Im März 1917 lud Mary Wigman zu einem Kostümfest in ihr Züricher Privathaus und verlangte als Verkleidung: „Außer Gesellschaftsanzug ist alles gestattet, sofern es phantastisch, futuristisch, simultanistisch, kubistisch ist.“<sup>1182</sup> Wigman sah einen Zusammenhang zwischen aktuellen europäischen Kunstströmungen und Kostümideen und zeigte auf, aus welchem Umkreis die Künstler des Dada Zürich Anregungen bezogen.<sup>1183</sup>

Kostüme des Futurismus wurden erstmals im März 1914 manifest, als in der Galleria Sprovieri in Rom das Stück *Piedigrotta* von Francesco Cangiullo<sup>1184</sup> gezeigt wurde. Einige der Charaktere trugen schwarze Masken in Zylinderform<sup>1185</sup> und dandyhafte Fräcke.<sup>1186</sup>

<sup>1180</sup>Vgl. Joseph Kiblicky, in: *Malewitsch* (Katalog Köln), S. 29.

<sup>1181</sup>Vgl. *Malewitsch* (Katalog Köln), S. 119. Da während des Ersten Weltkriegs kaum Verbindungen zu russischen Künstlern bestanden, „kann man“, so Andrej B. Nakov, *Dada Rußland*, S. 3/96, „für diese Periode bestenfalls von Parallelen zwischen russischen und westeuropäischen Erscheinungen sprechen“, die zum Teil auf ähnlichen Quellen, etwa den satirischen Praxen Jarrys oder der Prämissen einer „Theatralisierung des Lebens“, beruhen. Anders stellt sich die Lage für Dada Berlin dar, wo schon während des Kriegs Kontakte zu russischen Exilkünstlern bestanden, die sich nach dem Krieg intensivierten.

<sup>1182</sup>Wigman an Tzara aus Zürich im März 1917, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 86. Huelsenbeck übernahm die Vokabel „kubistische Tänze“ für den Text eines Werbeprospekts des Berliner Club Dada: Prospekt des Verlags Freie Straße, Berlin 1918, Umschlagseite 4, in: Kapfer/Exner, *Huelsenbeck*, S. 25.

<sup>1183</sup>Welche Kenntnisse hatten die Züricher Dadaisten vom italienischen Futurismus? 1913 sah Ball in Dresden eine Ausstellung futuristischer Gemälde und war begeistert: „Eingefangene psychische Telefunken zeter, schreien und kreisen in zinnobergrünem Getöse. [...] Aktiv gewordene zerfetzte Körper tanzen, Lichtgranaten in platzender Wut, Sinfonien und Schwaden von Blut und Gold. [...] Wahnsinn und Umsturz“, Hugo Ball: Die Reise nach Dresden, in: *Revolution. Zweiwochenschrift*, 1. Jg., H. 3, München 1913, S. 4. Das Vokabular lässt darauf schließen, dass Ball zu Anfang keinen Unterschied zum Expressionismus erkannte, so Kühn, *Futurist*, S. 91f., u. Sheppard, *Futurismus*, S. 34f. Im Juli 1915 sandte Marinetti Ball und Tzara je ein Exemplar seiner *parole in libertà*, was beider Dichtung formal beflügelte; wahrscheinlich wurden einzelne Passagen auf den Dada-Abenden des 12. Februar („futuristische Gedichte von Marinetti“) und 6./14. Juli 1916 („futuristische, dadaistische und kubistische Manifeste“) verlesen; der Sammelband *Cabaret Voltaire*, S. 22f., übernimmt zwei Seiten. Die futuristischen *serate* wurden in Zürich später als in Deutschland rezipiert, vgl. dazu Berghaus, *Futurist Theatre*, S. 134f. Am 23. März 1916 wurde „eine futuristische Komödie verbunden mit futuristischer Programm-Musik“ veranstaltet, wobei die parodistische Intention die destruktive überwog. Die futuro-dadaistische Performanzpraxis nach Berghaus, *Futurism*, S. 284: „Scenes [...] where the performers stood on stage, smoking a cigarette and watching the main action unroll in the stalls“, war für Dada Zürich eine späte Entwicklung, die man allenfalls mit Serners Beitrag zur achten (und letzten) Dada-Soiree im April 1919 in Verbindung bringen kann. Sheppard, *Futurismus*, S. 47, sieht eine Affinität von Futuristen und Dadaisten, die bei Ball, Huelsenbeck und Tzara stärker ausgeprägt gewesen sei als bei Janco und Richter.

<sup>1184</sup>Vgl. Ponte, *Aktion*, S. 70-72.

<sup>1185</sup>Vgl. Ponte, *Aktion*, S. 196, Anm. 89.

<sup>1186</sup>Vgl. Ponte, *Aktion*, S. 193. Die Gesten waren abgehackt, die Mimik ausdruckslos, die Sprache schrill und metallisch, und die Szene wurde mit Lärm verfremdet, vgl. Berghaus, *Futurist Theatre*, S. 173f.

Auch wenn Janco später behauptete, man habe wenig Kontakt zu italienischen Futuristen gehabt,<sup>1187</sup> war ihm die futuristische Maschinenästhetik ein Begriff, und er kannte ihren Einfluss: „Yes, there was the influence of the machine.“<sup>1188</sup> Huelsenbeck unterstreicht, Janco und Tzara hätten schon in Rumänien Verbindungen zu Avantgardekünstlern, darunter Futuristen, unterhalten: „Tzara und Janco standen von Bukarest aus mit allen Spitzen der Literatur- und Kunstbewegung, insbesondere auch mit den Futuristen Marinetti, Boccioni in engsten Beziehungen.“<sup>1189</sup> Stilistische Querverweise zwischen futuristischen Kostümen und solchen des Dada Zürich sind jedoch weniger bei Marinetti und Boccioni, als bei Fortunato Depero zu suchen. Dieser entwickelte ab 1914 und ausgehend von Boccionis Dynamismus und Russolos Brütismus, ein „plastisches Theater“, in dem er Marinettis Ideologie des *macchinismo* in die Tat umsetzte und mit mechanischen Apparaturen ausgestattete Darsteller auf die Bühne brachte.

Den dadaistischen Kostümen näher stehen Deperos Entwürfe für das 1917 geplante Ballett *Le Chant du rossignol* von Strawinsky (Abb. 80), das im Rahmen der *Ballets Russes* in Paris aufgeführt werden sollte, aber nie realisiert wurde. Es handelte sich in Deperos eigenen Worten um:

„Steife Kostüme, solide im Stil, mechanisch in den Bewegungen; groteske Vergrößerungen langer und flächiger Arme und Beine; Hände wie Schachteln, Dosen, wie Fächer mit sehr langen Fingern, spitz oder klingend; goldene oder grüne Masken mit nur einer Nase oder einem Auge oder einem lachenden und leuchtenden Mund – aus Spiegeln; glockenförmige Mäntel, glockenblumenartige Hosenbeine und Ärmel; alles auf symmetrische Weise vielflächig, alles abnehmbar und beweglich.“<sup>1190</sup>

Nach diesen Maßgaben entwarf er voluminöse, chinesisch anmutende, in warmen Gold- und Rottönen gehaltene Konstruktionen, die mit Schnäbeln, Flügeln und Gefieder das Titelthema „Nachtigall“ interpretieren.<sup>1191</sup> Besonders jene Teile, die er als „glockenförmige Mäntel“ und „glockenblumenartige Hosenbeine und Ärmel“ bezeichnet, gleichen – wenn nicht in der Farbe, so doch im Stil – den zylindrischen und konischen Kartonelementen, aus denen das dadaistische Röhrenkostüm Balls und mögliche weitere gefertigt waren. Die Auswirkung auf den menschlichen Schauspieler und seinen Bewegungsapparat muss in beiden Fällen gravierend gewesen sein, und die intendierten Körper- und Bewegungsbilder waren deformiert und schematisch.

Ein weiterer Vergleich drängt sich auf, zieht man ein Zitat von Tzara aus dem Jahr 1918 heran, das als Metapher modernistischen Kunstschaffens die Lokomotive gebraucht: „Der neue Künstler protestiert: er malt nicht mehr [...], sondern er schafft unmittelbar in Stein, Holz, Eisen, Zinn Blöcke von Lokomotivorganismen, die durch den klaren Wind

<sup>1187</sup>„We had little connection with the Italian Futurists“, Naumann, *Interview*, S. 83.

<sup>1188</sup>Naumann, *Interview*, S. 83.

<sup>1189</sup>Richard Huelsenbeck, *Dada siegt!*, S. 15.

<sup>1190</sup>Fortunato Depero: *Il Teatro plastico Depero – Principi e applicazioni* (Das plastische Theater Deperos – Prinzipien und Anweisungen, 1919), in: Herbert-Muthesius, *Bühne*, S. 394.

<sup>1191</sup>Vorlage für Strawinskys Ballet war das Märchen *Die chinesische Nachtigall* von Hans Christian Andersen. Sylvia Brandt, *Bravo!*, S. 114, hat die Formulierung gefunden, dass in der „spielerischen Verfremdung“ Deperos „das konkrete Bild, das hinter seinen Abstraktionen steht,“ jederzeit erkennbar bleibe.

des Augenblicks nach allen Seiten gedreht werden können“.<sup>1192</sup> Im Jahr 1924 inszenierte Depero unter dem Titel *Anihccam del 3000* ein Maschinendrama um zwei androide Lokomotiven, die sich in einen Bahnhofsvorsteher verlieben und erfolglos um seine Liebe werben. Der Titel war ein Anagramm des Wortes *macchina*, Maschine, und das Stück Teil eines Programms mechanischer Ballette, das vom Ensemble des „Nuovo Teatro Futurista“ am 11. Januar 1924 in Mailand uraufgeführt wurde, bevor es durch Italien tourte; ein weiterer Teil war Enrico Prampolinis *Psychologie der Maschinen*.<sup>1193</sup> Die Kostüme der „Lokomotiven“ (Abb. 81), die Depero hierfür entwarf, erinnern an konstruktivistische Vorbilder<sup>1194</sup> und haben mit den Röhrenkostümen des Dada Zürich gemein, dass sie als totale Körpermasken aufgefasst waren.<sup>1195</sup> Die tonnenartige Umhüllung, die nur Hände und Füße frei ließ, kann wiederum als Referenz an die „Manager“-Kostüme Picassos für *Parade* gedeutet werden. Die Körper der „Lokomotiven“ bestanden aus mehreren unterschiedlich langen und dicken Zylindern, die aus mit Stoff überzogenen Kartonteilen gebildet und in Metallfarbe gestrichen waren. Aufkragende Röhren symbolisierten die Schornsteine, sprich Köpfe, der „Lokomotiven“ und aufgesetzte Trichter deuteten die Sinnesorgane an. Als Gelenke dienten angenähte Stoffstreifen, die für Beweglichkeit sorgen sollten,<sup>1196</sup> dennoch waren die Kostüme offenbar so unbequem, dass zwei der Schauspieler ihre Mitarbeit aufkündigten.<sup>1197</sup>

Um die Bedeutung von Balls Röhrenkostüm präziser zu fassen, muss festgehalten werden, dass es trotz einiger formaler Parallelen zu *Anihccam del 3000* nicht dessen Bekenntnis zu Technik und Fortschritt teilt. Während Depero in den 1910er Jahren ähnlich wie Ball das Ziel verfolgte, dem Schauspieler mithilfe antinaturalistisch gestalteter Kostüme ein mechanisches Verhalten aufzuerlegen, thematisierte er jetzt, in den 1920er Jahren, Maschinen, denen menschliche Eigenschaften zugeschrieben waren.<sup>1198</sup> In *Anihccam* ist die Gefühlsverwirrung der Lokomotiven als Metapher männlicher Technikverliebtheit und Vermenschlichung der Dingwelt zu lesen. Noch im Scheitern überwiegen die positiven Aspekte der Technik: Deperos parodistische Liebestragödie ist ein Lob der Maschine, ohne dass ihre Auswirkungen auf den Menschen hinterfragt würden.<sup>1199</sup> Ball ist von anderen Prinzipien geleitet: „Man hat die Menschen mit den Maschinen verwechselt. Man sollte die Maschinen dezimieren, statt die Menschen“,<sup>1200</sup> war seine Ansicht zur Degradierung des Menschen im Krieg. In seinem Vortrag über Kandinsky im April 1917 führte er die befürchteten Folgen für die Subjektivität weiter aus und zeichnete, ausgehend von

<sup>1192</sup>Tristan Tzara: Manifest Dada 1918, vorgetragen am 23.7.1918 im Saal „Zur Meise“ in Zürich, in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 116-131, hier S. 121.

<sup>1193</sup>Vgl. Berghaus, *Futurist Theatre*, S. 469.

<sup>1194</sup>Vgl. Brandt, *Bravo!*, S. 116, Anm. 127.

<sup>1195</sup>Bruno Passamani, *Welt*, unpag., spricht von ihnen als „Schlauchanzügen“.

<sup>1196</sup>Vgl. Wierschowski, *Mechanik*, S. 74, u. Berghaus, *Futurist Theatre*, S. 471.

<sup>1197</sup>Vgl. Berghaus, *Futurist Theatre*, S. 473.

<sup>1198</sup>Vgl. Berghaus, *Futurist Theatre*, S. 470, u. Wierschowski, *Mechanik*, S. 75.

<sup>1199</sup>Untermuert wird diese Obsession mit Marinettis *Technischem Manifest der futuristischen Literatur* (1912), in dem die körperliche Fusion von Mensch und Technik, Fleisch und Metall gepredigt wird.

<sup>1200</sup>Ball, *Flucht*, S. 38.

der „Massenkultur der modernen Großstadt“, das Bild eines Menschen als Roboter:

„Maschinen entstanden und traten anstelle der Individuen. [...] Eine Welt abstrakter Dämonen verschlang die Einzeläußerung, verzehrte die individuellen Gesichter in turmhohen Masken, verschlang den Privatausdruck, raubte den Namen der Einzeldinge, zerstörte das Ich und schwenkte Meere von in einandergestürzten Gefühlen gegen einander.“<sup>1201</sup>

„Masken“ sind ihm Zeichen von Ich-Dissoziation, und dass er sie „turmhoch“ nennt, kann nur als Reflex auf die Praxis der Masken-Soireen gedeutet werden, die diesen kritischen Umstand thematisierten. Wenn also Huelsenbeck bemerkt, Ball habe in seinem Röhrenkostüm gewirkt wie „ein Robot, ein elektronisches Ungeheuer“, so doch wie eines „mit literarischen Interessen.“<sup>1202</sup> Mehr noch, Huelsenbeck war überzeugt: „Ball sah in der Mechanisierung und Maschinisierung der heutigen Welt den Hauptgrund ihres Verfalls.“<sup>1203</sup>

Die größtmögliche Annäherung an die Forderung Craigs, den menschlichen Bühnendarsteller mit Maschinen zu ersetzen, gelang den italienischen Futuristen 1922. In der „Casa d'Arte Bragaglia“ in Rom wurde ein *Ballo meccanico futurista* aufgeführt, für den Ivo Pannaggi die Kostüme entworfen hatte (Abb. 82). Sie waren die ersten realisierten vollmechanischen Kostüme des Futurismus<sup>1204</sup> und waren den dadaistischen Röhrenkostümen durch ähnliche Formen verwandt. Die Handlung sah eine Marionette im Widerstreit mit einem Schauspieler vor, der durch sein Kostüm vollständig verborgen war. Dessen Grundform bestand aus einem Zylinder, der den Rumpf umgab, eine auf die Spitze gestellte dreiseitige Pyramide verhüllte den Kopf, Trapezoide bedeckten die Oberschenkel, die Beine steckten in bodenlangen Zylindern. Als Material verwendete Pannaggi Karton mit einer metallisch glänzenden Oberfläche und sparsamen Farbakzenten. Nicht nur das Kostüm war nach mechanistischen Prinzipien gestaltet, auch der Schauspieler musste sich diesem Gesetz beugen und sich, vom Rhythmus der Musik getrieben, im Arbeitstempo der Maschinen bewegen.

Auch andere Werke des italienischen Futurismus fordern zum Vergleich mit Balls Kostüm heraus, etwa Enrico Prampolinis Entwürfe zu *Matoum et Téviabar* (Abb. 83), einer Oper von Pierre Albert-Birot, die im April 1919 im „Teatro dei Piccoli“ in Rom unter Einbeziehung von Kunstfiguren und farbigen Lichteffekten uraufgeführt wurde.<sup>1205</sup> Die Figuren waren als Zentren von Kraftlinien, Materie und Bewegungsmotiven angelegt und bestanden aus Konstruktionen von Kreissegmenten, Scheiben, Zylindern und Kegeln in leuchtenden Farben. So schwer es sonst fällt, persönliche Kontakte der Züricher Dadaisten zu ausländischen Künstlern nachzuweisen, hier gibt es Belege, dass man die Kunst Prampolinis kannte und auch schätzte. Tzara schreibt in einem Brief des Jahres 1917, er sei von der „Verwegenheit“ dieses Futuristen sehr angetan, und auch Janco sei von ihm

<sup>1201</sup>Ball, *Kandinsky*, S. 691f.

<sup>1202</sup>Huelsenbeck, *Reise*, S. 146.

<sup>1203</sup>Richard Huelsenbeck: In memoriam Hugo Ball (1927), in: *Wozu Dada*, S. 61-64, hier S. 63. Zu Balls Ethik und Maschinenfeindlichkeit vgl. a. Steinbrenner, *Flucht*, S. 79.

<sup>1204</sup>Vgl. Wierschowski, *Mechanik*, S. 72.

<sup>1205</sup>Vgl. Plassard, *Acteur*, S. 194.

begeistert.<sup>1206</sup> An einigen Aktionen des Dada Zürich war Prampolini als ausstellender und publizierender Künstler beteiligt.<sup>1207</sup> Dennoch schlägt der Versuch, einen ursächlichen Zusammenhang zu den Röhrenkostümen Dadas herzustellen, wie schon im Fall von Deperos *Anihccam del 3000* und Pannaggis mechanistischen Konstruktionen fehl, denn Prampolini konnte seine Entwürfe erst nach der Zeit des Dada Zürich verwirklichen.

### *Dehumanisierung und Regression*

Die Wirkung der Kartonkostüme muss irritierend gewesen sein: Die unförmigen, bewegungsfeindlichen Röhren beeinträchtigten das menschliche Charisma und brachen mit theatralen Sehgewohnheiten. Darsteller und Kostüm, organische und anorganische Materie, gingen eine fast immobile Verbindung ein. Ball war in den steifen Wänden seines Kostüms wie in einer Zelle festgesetzt, die einzig verbliebene Bewegungsmöglichkeit war ein jämmerliches Flügelschlagen in Art eines flugunfähigen Pinguins. Dennoch folgte das Kostüm nicht, wie Janice Schall das sieht,<sup>1208</sup> einer im Text angelegten „inneren Notwendigkeit“, sondern verlieh dank seiner materiellen Widerspenstigkeit dem Vortrag einen neuen inhaltlichen Sinn.

Das sperrige Kostüm, die mechanisch repetitiven Bewegungen, die sich in dem durch Notenständer abgezirkelten Raum wie in einem Käfig vollzogen, die monotone Litanei der Sprache und Balls Stoizismus trugen dazu bei, den Performer zur unintelligiblen „Maske“ zu dehumanisieren. Doch dem Eindruck äußerer Abschottung steht ein Maximum an innerer Beweglichkeit gegenüber, die Konzentration auf emotionale Vorgänge und eine Rückbindung der äußeren, erhärteten Form an die menschliche Psyche. Die Ambivalenz der Maskerade entspricht zwei Ansätzen der Identitätsphilosophie. Zum einen wird ein authentisches Selbst angenommen, das mit Masken bedeckt werden kann, zum anderen bringt die Maske in ihrer Vielfalt multiple Identitäten hervor.<sup>1209</sup> Der Chance auf Entdeckung eines „wahren“ Selbst steht ein ablenkender Schirm als die Menge an Illusionen entgegen, die die Psyche zum Selbstschutz braucht.<sup>1210</sup> Kontrollverlust drohte Ball, als er sich, überwältigt vom Effekt seines Kostüms und dem Widerstand des Publikums, vor die Alternative gestellt sah, seinen Vortrag abubrechen und sich der Lächerlichkeit preiszugeben oder eine systemkonforme Lösung zu finden. Freud führt zu diesem kritischen Moment aus: „Die Überschwemmung des seelischen Apparates mit großen Reizmengen ist nicht mehr hintanzuhalten; es ergibt sich vielmehr eine andere Aufgabe, den Reiz zu bewältigen, die hereingebrochenen Reizmengen psychisch zu binden, um sie

<sup>1206</sup>Tzara an Prampolini aus Zürich am 18.3.1917, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 90.

<sup>1207</sup>Einzelne Werke wurden in der dritten Ausstellung der Galerie Dada vom 2.-29. Mai 1917 sowie den Nummern 1-3 von *Dada*, Juli/Dezember 1917 und Dezember 1918, gezeigt.

<sup>1208</sup>Vgl. Schall, *Rhythm*, S. 221f.

<sup>1209</sup>Beispiele aus der theaterpädagogischen Praxis gibt Efrat Tseëlon, *Masquerade*, S. 25.

<sup>1210</sup>Vgl. zum Bedürfnis nach abschirmender Deckung Freuds Formulierung vom „Reizschutz“, den der Organismus sich schafft, um sich gegen Umwelteinflüsse abzuschotten, indem er „seine äußerste Oberfläche die dem Lebenden zukommende Struktur aufgibt, gewissermaßen anorganisch wird und nun als eine besondere Hülle oder Membran reizabhaltend wirkt [...]“ Freud, *Lustprinzip*, S. 26.

dann der Erledigung zuzuführen.<sup>1211</sup> Ball rettete sich, indem er der abweisenden Körpermaske eine esoterische Sprachmaske hinzufügte, die die performative Totalität und seine Überzeugungskraft wiederherstellte.

Julie Plax interpretiert Balls dehumanisierte Attitüde als spätromantische Neigung, den sich selbst entfremdeten Menschen mit dem Übersinnlichen zu versöhnen, ein supraästhetisches Reich zu schaffen, das die Vollkommenheit des Individuums auf einer höheren Bewusstseinsstufe wiederherstellt.<sup>1212</sup> Doch die Annahme eines universellen Bewusstseins bringt auch die Einmaligkeit des Individuums zu Fall:

„Das Ich ablegen wie einen durchlöcherten Mantel. Was nicht aufrechtzuerhalten ist, muß man fallen lassen. [...] Der Mensch hat aber viele Ichs, wie die Zwiebel viele Schalen hat. Auf ein Ich mehr oder weniger kommt es nicht an.“<sup>1213</sup>

Entsprechend verfügte der dadaistische Künstler über mehrere Identitäten in Form von Alter Egos und Sprachmasken, die er seiner Persönlichkeit entgegenstellte, und selbst die Autobiografie konnte eine unpersönliche Maske werden.<sup>1214</sup> Mithilfe von Pseudonymen galt es, aus dem eigenen Selbst auszutreten und sich „unsichtbar“ zu machen: „Man muß sich verlieren, wenn man sich finden will.“<sup>1215</sup> Aus Sami Rosenstock wurde Tristan Tzara, halb tragische Wagner-Figur, halb prophetischer Zarathustra,<sup>1216</sup> Hans Arp war „Kaspar“, der nur scheinbar stirbt und im Geheimen weiterwirkt,<sup>1217</sup> und Hugo Ball ließ sich von „Koko, dem grünen Gott“ vertreten, eine Personifikation der Künstlerfreiheit.<sup>1218</sup> „Es ist ein Irrtum, an meine Anwesenheit zu glauben. [...] Mein schüchternen Tonfall, mein zögerndes Auftreten haben ihm längst verraten, daß ich ein ‚Künstler‘, ein Idealist, eine Luftfigur bin.“<sup>1219</sup> Ball ist „Künstler“ nur in Anführungsstrichen und seine Künstlerrolle nur die Hülle, die ein durchsichtiges Ego umgibt. Eine der wechselnden Identitäten, die sich Ball in seinem Künstlerroman *Tenderenda* gab, war „Machetanz“, „ein Wesen, das Tänze macht und Sensationen liebt. Er ist einer jener verzweifelten Typen ohne seelische Haltung, die sich dem leisesten Eindruck nicht zu entziehen vermögen.“<sup>1220</sup> Er ist eine ambiguoze Figur, die sich mehrfachen Metamorphosen unterzieht: „Bis er schließlich nach fruchtlosen Versuchen, sich ein Alibi zu schaffen, in jene religiös gefärbte Paralyse versinkt, die, mit Exzessen verbunden, seinen völligen physischen und moralischen Ruin besiegelt.“<sup>1221</sup> Wie Hal Foster darlegt,<sup>1222</sup> ist eine solche selbstzerstörerische Reaktion

<sup>1211</sup>Freud, *Lustprinzip*, S. 29.

<sup>1212</sup>Plax, *Meaning*, S. 98.

<sup>1213</sup>Ball, *Flucht*, S. 47, Eintrag vom Okt. 1915.

<sup>1214</sup>Vgl. Rumold, *Critical History*, S. 198. Zu Absichten und Funktionen der Autobiografie zwischen Selbsterkenntnis und Fiktion vgl. Süllwold, *Subjekt*, S. 263.

<sup>1215</sup>Ball, *Flucht*, S. 27, Eintrag vom 13.12.1914.

<sup>1216</sup>Vgl. Rudolf E. Kuenzli: Derridada, in: *L'Esprit créateur*, 20. Jg., H. 2, Lawrence 1980, S. 12-21, hier S. 14. Lt. Schrott, *Dada 21/22*, S. 17, wählte er seinen Decknamen nach dem rumänischen Wort „tzara“, Land.

<sup>1217</sup>Vgl. Kap. V.3, S. 302.

<sup>1218</sup>Vgl. Ball, *Tenderenda*, S. 63.

<sup>1219</sup>Ball, *Flucht*, S. 44, Eintrag vom Sept. 1915.

<sup>1220</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 15.

<sup>1221</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 15.

zwei Motivationen geschuldet, einem höheren Bewusstseinszustand oder einer Todessehnsucht. Statt Individualität zurückzugewinnen, vollzieht der Künstler eine Wendung ins Anorganische, was sich mit zwei Strategien erreichen lässt: mit der Animation toter Objekte oder der Verdinglichung des menschlichen Körpers. Letzteres vollzog Ball mit seiner starren Körpermaske.

Noch weitere metaphorische Verkleidungen, die Ball in *Tenderenda* entwickelte, deuten auf Vermummungen und exzentrische Hüte hin: Man trägt „Kutten aus tolerantem Kaschmir und hohe Kappen aus Asche“,<sup>1223</sup> es gibt ein „turmhohe Toupet“ und eine „turmhohe Krone“ als Frisur und Kopfbedeckung.<sup>1224</sup> Sie korrespondieren mit anderen Zeugnissen, in denen dadaistische Kostüme als „Säule“ oder „Turm“ beschreiben werden:

„Er hob angesichts des vierfachen bebenden Ungeheuers wie bittend die zierlichen Hände, und mit übertriebenen Verbeugungen verzogen sich die vier Masken ein wenig nach rückwärts und bildeten, hochaufgerichtet und bewegungslos, wie sie verharrten, etwas wie die vier Säulen eines Tempelchens [...] Und dann, als Responsorium, erklang aus den runden Löchern der Larven heraus *Adieu ma mère, adieu mon père*.“<sup>1225</sup>

Die Wortwahl lässt darauf schließen, dass man es auch hier mit hoch aufragenden, steifen Gebilden zu tun hatte, die den Körper zylindrisch oder konisch umgaben. Andererseits machen die Erwähnung von runden Schalllöchern und der Begriff „Maske“ unmissverständlich klar, dass diese Kostüme auch oder vor allem das Gesicht bedeckten. Während also Balls Röhrenkostüm den Körper umhüllte, den Akteur zum bewegungslosen Paket verschnürte und den Blick des Betrachters auf das nackte Gesicht konzentrierte, setzten Masken alle Gesichtsfunktionen außer Kraft und substituierten sie mit Bewegungsmomenten des Körpers.

Auch im Hinblick auf die Kostümierungspraxen des Futurismus ist es daher nicht unerheblich, dass Ball trotz aller offensichtlichen Stereometrisierung seines Körpers nicht in der „Maschine“ verschwand, sondern sich bemühte, den Kontrast von Körpermaske und lebendigem Gesicht aufrechtzuerhalten, „ein bleiches, verstörtes Jungensgesicht“, das „halb erschrockene, halb neugierige Gesicht eines zehnjährigen Knaben“.<sup>1226</sup> Der Eindruck des Erschreckten, der von allen individuellen Zügen befreit und zur Chiffre verkürzt ist, wurde von Hans Richter eingefangen und wiedergegeben, als er Balls Auftritt in einer lavierten Handzeichnung des Jahres 1917 (Abb. 84) festhielt. An der schwarz-weiß invertierten Figur des Performers sticht allein das Gesicht als gespenstisch weiße Leerstelle hervor. Im Lautvortrag sind sowohl die Aktivität des Performers als auch die des Zuschauers auf diese eine Fläche fokussiert, in der sich die akustischen Effekte optisch widerspiegeln: „to transform the problem of the ear into a problem of the face“,<sup>1227</sup> wie Huelsenbeck formuliert. Funktional muss das dadaistische Röhrenkostüm daher als exakte

<sup>1222</sup>Vgl. Foster, *Prosthetic*, S. 15.

<sup>1223</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 47.

<sup>1224</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 35.

<sup>1225</sup>Guggenheim, *Alles*, S. 459.

<sup>1226</sup>Ball, *Flucht*, S. 106, Eintrag vom 23.6.1916.

<sup>1227</sup>Richard Huelsenbeck, in: Melzer, *Cabaret Voltaire*, S. 76.

Umkehrung des Maskenprinzips gedeutet werden, das Janco für Dada entwickelt hatte. Als Körpermaske veränderte es den Körper und seine Bewegungen so maßgeblich, dass jede menschliche Regung ausgeschlossen oder zu einem minimalistischen Stakkato verkürzt war.

Als zweiter Aspekt gleicht das Kostüm mit seiner hastigen und improvisierten Machart der Bastelarbeit eines Kindes<sup>1228</sup> und strahlt eine vom natürlichen Vorbild gereinigte Form von Geschlechtslosigkeit aus. Dazu trug schon die Pose des „Priesters“ bei, die Ball bei seinem Auftritt annahm. Wie das mit Merkmalen von Androgynität ausgestattete Priestergewand geschickt die Tatsache überspielt, dass der Amtsträger männlich ist, war auch Balls Kostüm ein Versuch, die Körperlichkeit des Performers zu kaschieren, seine Geschlechtszuordnung zu erschweren und den Anschein kindlicher Unschuld zu erwecken: Ball selbst empfand sich retrospektiv in die Rolle eines „Knaben“ zurückversetzt. Gleich einem Kokon degradierte das Kostüm den Körper zur unfertigen Puppe oder den Künstler zum gewickelten Säugling, der keine Kontrolle über die Körperfunktionen hat: Im Druckbogen des geplanten „Weltatlas“ *DADACO* ist die Fotografie Balls passenderweise mit „dada-kasserolle 1916“ beschriftet.<sup>1229</sup> Balls Aufführung als kindlich geschlechtsloses Amphibienwesen symbolisiert die Rückkehr in einen paradiesischen, im Lacan'schen Sinn vorödipalen Zustand, in ein Stadium des Imaginären, das noch keine dichotomische Spaltung kennt. Jacques Lacans an den Blick in den Spiegel geknüpfte Konzeption besagt, dass der Mensch im Prozess seiner Individuation ein „Spiegelstadium“ durchläuft, in dem er sich als Ganzes bildhaft wahrnimmt, und von dieser Erfahrung sein Ich-Bewusstsein ableitet.<sup>1230</sup> Da die vermeintliche Einheit des Spiegelbilds fragil ist, muss sie mit Phantasmen gefestigt werden.<sup>1231</sup> Mit wachsender Sprachkompetenz tritt das Ich in die Ordnung der Symbolik und des „Vaters“. Es erforscht die Umwelt, indem es Objekte sprachlich fixiert und dabei erkennt, dass Worte Platzhalter seines Begehrten sind, womit das Sprechen die Imagination ersetzt.<sup>1232</sup>

Die Bühne der Ordnung des Symbolischen zu entreißen und zum Ort eines präödipalen Chaos zu machen, war schon das Anliegen von Jarrys Figur „Ubu“, der sich mit seiner Fäkalsprache in dieser frühkindlichen Phase positionierte und die Diskreditierung der bürgerlichen „Vaterfigur“ betrieb.<sup>1233</sup> Auch das scheinbar unkoordinierte Lallen dadaistischer Lautdichtung war, lässt man ihren Assoziationsreichtum außer Acht, eine Referenz an jenen vorsymbolischen Mangel an Sprachkompetenz, und darüber hinaus Sprache in körperlicher Konkretion. Allerdings, „die Aufhebung der Grenze zwischen dem eigenen

<sup>1228</sup>Vgl. Melzer, *Performance*, S. 64f.

<sup>1229</sup>Die dreizehn verbliebenen Druckbogen waren im Besitz von Tzara und sind heute in der Sammlung der Berlinischen Galerie, vgl. Sheppard, *Dadaco*, S. 81, Anm. 114.

<sup>1230</sup>Vgl. Kleinschmidt, *Autorschaft*, S. 81. Lacan formulierte sein Konzept vom Spiegelstadium erstmals im Jahr 1936. Zu den Fallstricken und Grenzen seiner Theorie vgl. Gekle, *Tod*, S. 42f. u. 50-55.

<sup>1231</sup>Vgl. Holzapfel, *Subversion*, S. 201.

<sup>1232</sup>Ähnliche Gedanken, jedoch ohne theoretische Fundierung, bewegten Ball: „In der Kindheit erträumen die Menschen sich ein so selbstverständliches Ideal ihrer selbst und der Welt, daß die Erfahrung sie nachher immer enttäuschen muß.“ Ball, *Flucht*, S. 66, Eintrag vom 5.11.1915.

<sup>1233</sup>Vgl. Kap.V.1, S. 252, u. Nicholls, *Anti-Oedipus?*, S. 332f.

Körper und der Umwelt, die Rückkehr in den präödiipalen Zustand einer Sprache ohne Worte entsteht durch eine hochentwickelte Apparatur, Schöpfung des Menschen. Es handelt sich also um eine künstliche Regression“.<sup>1234</sup> Was Christina von Braun hier am Medium des Films festmacht, lässt sich analog auch von Balls primitivierender Performance sagen: Sie war eine Regression mit höchst komplexen Mitteln.<sup>1235</sup> Dennoch war sich Ball bewusst, dass das Idealbild vom „primitiven“ Leben in der sozialpolitischen Gegenwart nicht aufrecht zu erhalten war, dass dies kein „Barbarentum mit Kult und Ritus“ mehr war, sondern „ein entgöttertes Barbarentum, dem es an Widerstand gegen die Korruption fehlt“. Die Hoffnung, die er daraus ableitete und die es zu erfüllen galt, lautete bezeichnenderweise: „Wenigstens doch eine Primitivierung?“<sup>1236</sup>

Nicht nur der Klang der Lautdichtung stellte einen Akt der Primitivierung dar, schon die Tatsache, dass sie für den mündlichen Vortrag konzipiert war und sich der schriftlichen Fixierung entzog, konnte als regressiv ausgelegt werden.<sup>1237</sup> Alle Mittel der Inszenierung waren darauf angelegt, prosaische Interpretationen zu vermeiden und den Zuhörer emotional zu vereinnahmen. Ähnlich klingt es in einem zeitgleichen Gedicht Balls an:

„Mit Gold behängt war ich die Götzenpuppe / Und der Schamane, der im Tanz sich wiegt. / [...] Im Lärm der Trommeln ragten meine Hände, / Bestirnt mit ametysten Siegelringen, / Und meine Stimme schlug an Tempelwände / Uralten Fetischs Litanei zu singen. / [...] Nicht daß die Frauen kreischend mich verführten / Noch eines Knaben Gliederpracht mich zwang. / Ich war nur eine Maske, die sie kürten / Und eines Schauspiels irrer Widerklang.“<sup>1238</sup>

„Ich war nur eine Maske“, sagt Ball hier von sich und kapriziert sich auf die Rolle eines spirituellen Mediums. Er hebt auf den Klang und den Wert der menschlichen Stimme ab, die durch die Reflexion der Häuserwände mechanisch transformiert wird. Die Stimme war ein tragender Signifikant, der nachhaltig zum sakralen Tenor der Lautperformance beitrug. Es war eine überindividuelle, entkörperte Stimme, die Ball hier sprechen ließ, um den Anforderungen der Spiritualität und dem Genre des Messgesangs gerecht zu werden. Es war aber, gerade weil sie keinen natürlichen Ursprung zu haben schien, auch eine Stimme von hoher Autorität und nachdrücklicher Wirkung. Ihr Zeichensystem, eine beschwörende Repetition von Fetischformeln, war so dominant, dass es jede Begrifflichkeit unterdrückte. Es entspann sich eine Kommunikation von Körperzeichen und Geräuschen, die nonverbal und akausal ablief, die Zuschauer affizierte und auch den Performer nicht unbeteiligt ließ. Ball fühlte sich nach Auskunft Huelsenbecks zum Diabolischen und Irrationalen hingezogen und brachte das mit einer Selbststilisierung zum Schamanen und

<sup>1234</sup>Braun, *Frauenkörper*, S. 133.

<sup>1235</sup>Hausmann bestätigt für Dada Berlin: „Ohne den Widerstand der Umwelt wäre keine Bewegung denkbar, also ist der Dadaist ein *bewußter* Taktiker, der seine Mittel genau sich und der Welt anmißt, anders als das Kind, das eben ‚erleidet‘ – der Dadaist ist kein infantiler Typus.“ Raoul Hausmann: *Psychologie Dada*, 14./17./18.12.1920, Manusk., 21 Blätter (hier 14.12.), Hannah-Höch-Archiv Berlin, Nr. 13.78, in: Höch, *Lebenscollage*, S. 740.

<sup>1236</sup>Ball, *Flucht*, S. 29, Eintrag vom 22.4.1915.

<sup>1237</sup>Vgl. Meyer-Kalkus, *Afrikanismus*, S. 207 u. 217, zur affektiven Kraft der Stimme.

<sup>1238</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 64.

Magier zum Ausdruck.<sup>1239</sup> Die zeitgenössische Kunst sah er als mentale und soziale Therapie an, „den Konflikt zwischen Dämon und Ich zu lösen. Sie treibt zu diesem Zweck eine Analyse ihrer Stilmittel, die an die magischen Experimente der Alchimie gemahnt.“<sup>1240</sup> Für die Rezeption seiner Kunst stand folglich nicht die Erkenntnis, sondern die Performanz der sprachlichen Mittel im Vordergrund.

Otto Flake, der das hier postulierte Konzept diskursiv erweiterte, sah magische Kunst gegeben, wo es gelang, dem Betrachter mit einem Eindruck äußerlicher Starre und angehaltener Zeit die Gewissheit zu geben, „daß ihre Geschöpfe sich selbst spüren“.<sup>1241</sup> Üblicherweise hängen Effekte, die Kunstwerke in die Lage versetzen, menschliche Subjekte gefangen zu nehmen, mit dem „Rätsel“ ihrer Entstehung und der Ehrfurcht zusammen, die ihren Verfassern entgegengebracht wird.<sup>1242</sup> „Das Geheimnis des Künstlers beruht in der Furcht und der Ehrfurcht“,<sup>1243</sup> erkannte auch Ball. Ehrfurcht ohne menschlichen Urheber aber wirkt magisch: Magie ist die überweltliche, unheimliche, asymmetrische Macht, die sich durch die Attribuierung psychosensorischer Fähigkeiten an unbelebte Objekte ergibt.<sup>1244</sup> So hob die körperliche und sprachliche Hermetik die Performance in den Rang magischer Esoterik: „Alle lebendige Kunst aber wird irrational, primitiv und komplexhaft sein, eine Geheimsprache führen und Dokumente nicht der Erbauung, sondern der Paradoxie hinterlassen.“<sup>1245</sup> Es war also nicht der sozial-transformierende Aspekt, der die Magie von Balls onomatopoetischer Performance bewirkte, sondern gerade ihre statuari-sche Präsenz und intellektuelle Unzugänglichkeit.

„Producere heißt herausführen, ins Dasein rufen. Es müssen nicht Bücher sein. Man kann auch Künstler produzieren.“<sup>1246</sup> Ein Rezept, sich als Künstler zu „produzieren“, probierte Ball mit seiner Kostüminszenierung aus, doch was mit „Blague“ und „Pose“ begann, entwickelte sich zum Selbstläufer, und die Pose wurde „zum Ernst“.<sup>1247</sup> Je mehr er sich um eine performative Selbstmystifizierung bemühte, desto deutlicher wurden die Grenzen seines Systems: Ball entdeckte die Performance als kontingent, und bedauerte ihren Mangel an Inhaltlichkeit. Er erkannte aber auch, dass er als Performer selbst Teil dieser Semiotik war, die er zwar initiieren, aber nicht beliebig steuern konnte. Sein Ausweg aus der Gefahr, dem Illusionsbruch anheim zu fallen, seine Hingabe an die Macht der Maske, waren kein Sieg eines planenden Akteurs und keine intentionale Anpassungs-

<sup>1239</sup>Vgl. Huelsenbeck, *Witz*, S. 73.

<sup>1240</sup>Hugo Ball: Der Künstler und die Zeitkrankheit (1926), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 102-149, hier S. 117.

<sup>1241</sup>Otto Flake: Zum Thema Dadaismus, in: Farin/Schrott, *Flake*, S. 48.

<sup>1242</sup>Vgl. Gell, *Agency*, S. 68f.

<sup>1243</sup>Ball, *Flucht*, S. 74, Eintrag vom 25.11.1915.

<sup>1244</sup>Vgl. Gell, *Agency*, S. 118 u. 126, in Bezug auf Wittgenstein.

<sup>1245</sup>Ball, *Flucht*, S. 75, Eintrag vom 25.11.1915.

<sup>1246</sup>Ball, *Flucht*, S. 82, Eintrag vom 1.3.1916. Die Frage von Schöpfung und Erschöpfung stellte sich Ball ein Jahr später: Selbst der „schaffende Dichter“ könne „nur abbilden, nicht urbilden. Es ist ein vergebliches Bemühen.“ Ball, *Flucht*, S. 157, Eintrag vom 23.4.1917. Vgl. a. Zehetner, *Ball*, S. 45-48

<sup>1247</sup>Ball, *Flucht*, S. 99 u. 159, Einträge vom 12.6.1916 u. 28.4.1917.

leistung.<sup>1248</sup> An die Stelle der künstlerischen Regie trat die Überantwortung an das Afformativ als einem befristeten Innehalten im Zeitfluss und „Übermächtigung durch die aus- und aufgeführte Sprachpraxis“.<sup>1249</sup> Doch die Entdeckung dieser Handlungsmacht außerhalb seines Selbst brachte Ball nur schwer zur Einwilligung in den Verlauf, der sich ihm aufdrängte. Schon kurz nach Abschluss der ersten Staffel des Dada Zürich stellten sich erste Zweifel ein: „Der Tod ist die Antithese des irdischen Wirrwarrs und Plunders.“<sup>1250</sup> Er begann seinen Auftritt und die psychischen Folgen zu überdenken: „Mein Bischofskostüm und mein lamentabler Ausbruch bei der letzten Soirée beschäftigen mich. Der Voltaire'sche Rahmen, in dem das stattfand, war dafür wenig geeignet und mein Inneres nicht darauf vorbereitet.“<sup>1251</sup>

Wie Hennings berichtet, hatte Ball auf eine Karriere als Schauspieler verzichtet, weil er erkannte, dass er sich nicht verstellen konnte.<sup>1252</sup> Ähnlich problematisch muss er sein dadaistisches Engagement empfunden haben. Hin- und hergerissen zwischen performativer Aktion und geschriebenem Wort, zwischen Gruppe und Einzelgängertum, zwischen Öffentlichkeit und Privatheit entschied er sich schließlich für den Ausstieg.<sup>1253</sup> Wo „alle Welt“ schon „dämonisch“ geworden war, hatte das Künstlerbild der Bohème, der Dandy, ausgedient, sein subversives Moment war von der Realität längst überholt. Er sah nur einen Ausweg aus dem Dilemma: „Man muß schon ein Heiliger werden, wenn man sich ferner noch unterscheiden will.“<sup>1254</sup> Damit kündigt sich Balls Bruch mit dem dadaistischen „Chaos“ und Hinwendung zur katholischen Kirche an. Während also andere dadaistische Primitivierungen vor allem Reflexe auf die korrupte bürgerliche Gesellschaft und ihre überkommenen Codes waren, ging Ball einen Schritt weiter und distanzierte sich zweifach: Nicht nur vom Leben als Bürger, sondern auch vom Leben als Künstler.<sup>1255</sup> Dass Ball zur Demonstration dieser Differenz ein „Bischofskostüm“ wählte, erhält durch die sibyllinische Künstler-als-Heiliger-Prämisse eine auffällig zielgerichtete Note.<sup>1256</sup>

<sup>1248</sup>Vgl. Erika Süllwold, *Subjekt*, S. 96-98, die zwar den Spannungsabfall von Maske zu Sprache sieht, aber ein „Verlangen nach Selbstdarstellung“ darin erkennt.

<sup>1249</sup>Ogrzal, *Gespens*, S. 71.

<sup>1250</sup>Ball, *Flucht*, S. 110f., Eintrag vom 10.8.1916.

<sup>1251</sup>Ball, *Flucht*, S. 110, Eintrag vom 10.8.1916.

<sup>1252</sup>„Einige Tage dachte er daran, Schauspieler werden zu wollen, machte aber sogleich die Entdeckung, daß ihm ‚jede Verstellung unmöglich‘ wäre.“ Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 29.

<sup>1253</sup>Dass auch dieser noch ein Akt des Protests war, zeigt Erika Süllwold, *Subjekt*, S. 272f.

<sup>1254</sup>Ball, *Flucht*, S. 23, Eintrag vom Nov. 1914.

<sup>1255</sup>Eine „kaum verhüllte Absage an die Freunde“ nannte Ball den Vorgang zwei Monate später. Ball, *Flucht*, S. 109, Eintrag vom 6.8.1916.

<sup>1256</sup>In *Flucht aus der Zeit* stehen religiöse Rückzugsgedanken Passagen künstlerischer Euphorie gegenüber. Ball stellte sich in einen sakralen, von chiffernartiger Musikalität begleiteten Diskurs, der auf Prinzipien des Surrealisten Artaud vorausweist. Am balinesischen Theater geschult, propagierte er 1931 ein auf Kunstfiguren gestütztes, visuelles Theater, das „die Feierlichkeit eines sakralen Ritus“ verbreiten und hieratische Kostüme („einen doppelten Körper, doppelte Glieder“) besitzen sollte: „[...] in seinem hochgeschlossenen Kostüm, das den Hals zu kurz erscheinen läßt, wirkt der Künstler wie sein eigenes Bildnis.“ Antonin Artaud: Über das balinesische Theater (1931), in: Artaud, *Theater*, S. 57-72, hier S. 62f.

## 2 Sophie Taeuber in dekonstruktiver Maske

Eine Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 85)<sup>1257</sup> zeigt die kostümierte und durch eine große Gesichtsmaske unkenntlich gemachte Sophie Taeuber bei der Vorführung eines „abstrakten“ Tanzes. Es besteht Grund zu der Annahme, dass diese Aufnahme das einzige authentische Bildzeugnis einer dadaistischen Maske ist.

### *Tanz und Ornament*

Sophie Taeuber, die ihren Lebensunterhalt – und lange auch den ihres Ehemanns Hans Arp – mit angewandter Kunst bestritt, sich aber zeitweilig mit dem Gedanken trug, Berufstätigerin zu werden,<sup>1258</sup> war besonders daran gelegen, Verbindungen zwischen diesen Metiers herzustellen. Ihre Tanzperformances und Choreografien<sup>1259</sup> sollten elementare Bewegungs- und Rhythmusprinzipien sichtbar machen. Begleitet wurde Taeuber von einer minimalistischen Musik aus rhythmusgebenden Trommel- und Gongschlägen und, zumindest bei ihren Auftritten des Jahres 1916, von einer verhüllenden Gesichtsmaske mit eigenem performatorischem Potenzial.

„Sophie tanzte und träumte [...] Sie tanzte und träumte ein Dreieck, ein Viereck, ein Viereck in einem Kreis, einen Kreis in einem Kreis,“ diese und andere Zeilen widmete Hans Arp dem Andenken seiner früh und plötzlich verstorbenen Frau.<sup>1260</sup> Nicht nur waren Taeubers Tanzformationen von geometrischen Motiven geprägt, umgekehrt spiegelte sich Bewegungsdenken in den Harmonien und Proportionen und in den Bildtiteln wider, die sie ihren abstrakten Kompositionen gab: *surgissant, tombant, volant*.<sup>1261</sup> Die Arbeiten verblüffen durch ein sicheres Gespür für Farb- und Formentscheidungen, das auch ihren Tanzstil beeinflusste. Den Quadraten, Rechtecken und Dreiecken ihrer nonfigurativen Gemälde und Textilien entsprachen dort abstrakte Bewegungsfolgen, die nicht-narrative Strukturen, Rhythmen und Energien in ein exzentrisches Kräfteverhältnis setzten. Glaubt man den Beschreibungen der Person Sophie Taeubers – „Sie war von mittelgroßer, schlanker Gestalt, auch waren Gang und Bewegung bei ihr sehr schön, von natürlicher Anmut und Grazie. Nichts Starres, nichts Ungelöstes haftete ihr an.“<sup>1262</sup> – stellt sich ein

<sup>1257</sup>Original in der Fondation Arp, Clamart-Meudon.

<sup>1258</sup>Vgl. Kessler, *Sophie tanzt*, S. 76. 1916–1929 nahm sie einen Lehrauftrag für Textiles Entwerfen, Sticken und Weben an der Züricher Kunstgewerbeschule wahr – als gerade noch statthafte Form weiblicher Berufsausübung. Noch 1926 begrenzte die Schulleitung den Anteil weiblicher Studierender auf zwei Fünftel, da Frauen zu schlechte Aussichten auf spätere Festanstellung hätten, vgl. Gründung und Entwicklung. 1878–1978: 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich, Schule für Gestaltung, Red. Hansjörg Budliger u.a., Zürich 1978 (Wegleitung, 315), S. 124.

<sup>1259</sup>Z. B. *Noir Cacadou* der achten Soiree am 9. April 1919, der als abstrakte Körperkunst gefeiert wurde: „Ich weiß nicht, ob dies die erste abstrakte Tanzvorführung war, aber jedenfalls war sie sensationell.“ Richter, *Profile*, S. 14.

<sup>1260</sup>Hans Arp: Spirale Nr. 1 (1953), in: *Taeuber* (Katalog Aarau), S. 77. Taeuber verstarb im Januar 1943 infolge einer durch einen undichten Ofen verursachten Kohlenmonoxidvergiftung.

<sup>1261</sup>*Taeuber* (Katalog Bottrop), S. 10.

<sup>1262</sup>Emmy Ball-Hennings: Zur Erinnerung an Sophie Taeuber-Arp, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 10-23, hier S. 10f.

Eindruck ätherischer Sanftheit ein, die nicht mit der gestalterischen Souveränität übereinstimmt, mit der sie ihr bildnerisches Werk erarbeitete. Die genauere Beobachtung entlarvt diese Effeminierung als Täuschung und eine den Blick verstellende Übertragung: „Sie war eine ausgezeichnete Tänzerin, verzichtete jedoch in ihren Tänzen auf jeden Versuch zur Grazie. Durch ihre Phantasie, die Ausdruckskraft und den wilden Schwung ihrer Gesten liess sie den kommenden Charaktertanz vorausahnen.“<sup>1263</sup> Zumindest zur Zeit des Cabaret Voltaire also stand ihr Körperausdruck für (männlich) rationale Haltungen der Klarheit und Strenge und ein versöhnliches (weibliches) Element: „Sophie Täubers Talent und Kraft waren erstaunlich. Ich sah sie nur selten, sie zeigte sich im Kabarett, nahm aber nicht an unserer Wildheit teil. [...] Die Einfachheit, von der ich spreche [...], war teilweise mathematisch, teilweise organisch.“<sup>1264</sup>

Mit einer Aura mathematischer Rationalität widerstand Taeuber auch zeittypischen Attribuierungen, die abstrakte Ornamentalität mit unentwickelter Primitivität und weiblicher Sexualität verknüpften, was von Christina Threuter bearbeitet wurde.<sup>1265</sup> Dieser offensichtlich ideologisch motivierte Nexus hinderte Taeuber nicht daran, ornamentales Gestalten, Textilhandwerk, Linientänze und konkrete Kunst zum gegenseitigen Nutzen in ein Wechselverhältnis zu bringen. Sie verwendete abstrakte, geometrische Muster in dekorativen Strukturen, die den Fadenbindungen gewebter Stoffe ähneln. Die Ornamentik ist frei gewählt, verleugnet aber dennoch nicht die Bindung an das traditionelle Frauenhandwerk. Ähnlich ziehen ihre weit geschnittenen Modeentwürfe die Aufmerksamkeit vom Körper der Frau ab und lenken sie auf die Oberfläche der Stoffe, wo räumlich separierte, aber aufeinander bezogene farbige Flecken eine schimmernde Matrix bilden. So nahm Taeuber zu einer Zeit, als ideologische Debatten über den Sinn und Zweck abstrakter Kunst geführt wurden, deren Darstellungsweisen auf, spielte mit ihren dekorativen Eigenschaften und übertrug sie auf Kleidungsstücke, ohne in die floralen oder organischen Muster zu verfallen, die weibliche Körper üblicherweise metaphorisieren.

Allerdings ging sie mit theoretischen Stellungnahmen so zurückhaltend um, dass sich kaum Aussagen zu ihrer Kunst und ihren Bezugspunkten finden lassen.<sup>1266</sup> Sprechen wollte sie allein mit ihrem Werk, das sie ebenfalls von Spuren des Individuellen reinigte. Ihre Biografin Roswitha Mair beschreibt sie als Pragmatikerin mit (schweizerischem) Realitätssinn: „Sophie Taeuber zweifelte nie. Sie scheiterte auch nie. Sie setzte sich Ziele, die sie erreichen konnte. Sie ließ nicht ab davon, bis sie es geschafft hatte. Das machte sie

---

<sup>1263</sup>Janco, *Schöpferischer Dada*, S. 37.

<sup>1264</sup>Huelsenbeck, *Witz*, S. 54.

<sup>1265</sup>„Die Markierung des Ornaments als ein degeneriertes, kriminelles und auch erotisches bzw. triebhaftes Element und seine Zuweisung an die Frau und den Primitiven verweisen auf verschiedene Diskurse, wie sie um die Jahrhundertwende u.a. in den intellektuellen, künstlerischen, medizinischen, sexualwissenschaftlichen und psychoanalytischen Kreisen geführt wurden.“ Threuter, *Bananen*, S. 108.

<sup>1266</sup>Nur zwei Schriften sind überliefert: Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen, in: Korrespondenzblatt des Schweizerischen Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen, Nr. 11/12, Zürich 1922, und zus. mit Blanche Gauchat: Anleitung zum Unterricht im Zeichnen für textile Berufe, hg. von der Gewerbeschule der Stadt Zürich, Zürich 1927.

selbstsicher.<sup>1267</sup> Ihre Beziehung zum ethnisch und sozialen Anderen etwa sei, anders als die ihrer lebhaften Schwester Erika, von einem starken Selbstbewusstsein geprägt, sodass sie nur „dumpf ahnte [...], daß es etwas anderes gab als diese ihre eigene Welt, an der sie nie zweifelte, in der sie nie scheiterte.“<sup>1268</sup> Ein Foto aus ihrem Mädchenzimmer in Trogen (Abb. 86), das um 1904 entstand, als Taeuber etwa fünfzehn war, könnte ein Hinweis darauf sein, welche Vorstellungen sie sich von Kulturen machte, die über ihren heimischen Horizont hinausgingen. Man erkennt eine an die Zimmerwand gespannte Wolldecke, an die neun Blätter eines Fotokalenders mit nordamerikanischen Häuptlingsporträts geheftet und mit Utensilien wie Tomahawks, Dolchen und Federschmuck umgeben sind.<sup>1269</sup> Das Arrangement mag eine Ahnung davon geben, wie ihre von romantischen Phantasien geleitete Sozialisation als Schweizer Bürgerstochter ausgesehen haben könnte, war aber kaum mehr als eine jugendliche Schwärmerei, zumal derselbe Wandbehang im Jahr zuvor noch eine Dekoration aus buntem Nippes trug.<sup>1270</sup>

Dabei war sie sehr wohl in der Lage, künstlerische Leistungen fremder Ethnien wahrzunehmen und anzuerkennen, und auch das von einer sehr pragmatischen Warte. Dem Leitsatz folgend, die Stimme der Ethnografin solle eine sein, die den Stimmen anderer Frauen zuhört,<sup>1271</sup> beschäftigte sie sich mit der Kunst von indianischen Frauen und interessierte sich vor allem dafür, dass sie „arbeiten müssen und doch ihre Kleidungsstücke mit den reichsten Mustern aus Vogelfedern und Stachelschweinborsten verzieren.“<sup>1272</sup> Wenn man etwas aus dieser sparsamen Äußerung folgern kann: Taeuber erkannte die Arbeit der Frauen für den Erhalt ihrer Gesellschaft an und schätzte ihre Fähigkeit, die handwerkliche Tätigkeit mit einem Bewusstsein für die Natur zu verbinden und eine kulturelle Meinungsführerschaft zu erlangen. Nirgends aber wird deutlich, dass sie ähnliche Wege zu gehen beabsichtigte oder gar die Rückkehr in einen primitiven Naturzustand suchte. Bei aller Wertschätzung hält sie die Sphären getrennt, wird als westliche Künstlerin niemals Teilnehmerin, sondern immer nur Beobachterin ethnischer Kulturtechniken bleiben.<sup>1273</sup>

Korrespondierend zu Strukturen afrikanischer Musik waren Taeubers Choreografien

<sup>1267</sup>Mair, *Träumen*, S. 25.

<sup>1268</sup>Mair, *Träumen*, S. 30. Den sozialen Randgruppen ihrer Heimatstadt sei Taeuber bewusst aus dem Weg gegangen: „Mit den armen Juden in Gollub und den Weberkindern in Trogen hatte sie nichts gemein. Nichts mit deren Wünschen, deren Gedanken, deren Zielen. Die Schwester hingegen schon. Nur blieben deren Wünsche und Ziele oftmals im Bereich des Traumes.“ Mair, *Träumen*, S. 31.

<sup>1269</sup>Vgl. Abb. in: *Taeuber* (Katalog Paris), S. 122, vgl. a. Barten, *Puppen*, S. 430, u. Fell, *Täuber*, S. 272.

<sup>1270</sup>Vgl. Abb. in: *Taeuber* (Katalog Paris), S. 123.

<sup>1271</sup>„The voice was to be that of a woman ethnographer listening to other women’s voices.“ Abu-Lughod, *Ethnography*, S. 22.

<sup>1272</sup>*Taeuber* (Katalog Aarau), S. 112.

<sup>1273</sup>1922 entwarf Taeuber zwei ethnografisch inspirierte Kostüme (Abb. 87), tunikaartige Überwürfe, deren Dekor an Kachina-(Geister-)Kostümen der nordamerikanischen Hopi angelehnt ist. Dachy, *Langue*, S. 122, hält sie für Kostüme von Lautgedichtsvorträgen, wofür sie jedoch nicht geeignet erscheinen. Fäustlinge und Pantoffeln würden tänzerische Bewegungen erschweren, ähneln aber den Händen und Füßen von Kachina-Tanz-Püppchen, die die Kostüme der Hopi-Tänzer imitieren. Taeubers Vorbild waren demnach nicht die Kostüme selbst, sondern die miniaturisierten Puppeneffigien. Ihre Informationen bezog sie möglicherweise aus einem Bändchen *Indianer-Kunst* von Rudolf Utzinger (München 1921), das in ihrem Besitz war und drei Hopi- und Zuni-Kachinas abbildet.

durch einen „Verzicht auf ein einheitliches, von einem Zentrum her dominiertes Körpergefühl“ und eine „Zerlegung der Bewegung in Einzelaktionen“<sup>1274</sup> gekennzeichnet und standen in deutlichem Gegensatz zum Ausdruckstanz der befreundeten Rudolf von Laban und Mary Wigman. Labans Konzept sah vor, Raum- und Zeitdimensionen in geometrische Bewegungsfolgen zu übersetzen. Die Grundformen waren polyedrisch: der Tetraeder, der Kubus, der Oktaeder, der Ikosaeder und der Dodekaeder, je nach Zahl der verknüpften Dreiecksbewegungen. Die Beziehung des Körpers zu Horizontalen, Vertikalen und Ecken der Polyeder war ausschlaggebend für seine möglichen Positionen im Raum, und einer diagonalen Bewegung nach rechts oben sollte eine Diagonale nach links unten folgen, sodass sich mit der Zeit ein symmetrischer Ausgleich einstellte. Trotz der Tatsache, dass Taeuber Schülerin Labans war, scheint ihr tänzerisches Engagement unter mehr „sportlichen“ Aspekten gestanden zu haben. Den Weg der Mystifizierung, den Laban mit seinen Tänzen beschritt, habe sie nicht mitgehen wollen, so die Biografin Roswitha Mair: „Tanzen war für sie Bewegen und auch ein Mittel, um etwas auszudrücken, was sie ansonsten nicht sagen konnte, weil ihr die Worte dazu fehlten. Tanz war für sie nicht etwas, um eine andere ‚Welt‘ zu begründen. Es gab in ihrem Leben immer Grenzen, die sie nicht überschritt.“<sup>1275</sup>

Taeubers Einbindung in die Programme des Dada Zürich wird von Zeitzeugen bestätigt, wobei hier die Evokation eines grotesken Körperausdrucks im Vordergrund stand:

„Eine begnadete Tänzerin war Sophie Taeuber-Arp, die bildende Künstlerin aus dem Bündnerland, die mit Maria Vanselow und Maja Chrusecz die Verbindung der Laban-Schule mit den Dadaisten herstellte und mit anderen Laban-Damen in den Masken- und Grotesktaenzen der Dada-Soireen auftrat.“<sup>1276</sup>

In den Jahren 1916 bis 1917 bewegte sich ihr Tanzstil vom geschlossenen Körperbild zu einer Optik fliehender Linien und gesprengter Umrisse weiter:

„Im Unterschied zu den Ausdruckstänzen, die sich um einen homogenen Körperrhythmus und eine Platzierung aus der eigenen Körpermitte heraus bemühen, tanzt wohl Taeuber mit den beschriebenen zersplitterten Körperlinien und den hundertfach gegliederten Gesten wirklich polyrhythmisch-dadaistisch.“<sup>1277</sup>

Der Körper produzierte Bewegungen, die, seriell wiederholt, ein disharmonisches, fragmentiertes Bild ergaben. Taeubers Körper der Performance war ein Körper in Bildern, die seine Repräsentation verdoppelten und den Betrachterblick von ihm fortlenkten. Entweder ließ Taeuber Bewegungsmuster spielen, hinter deren verschleiender Folie die wirkliche Frau gerade noch zu erahnen war. Oder sie machte ihre bewegte Körperoberfläche zur grotesken „Maske“, die mit dem Bild konventioneller Weiblichkeit und seinen Rezeptionsgewohnheiten brach.

---

<sup>1274</sup>Pellaton, *Tanz*, S. 3.

<sup>1275</sup>Mair, *Träumen*, S. 73.

<sup>1276</sup>Ursula Pellaton: Utopie der Ganzheitlichkeit. Ausdruckstanz in der Schweiz, in: Neue Zürcher Zeitung, Zürich, 5.3.1994, S. 68.

<sup>1277</sup>Pellaton, *Tanz*, S. 3.

*Eröffnung der Galerie Dada oder Große Soiree im Cabaret Voltaire?*

Über Anlass und Termin der genannten Fotografie gehen die Meinungen auseinander, sie schwanken um ein ganzes Jahr. Mehrheitlich wird der Auftritt dem 29. März 1917, dem Datum der Eröffnung der Galerie Dada, zugeordnet.<sup>1278</sup> Hierzu erschien eine Einladung in der *Neuen Zürcher Zeitung*: „Zürich, Bahnhofstraße 19. Eingang Tiefenhöhe 12. Einladung zur Eröffnungsfeier der Galerie. Neue Musik, Expressionistische Tänze, Literatur, Puppentheater, Tombola, Sibyllinisches Kabinett. 29. März 1917.“<sup>1279</sup> Bei Ball findet sich noch eine Ergänzung: „Feier zur Eröffnung der Galerie. Programm: Abstrakte Tänze (von Sophie Täuber; Verse von Ball, Masken von Arp). [...] Tristan Tzara: Negerverse. – Claire Walter: Expressionistische Tänze.“<sup>1280</sup>

Kostüme mit röhrenförmigen Elementen, wie sie die Fotografie abbildet, sind für die Galerieeröffnung nicht belegt, ihre grobschlächtige Aufmachung scheint dem gehobenen Niveau „abstrakter Tänze“ und „neuer Musik“, das die Feier anstrebte, widersprochen zu haben. Eventuell bezieht sich ein Beitrag Tzaras in der Zeitschrift *Dada 1*, die im Juli 1917 erschien, auf Taeubers Tanzvortrag an diesem Abend: „Mlle S. Taeuber: bizarrerie délirante dans l'araigné de la main [...]. Costume de H. Arp.“<sup>1281</sup> Mit Sicherheit gilt ihr eine Erwähnung in Tzaras *Chronique Zurichoise*: „Danses: Mlle Taeuber / costumes de Arp /, C. Walter etc. etc.“<sup>1282</sup> Sie ist insofern interessant, als Tzara hier explizit nicht von „Masken“, sondern von „Kostümen“ Hans Arps spricht.<sup>1283</sup>

Problematisch ist auch die Zuordnung des fotografischen Bilds zu der erwarteten rhythmischen Tanzsituation. Die ikonische Härte der abgebildeten Maske steht in komplettem Widerspruch zur wirbelnden Dynamik tänzerischer Bewegungen und lässt sich nur schwer mit der schriftlichen Würdigung in Übereinstimmung bringen, die Ball von der tanzenden Taeuber entwarf: „Das Nervensystem erschöpft alle Schwingungen des Klages, vielleicht auch alle verborgene Emotion des Gongschlägers und läßt sie Bild werden [...] ein Tanz voller Spitzen und Gräten, voll flirrender Sonne und von schneidender Schärfe.“<sup>1284</sup> Ball wählte Begriffe wie „flirrende Sonne“, die dem düsteren Eindruck, den die Fotografie vermittelt, entschieden widersprechen. Als zwei Lösungen des Dilemmas schlägt Didier Plassard vor, Taeuber habe sich während des Tanzens nach und nach aus ihrem hinderlichen Kartonkostüm befreit, oder aber die Fotografie zeige einen ande-

<sup>1278</sup>Vgl. z. B. *Taeuber* (Katalog Bottrop), S. 10; Thomas, *Blick*, S. 120; Greta Ströh in: *Taeuber/Arp Künstlerpaare*, S. 30; Ball, *Werk*, S. 163; Bilanz, *Taeuber-Arp*, S. 97. Mehrere Anlässe werden vermengt, wenn das der Galerie-Eröffnung zugeschrieben, als Datum aber der 23. März 1916 genannt wird (*Taeuber* (Katalog Aarau), S. 78), als im Cabaret Voltaire ein Faschingsfest stattfand, bzw. allgemein März 1916 (*Taeuber* (Katalog Paris), S. 58).

<sup>1279</sup>Neue Zürcher Zeitung, Nr. 548, 28.3.1917; abgedr. in: *Dada Dokumente*, unpag.

<sup>1280</sup>Ball, *Flucht*, S. 149, Eintrag vom 29.3.1917. Claire Walter, d. i. Clara Walther, war eine Tänzerin Labans.

<sup>1281</sup>„Frl. S. Taeuber: phantasierende bizarrerie in den spinnenhänden [...]. Kostüm von H. Arp.“ Tristan Tzara: Notes, in: *Dada 1*, S. 112; Übers. von Schrott, *Dada 15/25*, S. 94.

<sup>1282</sup>Tzara, *Chronique*, S. 16, fälschlicherweise mit Datum des 23. März 1917, der spielfrei war.

<sup>1283</sup>Zur Frage, inwieweit die „Masken“ Hans Arps als Kostüme zu deuten sind, vgl. a. Kap. III.6, S. 167.

<sup>1284</sup>Ball, *Flucht*, S. 149f., Eintrag vom 29.3.1917.

ren Tanz, der später am Abend aufgeführt und von Ball nicht kommentiert wurde.<sup>1285</sup> Die viel plausiblere Erklärung liefert die Fotografie jedoch selbst, da sie 1) keine glaubwürdige Wiedergabe einer Tanzvorführung in einem geschlossenen, voll besetzten und schlecht beleuchteten Kabarettraum ist, sondern viel wahrscheinlicher das Ergebnis einer späteren Sitzung im Fotostudio, und da sie 2) nicht die von Ball beschriebene Szene am Abend der Galerie-Eröffnung nachstellt, sondern, wie zu zeigen sein wird, ein Ereignis, das ein knappes Jahr zuvor stattfand.

Von einigen Autoren wird die Fotografie ins Jahr 1916 datiert.<sup>1286</sup> Auf den ersten Blick scheint das ausgeschlossen, da Taeuber erst zur Eröffnung der Galerie Dada im März 1917 namentlich als Tänzerin in Erscheinung trat. Arp zufolge war sie jedoch schon wesentlich früher in dadaistischen Veranstaltungen vertreten, vermied es aber lange, ihren Namen preis zu geben, weil sie befürchtete, mit diesem Engagement ihre Anstellung als Lehrerin zu gefährden. Ihr Bedürfnis nach Anonymität habe außerdem das Verbergen des Gesichts durch eine Maske erforderlich gemacht.<sup>1287</sup> Dass Taeubers Tanzfolgen der Kabarettzeit anders ausfielen als die der Galerie Dada, ist möglicherweise ebenfalls diesem Umstand des Maskentragens zuzuschreiben, dem sie ihren Bewegungsausdruck anpasste. Auch wenn Taeuber als Freundin Arps über alle Aktivitäten des Cabaret Voltaire auf dem Laufenden gewesen sein dürfte, kann doch nicht sicher gesagt werden, wann ihre aktive Mitarbeit begann. Ball bestätigt die Mitwirkung Labans an der „Tanzsoiree“ des 30. März 1916 („Monsieur Laban assistierte der Vorstellung und war begeistert“) und einen Besuch von „Laban mit seinen Damen“<sup>1288</sup> im Kabarett am 2. April 1916, Programmpunkte zum Thema Tanz häufen sich seit Ende Mai 1916. Wenn also Ball aus Anlass der öffentlichen Hauptprobe der „Großen Soiree“ am 24. Mai 1916 von einer namenlosen „Darstellerin“ und „tanzenden Gestalt“ spricht, ist gut vorstellbar, dass sich dahinter Sophie Taeuber verbirgt, die ihre ersten Dada-Tänze präsentierte.

Nachdem Janco mit seinen neuen Masken für Furore gesorgt hatte, wurden Überlegungen angestellt, wie man sie im Kabarett einsetzen könnte:

„Wir [...] abstrahierten von ihrer vieldeutigen Eigenheit eine Anzahl von Tänzen, zu denen ich auf der Stelle je ein kurzes Musikstück erfand. [...] Der Mund der Maske ist weit geöffnet, die Nase breit und verschoben. Die drohend erhobenen Arme der Darstellerin sind durch besondere Röhren verlängert. [...] An den gewölbten Armen hängen lang ausgeschnittene Goldhände.“<sup>1289</sup>

Die angesprochenen Kostümteile – durch Pappröhren verlängerte Ärmel, goldfarbene Papierhände, eine Maske mit aufgerissenem Mund und breiter, deformierter Nase – lesen sich wie eine wörtliche Beschreibung der vorliegenden Fotografie, sodass es legitim erscheint, sie der „Großen Soiree“ im Mai 1916 zuzuordnen. Taeubers röhrenförmige

<sup>1285</sup>Plassard, *Acteur*, S. 149.

<sup>1286</sup>Kessler, *Sophie tanzt*, S. 78; Seiwert, *Janco*, S. 652; Raimund Meyer: Dada? Dada!, in: *Dada Bewegung*, S. 14.

<sup>1287</sup>Vgl. Arp, *Traum*, S. 17, auch Kessler, *Sophie tanzt*, S. 78.

<sup>1288</sup>Ball, *Flucht*, S. 88, Eintrag vom 2.4.1916.

<sup>1289</sup>Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 24.5.1916.

Kostümmärmel würden damit dem berühmt gewordenen „Bischofs“-Kostüm von Ball um einen ganzen Monat vorangehen. Tatsächlich drängt sich beim Vergleich der jeweiligen Fotografien der Verdacht auf, dass die Kostüme in einem nicht nur formalen Zusammenhang stehen. Die Ärmel aus den langen, engen Pappröhren mit ihren fingerartigen Zacken sind einander so ähnlich, dass es sich um ein und dasselbe Paar handeln könnte, das beim zweiten Anlass wiederverwendet wurde. Leider geben beide Fotografien wenig Aufschluss über die Raumsituation, sodass nicht zu entscheiden ist, ob es sich um dieselbe Kulisse handelt, und ob es die Bühne des Cabaret Voltaire oder ein Studio-Arrangement ist, was in beiden Fällen einleuchtend erscheint.<sup>1290</sup> Die Fotografie Taeubers ist damit das früheste Dokument einer Dada-Performance mit Kartonmaske und Röhrenkostüm.

### *Männliche oder weibliche Autorschaft?*

Das hat Konsequenzen für die Autorschaft. Handelte es sich wirklich um die „arpschen papp-röhren“, wie Angela Thomas Jankowski es feststellen möchte?<sup>1291</sup> Da die Fotografie mehrheitlich ein Jahr später datiert wird, gilt als Urheber des Kostüms, den Vorgaben des Programms der Galerie-Eröffnung folgend, meist Hans Arp, während die Maske, sofern sie denn erwähnt wird, Janco zugeschrieben wird.<sup>1292</sup> In seinen Memoiren nimmt Arp nicht dazu Stellung, zitiert aber Tzara, ohne dessen Angaben („costumes de Arp“) zu korrigieren,<sup>1293</sup> sodass viel dafür spricht, dass hier tatsächlich Kostüme von Arp zum Einsatz kamen. Das schließt jedoch andere Beteiligte nicht aus. Harry Seiwert und Marc Dachy vertreten die Meinung, nicht nur die Maske, auch das Kostüm sei von Janco entworfen worden,<sup>1294</sup> und berufen sich auf die Übereinstimmungen mit Balls Röhrenkostüm. Da jedoch auch dessen Urheberschaft nicht geklärt ist – neben Janco kommen auch Ball bzw. Ball in Kooperation mit Hennings in Betracht<sup>1295</sup> – ist dies noch kein schlüssiger/endlgültiger Beweis/Grund.

Hier lohnt es sich, einen Gedankengang weiter zu verfolgen, den Gabriele Mahn angestoßen hat. In ihrer Analyse der gestalterischen Prinzipien Sophie Taeubers erwähnt sie eher beiläufig und ohne genauere Diskussion, Taeuber habe für die Dada-Soireen Kostüme angefertigt, in denen sie tanzte.<sup>1296</sup> Damit ergibt sich die Möglichkeit, nicht Arp oder gegebenenfalls Janco, sondern Taeuber selbst könnte die Verfasserin des gezeigten Kostüms sein. Huelsenbeck stützt diese Vermutung, wenn er sagt:

<sup>1290</sup>Zur Praxis von Werbepostkarten vgl. die Analyse der Fotografie von Ball in Kap. IV.1, S. 191.

<sup>1291</sup>Taeuber (Katalog Bottrop), S. 10.

<sup>1292</sup>Raimund Meyer: Dada? Dada!, in: *Dada Bewegung*, S. 14; Taeuber (Katalog Bottrop), S. 10; Greta Ströh in: *Taeuber* (Katalog Paris), S. 124; *Taeuber* (Katalog Aarau), S. 78; Thomas, *Blick*, S. 120, Bilang, *Taeuber-Arp*, S. 97. Renée Hubert, *Artist Couples*, S. 530, schreibt nicht nur das Kostüm, sondern auch die Maske Arp zu.

<sup>1293</sup>Vgl. Arp, *Traum*, S. 17.

<sup>1294</sup>Seiwert, *Janco*, S. 652, u. Dachy, *Langue*, S. 122. Vgl. a. Ball, *Werk*, S. 163, dort bleibt offen, ob die Maske von Arp oder Janco stammt. Janco wird im Zuge der Galerieeröffnung er nicht erwähnt; Ball, *Flucht*, S. 151, zufolge hielt er sich bis zum 1. April in Ascona auf. Eintrag vom 1.4.1917.

<sup>1295</sup>Zu Balls Kostüm vgl. Kap. IV.1, S. 190.

<sup>1296</sup>Vgl. Mahn, *Taeuber*, S. 96.

„Am folgenden Tag brachte Janco, der Freund Tzaras, Masken, die er während der Nacht hergestellt hatte und Sophie Taeuber, die Freundin Arps, zeigte den Entwurf für ein Kostüm, in dem sie tanzen wollte. Sie sagte, sie würde zwischen Bildern von Kandinsky tanzen, einen abstrakten Tanz.“<sup>1297</sup>

Leider ist Huelsenbecks Erinnerung etwas ungenau und vermischt nachweislich zwei Ereignisse – die erste Präsentation von Masken im Cabaret Voltaire im Mai 1916 und die erste Ausstellung der Galerie Dada im März und April 1917, wo Werke von Kandinsky zu sehen waren. Dennoch wird deutlich, dass sich Taeubers Rolle nicht auf das Vorführen fremder Kostüme beschränkte, sondern dass sie einen eigenen gestalterischen Beitrag leistete und Planung und Ausführung in derselben Hand lagen. Taeubers Anteil an den öffentlichen Produktionen des Dada Zürich war damit umfangreicher als bisher angenommen.

Weitere Nahrung erhält diese These durch Taeubers Nähe zur Laban-Tanzschule. Laban hatte seine Tanztheorie als einen Gesamtplan entworfen, der den Körper und seine Bewegungen in Einklang mit dem Umraum brachte, und dem das Kostüm streng unterworfen war:

„Das Kostüm muß vor allem dem Bewegungsausdruck dienen. Es darf nicht um seiner selbst willen gestaltet oder geschmückt sein. Andererseits aber ist es nicht immer mit der einfachsten Drapierung oder Umhüllung getan. Das Kostüm kann in absonderlichsten Eigenformen den Bewegungsausdruck ergänzen. Man denke an hohe Perücken oder Kopfbänder bei Tänzen, in denen die Arme nur wenig nach oben geführt werden. Ebenso ist etwa ein weiter Rock als Stellvertreter oder Betoner weiter Beinbewegungen am Platz.“<sup>1298</sup>

Die Bekleidung sollte den Vorgaben des Körpers und dem Ausdruckswert der Tänze entsprechen. Eine ähnliche Körperauffassung vertrat Mary Wigman:

„Mein Tanzen beruhte auf dem Prinzip, den Körper in ein so geschicktes und geschmeidiges Instrument umzuwandeln, daß er alle Nuancen der Gefühle ausdrücken kann. Um den Körper zu einem vollkommen funktionierenden Instrument zu machen, ist es notwendig, den Körper zuerst zu entdecken. Es ist auch notwendig, den Körper zu stärken, ihn von seinen Hemmungen zu befreien, so daß er sich frei bewegend jedem Augenblick einer Gefühlsregung Folge leisten kann.“<sup>1299</sup>

Sowohl Laban als auch Wigman legten demnach Wert darauf, dass nicht die Kostüme die Bewegung oder den Ausdruck dominierten. Doch gerade das war der Effekt der dadaistischen Kostüme und Maskeraden. Labans Einfluss auf Taeuber ist also nicht auf diesem Gebiet zu suchen. Zur Ganzheitlichkeit des Laban-Systems gehörte es allerdings, die Gestaltung von Kostümen nicht fremden Händen zu überlassen:

„Kostüme wurden selbst entworfen und geschneidert. [...] Es geschah dies aber nicht nur, um Kosten zu sparen, sondern auch aus künstlerischer Überzeugung und trug ungeheuer zur überwältigenden Einheitlichkeit unserer Aufführungen bei.“<sup>1300</sup>

<sup>1297</sup>Huelsenbeck, *Reise*, S. 120f.

<sup>1298</sup>Laban, *Welt*, S. 173.

<sup>1299</sup>Sorell, *Wigman*, S. 46.

<sup>1300</sup>Laban, *Leben*, S. 133.

Zuständig für die Kostüme der Laban-Schule war vor allem Maya Chruszcz (d. i. Maria Josefa Deodata, 1890–?), eine gelernte Modeschneiderin, deren Stil von Tzara als rein, streng, gerade und einfach beschrieben wurde: „Les costumes que Mlle Chruszcz fait pour l'école: forme et couleur dans la pureté du rythme; sévère nécessité ligne droite clarté chaude simple.“<sup>1301</sup> Aber auch Taeuber, die seit 1916 professionell mit Stoffen und Schnittmustern umging, war mit der Konzeption von Tanzkostümen betraut und galt als Ansprechpartnerin in Geschmacksfragen:

„Sie [Sophie Taeuber] hat uns immer Ratschläge gegeben, wie wir aussehen sollten. Wir sollten an unseren Kleidern möglichst reiches Material haben, das präsentiert, das würde das Publikum verlangen. Unser Stil, der war schon richtig, den hatte sie auch gern, und der war wie der von Laban, einfache Formen, einfache Farben, möglichst kein Chichi, keine Garnitur, wir waren alle gegen Garnitur, sei sie auf Kleidern oder Besteck oder so.“<sup>1302</sup>

Taeuber folgte hier Maßgaben der Züricher Kunstgewerbeschule, an der sie lehrte, nämlich, das Kunstgewerbe der internationalen Moderne zu öffnen, die Trennung der Lehrfächer zu beenden und die angewandten und schönen Künste zu einem Gesamtkunstwerk zusammenzuführen.<sup>1303</sup> Diese Interdisziplinarität als Kunsthandwerkerin, die Prämisse der Eigenverantwortung, die Laban ihr vermittelte, und ihre nachgewiesenen Kenntnisse als Textilkünstlerin sprechen dafür, dass Taeuber auch bei ihren dadaistischen Tanzkostümen federführend war.

### *Kostüm*

Arp benutzte die Metapher, das Universum der Künste sei ein ineinander verschränktes Gewebe: „Wir weben heute ein Kleid aus unseren reinsten Träumen, aus Farben, Linien, Kreisen, Dreiecken, Vierecken, aus dem inneren Licht der Kugeln und Würfel, aus der Liebe und der Harmonie [...]“<sup>1304</sup> Diese Kombination verschiedenster Materialien, Farben und Formelemente und der Charakter des Verworfenen – „kein Chichi, keine Garnitur“ – kehren im Montageprinzip von Taeubers Tanzkostüm wieder. Als komplette Gewandung verleiht es dem Körper die Anmutung einer abstrakten Litfasssäule. Die Stulpen der Ärmel bestehen aus armlangen engen Kartonröhren, die in langen fingerartigen Zacken aus Goldpapier enden. Im Unterschied dazu erweckt das Kleid nicht den Eindruck, als sei es aus Karton gefertigt. Es besteht aus einer etwa knielangen taillenlosen Umhüllung aus mehrfarbigem, stellenweise glänzendem Material, das glatt und geschmeidig wirkt – möglicherweise Stoff oder Glanzpapier. Hieran sind schmale, helle Streifen in unter-

<sup>1301</sup> „Die kostüme die Frl. Chruszcz für die schule schneidert: form und farbe in der reinheit des rhythmus; strenge notwendigkeit gerade linie heiße einfache klarheit.“ Tristan Tzara: Notes, in: *Dada 1*, S. 112; Übers. von Schrott, *Dada 15/25*, S. 94.

<sup>1302</sup> Perrottet, *Leben*, S. 136. Ergänzend Richter, *Dada*, S. 45: „Sophie war Tanzschülerin bei Laban, in dessen heiligen Hallen auch ich des öfteren zu Gast war. [...] Dort übte noch die eine oder andere Tänzerin, und der gestrenge Laban mochte irgendwo verborgen sein. Wenn er dann plötzlich auftauchte, wurden wir in ein Nebenzimmer abgeschoben, wo Tzaras Freundin, Maja Kruscek, und Sophie über eine Kostümzeichnung gebeugt standen.“

<sup>1303</sup> Zu Konzeption und Lehrplänen der Züricher Kunstgewerbeschule vgl. Kap. V.4, S. 312.

<sup>1304</sup> Hans Arp: Immer wandelt sich die Schönheit, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 76f., hier S. 77.

schiedlichen Lagen und Richtungen angebracht, deren Enden frei zu Boden flattern. Dazu Huelsenbeck: „Im Cabaret Voltaire versuchten wir zuerst, [sic] unsere kubistischen Tänze mit Masken von Janco, selbstgefertigten Kostümen aus bunter Papp und Flitter.“<sup>1305</sup> Mit seinen vielen, übereinander geschichteten, mal straffen, mal gerafften, mal gewickelten Stoffbahnen, die den Körper der Tänzerin zu einem voluminösen Insekt aufplustern, steht es einer bunten Bonbonverpackung näher als einem bloßen Kleidungsstück. Es ist weder Reformkleid, noch Zirkuskostüm, sondern ein phantasievolles Patchwork aus dem Stoffmustervorrat des Textildesigns.

Dank seiner raffinierten Technik, den glänzenden Materialien, der kontrastreichen Gestaltung in orthogonalen Strukturen erinnert das Kostüm an zwei bodenlange Damenkleider (Abb. 88), die Sophie Taeuber im Jahr 1920<sup>1306</sup> bzw. 1922<sup>1307</sup> schneiderte. Eine Fotografie zeigt, wie sie und ihre Schwester Erika diese Kleider präsentieren, die sie schlauchartig verhüllen. Der Stoff ist fest und glatt und umschließt den Frauenkörper wie ein kompaktes Futteral. Die Verbindungen zwischen diesen Entwürfen und dem Kostüm der Fotografie sind nicht so eng, dass sie denselben Verfasser erzwingen würden. Sie sind aber ein weiteres Indiz dafür, dass Arp nicht exklusiv dafür in Frage kommt. Tatsächlich ist die Phase, in der sich Arp mit geometrisch-konstruktiven Kompositionen in Vertikalen und Horizontalen befasste, relativ kurz und vor allem der engen, bis zur Anonymität reichenden Zusammenarbeit mit Taeuber geschuldet.<sup>1308</sup>

„Das Ölgemälde schien uns einer überheblichen, anmaßenden Welt anzugehören. 1916 begannen Sophie Taeuber und ich gemeinsam an großen Papier- und Stoffgestaltungen zu arbeiten.“<sup>1309</sup>

„Die klare Ruhe der vertikalen und horizontalen Kompositionen Sophie Taeubers beeinflusste die barocke, diagonale Dynamik meiner abstrakten ‚Gestaltungen‘. [...] Die wesentlichen Elemente des irdischen Bauens waren hier aus den barocken Wucherungen herausgeschält: das Aufrichten, Emporragen, das Aufrechte des klaren Lebens und das Waagrechte, das Ausgestreckte, Lagernde der sinnenden Ruhe.“<sup>1310</sup>

1916 arbeitete Taeuber an gitter- oder schachbrettartigen Kompositionen, in die sie kleine emblematische, menschen- und puppenähnliche Ornamente einfügte. Arps Arbeiten der Zeit bewegen sich in einer fast monochromen Farbpalette, in der Weiß-, Grau- und Schwarztöne von nur wenigen Farbflecken kontrastiert sind (vgl. Abb. 89) – ganz im Gegensatz zu Taeubers stark- und primärfarbigem Entwürfen. An den textilen Produkten dieser Kooperation hatte Taeuber den maßgeblichen Anteil, selbst wenn Arp die Entwürfe

<sup>1305</sup>Richard Huelsenbeck: Erste Dadarede in Deutschland, gehalten am 22.1.1918 im Graphischen Kabinett I. B. Neumann, Berlin, in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 104-108, hier S. 106.

<sup>1306</sup>Taeuber (Katalog Aarau), S. 76.

<sup>1307</sup>Taeuber (Katalog Paris), S. 126.

<sup>1308</sup>„Both Sophie Taeuber and I were absorbed for long periods in the problem of an anonymous art.“ Hans Arp, Interview mit George L.K. Morris (1957), in: *Jean, Arp*, S. 349. Vgl. Besson, *Compositions*, S. 35.

<sup>1309</sup>Arp, *Traum*, S. 12.

<sup>1310</sup>Arp, *Traum*, S. 11.

lieferte.<sup>1311</sup> Auch die Verwendung von goldglänzendem Papier an Händen und Maske des Kostüms könnte Taeuber zu verdanken sein, die kurz darauf mit Aquarell und Papieren zu arbeiten begann, wo sie Gold als erhabenen, von der Ikonenmalerei inspirierten Akzent einsetzte (vgl. Abb. 90).<sup>1312</sup>

Auch wenn es die kubische Form der Gesichtsmaske nahe legen mag, die Bezeichnung des Kostüms als „kubistisch“ ist hier noch weniger akzeptabel als im Fall des Röhrenkostüms von Ball. Weder die geometrischen Röhren der Ärmel, noch das grafische Dekor des Kleids entsprechen kubistischen Prinzipien. Auch die geometrischen Gebilde in den Arbeiten Taeubers und Arps können nur entfernt an Kubismus erinnern. Es fehlt ihnen, was Christian Besson das „Drama“ der Oberflächen genannt hat,<sup>1313</sup> ihre prismatische Brechung, die gestufte Verschachtelung, die getreppten Linien sowie jede Art von Perspektive. Stattdessen herrscht eine egalitäre Frontalität der Elemente vor, die bei Taeuber sorgfältig separiert und bei Arp munter gelockert sind, wenn er sich vom Zufall leiten lässt.<sup>1314</sup> Die formale Anmutung des Kostüms mit seinen dynamischen Orthogonalen und Diagonalen deckt sich fast wörtlich mit einer Erläuterung, die Arp zu einigen dieser Collagen gab: Der Zufall habe ihm bedruckte Stoffe und bunte Papiere in die Hände gespielt, und er habe sie in „turbulenten Diagonalen“ angeordnet, die schon das „fantastische Bum-Bum der Kesselpauke Dadas“ ankündigten.<sup>1315</sup>

Für Taeubers klare und feine Aquarelle, die dynamisch betonten Vertikalen mit knappen horizontalen Akzenten, die aneinander gelegten pulsierenden Farbflächen, die austarierte Balance der Gewichte im Bild, fand Arp die schöne Metapher von „atmenden Säulen“.<sup>1316</sup> Im Tanzkostüm der Fotografie meint man dieses Moment des Atmens wiederzufinden: Es ist ein aus der Ebene gelöstes Gebilde, eine ins Dreidimensionale übertragene Vibration, eine starke, aber kontrollierte Energie. Seine lockere Ornamentalität widersteht auch der zeittypischen Konnotation, die im Dekor von Frauenkleidern niedere sexuelle Instinkte verankert sah. Die These war, „daß die Kleidung der Frau, die sich vor allem durch das Ornament auszeichne, an das Begehren des Mannes appelliere“,<sup>1317</sup> was die dekorative Gestaltung dieser Mode als kollektiven Signifikant nicht nur erklären, sondern auch moralisch verwerflich und kulturell minderwertig machen würde. Indem Taeuber die starkfarbigen Geometrien ihrer Gemälde auf Modestücke und Textilien ausdehnte, stellte sie stattdessen Assoziationen zum Tafelbild her und vermittelte zwischen Modedesign

<sup>1311</sup>Vgl. Gabriele Mahn: Hans Arp mit Sophie Taeuber, in: *Arp* (Katalog Stuttgart), S. 256-267, hier S. 257f.

<sup>1312</sup>„Die Goldfarben, die infolge der naturalistischen Entwicklung der Malerei völlig verdrängt worden waren, nahm sie, angeregt durch frühe mittelalterliche und byzantinische Malereien, wieder auf.“ *Arp* (Katalog Stuttgart), S. 259.

<sup>1313</sup>Besson, *Compositions*, S. 36.

<sup>1314</sup>Vgl. Hubert, *Artist Couples*, S. 528f.

<sup>1315</sup>„En me servant de papiers imprimés, d'étoffes imprimées, de papiers et d'étoffes de toute couleur que le hasard [...] me fit parvenir, ces matières de multiples apparences furent disposées en de turbulentes diagonales qui annonçaient déjà le boum-boum de la grosse caisse fantastique de Dada.“ Hans Arp: *Collages* (1955) in: *Arp, Jours*, S. 420.

<sup>1316</sup>Mahn, *Taeuber*, S. 87.

<sup>1317</sup>Threuter, *Bananen*, S. 111.

einerseits und dem räumlich bewegten Körper andererseits, zwischen dem mystischen Farblicht der Malerei und dem künstlichen Hell-Dunkel einer elektrischen Bühnenbeleuchtung. Arps Metapher der „atmenden Säulen“ umfasst auch den rauschenden Klang des Luftholens unter der Maske und die Tanzgeräusche ihres Körpers, die die ohnehin nur rudimentäre Musikbegleitung übertönten oder ersetzten. Im Zusammenspiel von künstlichem Licht, glänzendem Stoff und tänzerischer Bewegung wurden Farben, Klänge und Rhythmen zu Hüllen, die dem tanzenden Körper eine neue Performanz verliehen.

### *Maske*

Die Hypothese, Taeuber könne das von ihr getragene Kostüm selbst entworfen haben, führt zu der Ausgangsfrage zurück, welches Ereignis die Fotografie dokumentiert. Wenn man Huelsenbecks Äußerung Glauben schenkt, Taeuber habe sich für ihre Tanzkostüme von Jancos neuen Masken inspirieren lassen, bleiben als mögliche Anlässe nur die „Große Soiree“ bzw. ihre Generalprobe am 24. und 31. Mai 1916, als die Masken das erste Mal präsentiert wurden. Der Schluss lautet: Die Fotografie zeigt Taeuber in selbst geschneidertem Kostüm, und die Maske stammt nicht, wie oft behauptet, von Arp, sondern von Janco. Sie ist die einzig dokumentierte originale Dada-Maske.

Die schachtelartige, hochrechteckige Stülpmaske (Abb. 91) hat die Abmessungen eines Schuhkartons oder einer großen Papiertüte und besteht aus wenigen aufgesetzten oder eingeschnittenen kubisch-geometrischen Formelementen. Bekrönt wird sie von einem Kranz aus vier stehenden Zacken, die den „goldenen“ Fingerzacken der Kartonärmel ähnlich sind und den Eindruck einer „Frisur“ erwecken. Nur die oberen zwei Drittel der Maskenfläche sind dem Gesicht zuzuordnen; es lässt sich nicht entscheiden, was das Drittel unterhalb der Mundpartie bezeichnet. Der Mund selbst ist als klaffender Schlitz über fast die ganze Breite der Maske gezogen und enthält Andeutungen weißer gezackter Zähne. Die markante Nase kragt weit vor, ist trapezförmig gefaltet und mittig zwischen die Augen platziert. Diese bestehen aus dreieckigen Schlitzern, die, leuchtend weiß umrandet, auffällig aus dem dunklen Untergrund herausstechen. Nur das rechte Auge ist klar zu erkennen, das linke scheint bis auf einen schmalen Spalt geschlossen.

Diese stilisiert menschlichen, grotesk deformierten Züge ergeben eine archaisch anmutende, erstarrt und leblos wirkende Physiognomie. Dass die Zeitzeugin Elsi Giauque, eine Schülerin Taeubers, die Maske als „ungewöhnlich schön“<sup>1318</sup> bezeichnet, ist vielleicht ihrer Wahrnehmung als Künstlerin zuzuschreiben. Statt auf Homogenität und hieratische Würde aber – das „Kubische“ bei Carl Einstein<sup>1319</sup> – setzt Janco auf eine fragmentierte Mimik voll ambivalenter Allusionen. Nicht das Typische und Allgemeine des Gesichts wird betont, sondern seine bizarre Exzentrik. Die Kombination von Maske und grotesk gewandtem Körper ähnelt Charaktertypen von Theater und Karneval, auf deren anarchi-

---

<sup>1318</sup>„Sophie Täuber tanzte – die Maske war ungewöhnlich schön.“ Elsi Giauque: Vergangenheit, die lebendig wird, in: *Morach* (Katalog Solothurn), S. 27.

<sup>1319</sup>Vgl. Einstein, *Negerplastik*, S. 11 u. 25f.

sches Potenzial die Maske offenbar mit anspielt.<sup>1320</sup>

Während die erhaltenen Maskenobjekte Jancos ein durch Titel und Form definiertes Geschlecht haben – sie sind alle männlich, was sich durch ihre Zugehörigkeit zu Koschkas *Sphinx und Strohmännchen* erklärt – ist die Geschlechtsidentität der fotografierten Maske nicht einfach zu bestimmen. Zwar wurden die dadaistischen Tanzperformances vor allem von Frauen – Taeuber, Hennings, Wulff und anderen Schülerinnen Labans – bestritten, die Masken, die sie dabei trugen, scheinen aber nicht explizit feminin gewesen zu sein. Behelfsweise werden sie als „Dinger“<sup>1321</sup> oder „Wesen“<sup>1322</sup> bezeichnet. Andere Bezeichnungen deuten auf ein nicht ausgebildetes Geschlecht – „schmachtende Foetusse“, „Babyköpfe“ – oder auf Gleichgeschlechtlichkeit – „lesbische Sardinen“ – hin.<sup>1323</sup> Andere Masken aber, und das scheint für die hier behandelte zuzutreffen, erfüllen das Klischee männlicher Affekte – sie wirken aggressiv, hässlich, brutal. Dass sie von Tänzerinnen getragen wurden, konnte diesen Effekt nur verstärken und stellte einen spannungsvollen Kontrast zwischen maskulinen und femininen Assoziationen her. Janco spielte mit dem Wissen des Betrachters, dass es Frauen waren, die seine Masken verbargen, oder er rechnete damit, dass ihre Körper, Haltungen und Bewegungen das Geschlecht verraten würden. So entwickelte sich ein nervöser Konflikt aus dem Vorwissen der Zuschauer, ihren Erwartungen an weibliches Verhalten und den Irritationen, die ihnen die bruske Maskierung bereiten musste.

Im vorliegenden Fall war die Identifizierung schon schwieriger: Obwohl man der Maske maskuline Züge zusprechen kann, ist das Gewand so wenig modisch und figurbetont, dass der Schluss auf einen weiblichen Performer schon recht spekulativ ausfällt. Auch die Figurensprache des Tanzes, „plumpe tappende Schritte und einige hastig fangende, weit ausholende Posen“,<sup>1324</sup> scheint wenig geeignet, Aufschlüsse über das Geschlecht zu geben. Wenn es dem Kabarettbesucher trotz dieser Schwierigkeiten möglich war zu erkennen, dass er eine Frau vor sich hatte, muss es an der Konditionierung durch die Gattungskonvention gelegen haben, die nur den einen Schluss zuließ: Eine kostümierte Person auf der Bühne, die rhythmische Bewegungen zur Musik ausübt, ist eine Solotänzerin. Tatsächlich ist die Körperinszenierung im Tanz auch im Dada Zürich eine Sache von Frauen, so sehr, dass die Rezeption sie beinahe metonymisch auf dieses Medium limitiert.<sup>1325</sup> Als Sinnbild eines „heiteren Balancierens, äquilibristischen Schwebens – zwischen den Welten, den Klassen, den psychosexuellen oder sozialen Rollenzuweisungen“,<sup>1326</sup> eines zentrifugalen Kreisens um das eigene Selbst, behandelt und eröffnet der Tanz Chancen zu spezifisch weiblicher Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung. Der

<sup>1320</sup>Vgl. Pegrum, *Modernity*, S. 165, zum Anteil karnevalistischer Subversion an Jancos Masken.

<sup>1321</sup>Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 24.5.1916.

<sup>1322</sup>Hans Arp: Marcel Janco, in: Seiwert, *Janco*, S. 384.

<sup>1323</sup>Hans Arp: Marcel Janco, in: Seiwert, *Janco*, S. 384, u. Arp, *Dadaland*, S. 276.

<sup>1324</sup>Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 24.5.1916.

<sup>1325</sup>„Im Tanz bleiben die Frauen gefangen in das niedliche Schönheitsbild des Mannes“, „über die Frauen selbst aber erfahren wir kaum mehr als ihren Namen“, Petersen/Schumacher, *dada-mann/dada-frau*, S. 50f.

<sup>1326</sup>Dech, *Modepuppe*, S. 90.

Tanz lässt mit seiner Mischung aus „archaischer Motorik und moderner Stereotypie, momentaner Grazie und ekstatischem Außersichsein“<sup>1327</sup> und seiner wechselseitigen Manifestation und Verflüchtigung von Figur und Identität wiederum den Zirkelschluss auf die physische und habituelle Metamorphose des Weiblichen in Verpuppung und Maskerade zu.

Ein großer Teil der folgenden Interpretation hängt nun davon ab, ob es dem Zuschauer trotz der Maskierung und anzunehmenden Namenlosigkeit des Performers ersichtlich war, dass es sich um eine Frau handelte. An der großen Zahl der gedruckten Programme und Theaterzettel, die zum festen Bestand jeder Dada-Performance gehörten, wird deutlich, dass man Wert darauf legte, die Akteure dem Publikum namentlich vorzustellen. Anonymität wurde nicht vorausgesetzt, denn nur am Betrachterwissen konnte sich das Spiel der enttäuschten Erwartungen entfalten, Anonymität wurde performativ bewirkt. Der Effekt bestand gerade darin, die Performer zu kennen, sie aber nicht zu *erkennen*, da sie durch dominante Signifikanten verfremdet waren. Die dadaistische Maskerade profitierte wie jede subversive Geste von der Kenntnis ihres Ursprungs, der performativ zu travestieren war. Bei Taeuber jedoch, die größten Wert darauf legte, dass ihr Name nicht genannt wurde, und die Neutralität der Maske zum Schutz ihrer Identität instrumentalisierte, war dieser Sachverhalt nicht gegeben. Dass wir heute wissen oder zu wissen glauben, dass es sich um Sophie Taeuber handelte, mag dem historischen Kabarettbesucher nicht bewusst gewesen sein. Es wird also darum gehen zu zeigen, dass ihr aus der Maskerade hervorgegangener Körper sich nicht nur performativ, sondern auch vorgängig als ungewiss/unbestimmt darstellte.

### *Verhinderter Voyeurismus*

Die Vorstellung, dass Kunst zum Leben wird, definiert den Status aller Subjekte neu, nicht nur den des Künstlers, auch den des Rezipienten. In Kunstprozessen werden beide zu potenziellen Betrachter. Im Fall von Taeubers Performance ist schwer zu entscheiden, inwieweit hieran auch mimetische Prozesse beteiligt waren. Ball gibt einige wenige Hinweise zum Referenzgehalt dadaistischer Tänze, die alle Interpretationen offen lassen:

„Den einen Tanz nannten wir ‚Fliegenfangen‘. Zu dieser Maske paßten nur plumpe tappende Schritte und einige hastig fangende, weit ausholende Posen, nebst einer nervösen schrillen Musik. Den zweiten Tanz nannten wir ‚Cauchemar‘. Die tanzende Gestalt geht aus geduckter Stellung geradeaus aufwachsend nach vorn. [...] Den dritten Tanz nannten wir ‚Festliche Verzweiflung‘. [...] Die Figur dreht sich einige Male nach links und nach rechts, dann langsam um ihre Achse und fällt schließlich blitzartig in sich zusammen, um langsam zur ersten Bewegung zurückzukehren.“<sup>1328</sup>

Folgten Taeubers Tänze diesem Muster, können sie nicht als „abstrakt“ im strengen Wortsinne bezeichnet werden, da darstellende Elemente bestehen blieben. Arp konkretisiert Taeubers tänzerische Formgebung:

---

<sup>1327</sup>Dech, *Modepuppe*, S. 92.

<sup>1328</sup>Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 24.5.1916.

„Sie tanzte einen Goldfisch, der sein ganzes Gold verliert und arm und erbärmlich von dan-  
nen schwimmt. Sie tanzte den Finsteren, den Bösen, der sich langweilt und das Gegenteil  
von sich werden möchte, aber sich nicht entschließen kann, ob er ein Kind oder ein Engel  
werden soll. Sie tanzte auch Fragen.“<sup>1329</sup>

Abstraktion begegnet im performativ dadaistischen Zusammenhang vor allem in Form  
von „abstrakten Tänzen“, deren Struktur aber deutlich macht, dass es sich vor allem um  
eine Dekonstruktion von Standards handelte: Nicht das Signifikat war referenzlos, son-  
dern als Signifikanten gebrauchte ästhetische und theatrale Stereotypen deuteten in die  
Leere.<sup>1330</sup> Dem Vorgang des Sehens und Erblickens als „Eroberung der Welt als Bild“<sup>1331</sup>  
kommt damit der wesentliche signifizierende Anteil an der Dada-Performance zu, ebenso  
wie der (Selbst-)Inszenierung des Performers für den Blick des Anderen.

Um das deutlich zu machen, ist es erforderlich zu klären, wie sich das Wissen des Be-  
trachters als Schnittmenge möglicher Bedeutungen und die Verkörperung des Sehens,  
sprich der wechselseitige Blickverkehr, in der Inszenierung von Taeubers Maske „situier-  
ten“.<sup>1332</sup> Von der Aufteilung in Körperzonen und den Besonderheiten der Anatomie, auf  
die die „kritische Mimesis“ der parodistischen Wiederholung nach Judith Butler hinzu-  
weisen in der Lage ist,<sup>1333</sup> soll daher – da der Mund und die verbale Sprache als Kommu-  
nikationsorgane ausscheiden – als einziges der Blick herausgegriffen werden. Er konnte  
hier nicht einfach schweifen, sondern war gezwungen, eine vorbestimmte Richtung ein-  
zuhalten. Dadurch, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Visualität der  
Performance ständig wachgehalten wurde, war ihm ein aktives Engagement abverlangt,  
das den passiven skopischen Genuss und eine indifferente Konsumtion unmöglich mach-  
te. Der Modus des Sehens war nicht einfach eine beliebige Zutat der Rezeption, sondern  
ihre Grundvoraussetzung, denn Inhaltlichkeit konnte nur durch ein aktives Sehen herge-  
stellt werden, das die Subjekte bei ihrer Reise durch die Performance leitete.

Versucht man die phänomenologischen Reize nachzuvollziehen, die sich dem zeitge-  
nössischen Besucher von Taeubers Tanzperformance geboten haben könnten, stößt man  
auf zwei wesentliche Probleme. Zum einen droht die Rekonstruktion der historischen  
Betrachterposition daran zu scheitern, dass uns nur ein medial vermittelter Eindruck der  
Performance vorliegt. Zwar verhilft die Fotografie der ephemeren Bewegung zu einer  
materialisierten Existenz, aber das Blicken der Akteurin durch die Maske auf den Zu-  
schauer und des Zuschauers auf die Maske als Oberfläche der Akteurin ist ganz in die  
zweidimensionale fotografische Hermetik, ihre Statik und ein radikales Schwarzweiß  
gebannt. Wo die reale Maske durch den Abstand zur Körperoberfläche noch die Möglich-  
keit versprach, in einer virtuellen Geste des Entkleidens das verborgene Geschlecht zu  
enthüllen, bannt die Reproduktion beide in die Fläche und verweigert jede Chance auf

<sup>1329</sup>Hans Arp: Sophie, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 39-44, hier S. 42.

<sup>1330</sup>Vgl. Nicholls, *Anti-Oedipus?*, S. 338, zum Dekonstruktivismus dadaistischen Theaters am Beispiel  
Tzara.

<sup>1331</sup>Martin Heidegger: Holzwege, Frankfurt a.M. 1950, S. 87, vgl. a. Eiblmayr, *Frau*, S. 55.

<sup>1332</sup>Zur Situierung des Wissens durch „Vision“ vgl. Donna Haraway, *Neuerfindung*, insb. S. 80-82.

<sup>1333</sup>Vgl. Butler, *Körper*, S. 111.

Verwandlung. Der Abstand zwischen Körper und Umraum, Haut und Kostüm, zwischen Frau und neutralisierender Maske ist in der Fotografie zur Deckungsgleichheit geschrumpft. Die Fotografie unterbindet den prüfenden Entdeckerblick, der dem historischen Performancebesucher potenziell noch möglich war. Gleichzeitig gipfelt die performative Zerstörung des einheitlichen Bilds von Weiblichkeit in der Schaffung eines neuen Bildes – der Fotografie. Sie ist kein Zufallsprodukt, sondern eine intentionale Setzung und Inszenierung für sich. Als solche muss sie als zweites, reproduzierendes Werk der Performance angenommen werden.

Zum anderen kann nicht gesagt werden, an welchen Besucher, an welches Geschlecht und Vorwissen die Performance sich richtete. Sowohl weibliche wie männliche Rezensenten haben über Taeubers Auftritte geschrieben. Aber ist der weibliche Betrachterblick auf die tanzende Taeuber auch derselbe wie der männliche? Die spezifisch weibliche Perspektive zu erfassen, ist sozialpsychologisch problematisch, weil sie in der Logik von Jacques Lacan und Joan Riviere nicht von der männlichen zu trennen ist – sie ist die Rückseite dieser Agenda und nur über sie zu ermitteln.<sup>1334</sup> Da die behandelte Szene jedoch zu Zeiten des Cabaret Voltaire spielte, dessen Publikum den Quellen nach vorwiegend männlich besetzt war,<sup>1335</sup> soll hier ein (heterosexueller) männlicher Betrachter vorausgesetzt und seine Sicht auf die Performance imaginiert werden.

Fetischismus wäre der psychoanalytischen Tradition zufolge eine solche exklusiv männliche Perspektive; nur als verschleierte Maskerade bezeichnet Fetischismus auch eine Spielart weiblichen Begehrens.<sup>1336</sup> Der „Fetisch“ ist ethnografisch gesehen ein Ritualobjekt und die Inkorporation einer transzendenten Kraft, die sich dem menschlichen Zugriff entzieht, im „Fetischismus“ hat sich die magische Wirkung dieses Objekts auf das Denken desjenigen übertragen, der mit ihm umgeht. Dabei trifft der psychosexuelle Fetisch den etymologischen Sinn noch am besten: er ist ein „Gemachtes“.<sup>1337</sup> Den phallischen Fetisch prägt entsprechend eine sich selbst naturalisierende Kombination aus psychischer Verschiebung und Verdichtung, ein reduktionistisches Verfahren, das die reale Kastrationsdrohung auf die Kontroverse imaginärer Zeichen beschränkt.<sup>1338</sup> Der Fetisch

<sup>1334</sup>Vgl. Bronfen, *Leiche*, S. 581. Zu Konditionen den weiblichen Sehens vgl. Maud Lavin, *Adrogyny*, S. 69 u. 74: Frauen seien daran gewöhnt, männliches Verhalten zu adaptieren, und könnten die Sehweisen wechseln. Ähnlich Mary Ann Doane, *Film*, S. 76, und Griselda Pollock, *Modernity*, S. 262: Die Betrachterin werde nominell zur „Transvestitin“, wolle sie Orte der patriarchalischen Kultur erobern.

<sup>1335</sup>Vgl. Kap. II.1, S. 33.

<sup>1336</sup>Da Freud Fetischismus mit Kastrationsangst erklärt und Fetisch als Ersatz des vermissten weiblichen Phallus, ist er Männern vorbehalten, vgl. Freud, *Fetischismus*, passim. Zu den Möglichkeiten des weiblichen Fetischismus vgl. Bettinger/Funk, *Weiblichkeit*, insb. S. 48-53.

<sup>1337</sup>„Fetisch“ kommt vom portugiesischen „fêtiço“, gemacht, vgl. Baudrillard, *Fetischismus*, S. 319. Die pejorative Genese des Begriffs, von der kolonialen Handelsware zum Ausweis intellektueller Unterlegenheit und zurück, wird bei Elfi Bettinger u. Julika Funk, *Weiblichkeit* S. 32f., beschrieben.

<sup>1338</sup>Vgl. Baudrillard, *Fetischismus*, S. 325. Vgl. a. Bettinger/Funk, *Weiblichkeit*, S. 44: „Der Fetisch als Ersatz des mythischen Simulacrum Phallus als Penisersatz kann höchstens das Ersatz-Sein materiell verkörpern. In dieser materiellen Verkörperung aber liegt die Kraft des Fetisch als kulturellem Zeichen [...] Die Materialisierung und Verkörperung im Fetisch-Gegenstand ruft nämlich auch so etwas wie eine Naturalisierung hervor, gerade indem der Ersatz das, wofür er stehen soll, materiell substituiert, bzw. verkörpert.“

ist damit Kaschierung einer Abwesenheit und „pure Maske“,<sup>1339</sup> da er erst dadurch Bedeutung erhält, dass er verbirgt. Weiblichkeit wäre in dieser Hinsicht der perfekte Fetisch, da sie psychoanalytisch als Maske gilt, die eine Nichtidentität, ihr Nicht-Mann-Sein, maskiert.<sup>1340</sup> Nur Männer hätten demnach die Wahl des Fetischs, Frauen haben sie nicht, denn sie *sind* Fetisch.<sup>1341</sup> „Fetisch“ ist hier nicht die autonome Entität des Ritualgegenstands, sondern das durch den Betrachterblick fixierte operable Lustobjekt. Einen essenziellen Begriff von Körper vorausgesetzt, kann der Fetisch das eigentliche Geschlecht versteckt halten, während er vorgibt, sein Gegenteil zu sein.<sup>1342</sup>

In Taeubers Fall mag die mutmaßliche Identität als junge Tänzerin diesen Erwartungen an die Fetisch-Frau noch entsprochen haben, ihre disparate Erscheinung und Wirkung auf den Betrachter taten es nicht. Das Kostüm betonte das Moment des Verbergens, besonders in der Ahnung, dass es ein weiblicher Körper war, der sich auf diese Art dem Anblick entzog. Dennoch war es kein Fetisch, denn körperfremd wie es war, fehlte ihm jede beschwichtigende Kompensation seines Mangels. So musste es dem männlichen Betrachter schwer fallen, den Mechanismus fetischistischen Wünschens in Gang zu setzen, nämlich schlichtweg zu ignorieren, dass an diesem Körper etwas „fehlte“, dass er „kastriert“ war. Anders als viele Performances von Frauen, arbeitete Taeuber nicht nach der Devise „das Persönliche ist das Politische“,<sup>1343</sup> den Körper dazu bestimmend, gelebte Erfahrungen aufzuführen und seine Geschichte zu erzählen. Eine solche Offenbarung scheiterte schon daran, dass Taeubers „natürlicher“ Körper als solcher nicht zu sehen war. Frauen mag die exhibitionistische Rolle zwar auf den Leib geschrieben sein,<sup>1344</sup> aber *dieser* Leib war nicht ohne weiteres als Frau zu erkennen. Zwar ließ Taeubers Performance die Anwesenheit des voyeuristischen Beobachters nicht außer Acht, sie war aber nicht darauf aus, sich von der Suppression seines Blicks zu befreien, indem sie sich exhibitionierte und selbst ausstellte.

Die Facetten männlichen Schauens gelten als beschränkt und stempeln die betrachtete Frau entweder zum Kunstwerk, zum Naturphänomen oder bloßen Objekt, in jedem Fall zum schönen Rätsel.<sup>1345</sup> Sexuell animiertes Schauen setzt aber einen autonomen und

<sup>1339</sup>Öhlschläger, *Geschlecht*, S. 55.

<sup>1340</sup>Vgl. Russo, *Grotesque*, S. 69, u. Riviere, *Weiblichkeit*, S. 36. Auch Bettinger/Funk, *Weiblichkeit*, S. 39: „Die Maske hat eine doppelte Funktion: auf der einen Seite das Haben zu schützen, auf der anderen Seite den Mangel zu verbergen.“ Wenn Maskerade und Weiblichkeit synonym sind, entsteht ein kausales Problem: „Maskerade als Verhüllung heißt einerseits dasjenige, was sich hinter der Maske verbirgt, erst mit den Attributen der Eigentlichkeit, des Essentiellen und Substantiellen auszustatten, andererseits wird die Verhüllung zum einzig Zugänglichen und Sichtbaren, das Uneigentliche wird zum Modus der (Re-)Präsentation.“ Vgl. a. Liliane Weissberg, *Weiblichkeit*, S. 11.

<sup>1341</sup>Vgl. Russo, *Grotesque*, S. 70, u. Butler, *Körper*, S. 100.

<sup>1342</sup>Vgl. Öhlschläger, *Geschlecht*, S. 55. Wie Angela Moorjani, *Fetishism*, S. 30, festgehalten hat, krankt die Vorstellung von Geschlecht als Konstrukt daran, dass Maskerade, Fetischismus und Transsexualität vorgängige Geschlechtsidentitäten voraussetzen.

<sup>1343</sup>Vgl. Forte, *Performance Art*, S. 256f., u. Apfelthaler, *Performance*, S. 36.

<sup>1344</sup>Vgl. Mulvey, *Visuelle Lust*, S. 55.

<sup>1345</sup>„Die Künstler und Kunstliebhaber starrten entzückt auf die Erscheinungsbilder, auf die Naturdinge, auf den Körper und suchten sie wie Hieroglyphen, wie eine stumme Sprache zu entziffern, weil doch das Bild nicht alles sein konnte.“ Lenk, *Frau*, S. 84.

distanzierten Betrachter voraus, der sich jederzeit in der Lage fühlt, sein fetischisiertes Gegenüber zu kontrollieren. Der durch den reziproken Blick hergestellte Kontakt kann intim oder bedrohlich sein, was vom psychologischen Status der Subjekte abhängt. Hier war der Prozess des Schauens und Angeschautwerdens durch eine unheimliche Nähe thematisiert, die schon als etymologisches Paradox – als „Nicht-Heimisches“, aber „Heimliches“<sup>1346</sup> – einen durchaus verunsicherten Betrachter hinterließ. Er wusste nicht, mit welcher Art des Schauens er sich positionieren sollte. Die Repräsentation widersprach dem visuell verführerischen Muster, mit dem das essenziell Bedrohliche des Frauenkörpers formal gebannt werden kann. Was der Betrachter erlebte, war nur eine weitere Desillusion seines narzisstischen Ichs, denn das betrachtete Objekt war nicht nur als potenzielles Spiegelbild unbrauchbar, auch die voyeuristische Fixierung und die Illusion eines idealen, kompletten Körpers blieben ihm verwehrt.<sup>1347</sup>

Voyeurismus und, korrelierend, Exhibitionismus operieren über das Auge als allein privilegiertem Organ, das die Konstellation des Begehrens zwischen exponiertem Körper und unentdecktem Operateur organisiert. Unter der Prämisse des Blicks kehrt nicht nur der Exhibitionist seinen Körper, sondern auch der Voyeur sein Begehren nach außen, dennoch verharren beide in isoliertem Genießen. In Taeubers Performance konnte der männliche Voyeur zwar noch versuchen, seinen verstohlenen Blick zu installieren, aber es gelang ihm nicht, sich auf Distanz zu halten, denn die räumliche und zeitliche Simultaneität der Performance gewährten keinen Rückzug. Weder skopische noch materielle Teil- und Besitznahme der Maskenfrau waren ihm möglich, denn sie war weder käuflich noch erotisch, sie war weder Mannequin noch Prostituierte und unterband jeden taxierenden Besitzerblick. Ebenso wenig anwendbar waren der distinktive Blick des weißen Connaisseurs und Kunstsammlers, der sich einer exotischen Kuriosität gegenüber weiß,<sup>1348</sup> oder der sexuelle Jagdtrieb des Sammlers, der ein „jungfräuliches“ Artefakt verfolgt, das dank seiner männlichen Erweckungsgeste zum Kunstwerk wird.<sup>1349</sup> Denn was hier als Maske angeboten wurde, entsprach nicht den Darstellungsmustern der begehrten Kunst.

Stattdessen wurde eine Betrachterperspektive geschaffen, die den Subjekt-Objekt-Status von Blickendem und Angeblicktem auf einer eigenen medialen Basis verwirrte: Es war nicht mehr sicher, wer hier Täter und wer Opfer ist. Das, was den Zuschauer an der tanzenden Gestalt interessierte, ihre enigmatische Maske, begann auf ihn zurückzustarren.

---

<sup>1346</sup>Sykora, *Weiblichkeit*, S. 134. Vgl. Freud, *Das Unheimliche*, S. 231 u. 237: „Das deutsche Wort ‚unheimlich‘ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist.“ Aber: „Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“

<sup>1347</sup>Vgl. Eiblmayr, *Frau*, S. 92.

<sup>1348</sup>Butler, *Körper*, S. 193, nennt ein solches Schauen „ethnographische Eingebildetheit“, Sally Price, *Primitive Kunst*, S. 22f., beschreibt die Distanz zum Wissensobjekt als die des untadeligen „Gentleman“ zum ungebildeten „Wilden“.

<sup>1349</sup>Vgl. Price, *Primitive Kunst*, S. 153 u. 157.

Slavoj Žižek hat den Lacan'schen „Triumph des Blicks über das Auge“<sup>1350</sup> auf einige Filme von Hitchcock angewandt, in denen der Zuschauer in eine traumatische Blicksituation gerät. Zunächst scheint es so, als falle sein Betrachterblick auf ein faszinierendes Objekt, doch dann wird deutlich, dass die Kontrolle ganz auf der Seite des Objekts ist, dass es den auf sich gerichteten Blick selbst schafft und so „vergiftet“.<sup>1351</sup> Ziel ist die Täuschung des Auges durch die suggestive Lenkung des Blicks: Ein schockartiges inszeniertes Schauen, dessen Ursache nicht zu ermitteln ist, und das, sobald sie ins Bild rückt, den Blick pervertiert.

Das erschreckte Starren, das der Zuschauer an Taeubers Maske wahrnahm, mag zunächst als Reflex auf eine äußere Ursache gedeutet worden sein, bis er erkannte, dass er diese Ursache war, dass der Schrecken aber nicht ihm entsprang, sondern ihm vom Blick der Maske angetragen wurde. In der Performance wurde der Zuschauer zum infizierten Objekt dieses „feststeckenden Blicks“,<sup>1352</sup> von dem er sich gleichsam seziert fühlen musste. Die Maske ist der objekthafte Agent eines Sehens, das die Betrachterposition willentlich verändert und zum blinden „Fleck im Realen“<sup>1353</sup> macht. In der Terminologie Lacans und Žižeks heißt das, das Betrachtersubjekt wird durch das Maskenobjekt symbolisch signifiziert, wobei letzteres als Freud'sche „Vorstellungsrepräsentanz“ funktioniert, als sichtbare Spur und reflexive Verdopplung einer außerbildlichen, (noch) nicht sichtbaren Realität, die das Betrachtersubjekt hysterisiert.<sup>1354</sup> Die Einschaltung eines Signifikanten (der Maske) macht deutlich, dass es kaum möglich ist, den Zuschauer direkt zu manipulieren. Stattdessen stellt er eine Komplizenschaft mit einem zweiten Subjekt (Taeuber) her, das man jenseits des Sichtbaren (der Maske) vermutet, ein „Subjekt jenseits der Subjektivierung“ und unerreichbares „Ding“, das sich durch den Maskenblick repräsentiert.<sup>1355</sup>

Die Fragilität des durch die Maske gebrochenen Blickkontakts war nicht frei von Rückwirkungen auf die Körper, die sich im Feld des Sichtbaren konstituierten. Das skopische Begehren zog sich als virtueller Strahl durch den Raum und wies vom begehrten Objekt auf den Verursacher zurück.<sup>1356</sup> Das besonders Irritierende an dieser Erfahrung des ertappten Voyeurs war, dass sich der erwiderte Blick keinem sexuell oder ethnisch definierten Körper zuweisen ließ, er blieb verdächtig neutral. Soziale Konstruktionen von Geschlecht und Kultur, die den männlichen Betrachterblick sonst intuitiv zu leiten vermögen, liefen unweigerlich ins Leere. Im Unterschied zu Voyeurismus und Fetischismus also, die Frauen dichotomisch als Objekte in die Blicke von Männern eintragen, erzeugte die Performance eine hybride „kinematische“ Sehsituation vergleichbar der des Kinos, wo

<sup>1350</sup>Im Anschluss an Merleau-Ponty deklariert Lacan, *Grundbegriffe*, S. 79, das Feld des Sichtbaren als Ursache einer „zerbrechlichen“ Ontologie der Subjekte und die Spaltung von Auge und Blick als konstitutiv für ihr Begehren.

<sup>1351</sup>Vgl. Žižek, *Triumph*, S. 218.

<sup>1352</sup>Žižek, *Triumph*, S. 219.

<sup>1353</sup>Žižek, *Triumph*, S. 219.

<sup>1354</sup>Vgl. Žižek, *Triumph*, S. 223f., u. Lacan, *Grundbegriffe*, S. 228f.

<sup>1355</sup>Vgl. Žižek, *Triumph*, S. 229-231.

<sup>1356</sup>Lacan, *Grundbegriffe*, S. 79, spricht von einer „Bahn des Sehens“, nach der sich die Subjekte ordnen.

sich das Auge der Kamera als Drittes zwischen Voyeur und Betrachtungsobjekt schiebt.<sup>1357</sup>

Als distanzlose, ihre Subjekte absorbierende Situation gehört die kinematische Perspektive dem noch geschlechtsambivalenten Imaginären an. Es bringt eine Art des Sehens hervor, das nicht durch den Lacan'schen Spiegel gegangen ist, das noch keine Trennung von Ego und Alter Ego kennt und im autosuggestiven Verlangen gipfelt, „sich selbst sehen zu sehen“.<sup>1358</sup> Die Funktion des voyeuristischen Kamera-Auges wurde in Taeubers Bühnenperformance von der fixierenden Gesichtsmaske übernommen. Die problematische Beziehung, die der Kamerablick des Maskengesichts zum Betrachter aufnahm, erschwerte alle Versuche, imaginäre kinematische Identifizierungen oder symbolische theatrale Deutungen anzustellen. Ähnlich nämlich, wie es Slavoj Žižek am Beispiel des Films exemplifiziert hat, mochte die Umkehrung der Perspektive, das sich Hineinversetzen in das „große Andere“ auf der Bühne, nicht recht glücken.<sup>1359</sup> Der Zuschauer hatte Probleme, sein Bedürfnis nach Identifikation mit der Figur auf der Bühne in Einklang zu bringen: Er konnte nicht einordnen, was er sah, wusste also nicht, wie er sich verhalten sollte. Peter Gidal hat am Beispiel von Samuel Beckett gezeigt, wie Identifikationsprozesse mit (männlichen) Hegemonialansprüchen verknüpft sind: „Narrative identification is thus an oppressive mechanism in patriarchy's interests.“<sup>1360</sup> Wo narrative Inhalte verweigert werden, verliert der Zuschauer die Kontrolle über sein Sehen und bleibt dem Geschehen verständnislos ausgeliefert. Ergebnis war die totale Desubjektivierung – nach Gidal das „sterbende Patriarchat“<sup>1361</sup> – die Raum für metaphorische Mythifikationen schuf.<sup>1362</sup> Der Kreislauf des visuellen und empathischen Tauschens war an einer empfindlichen Stelle unterbrochen worden, jeder Sozialisierungseffekt des Sehens, jede Zuordnung zu Gruppen und Funktionen und jede Allegorie von Meisterschaft, die ein symbolisches Theater gewährleisten hätte, mussten entfallen.<sup>1363</sup>

Mit detektivischer Neugier versuchte der Betrachter das fremde Objekt aus geschmeidigem Körper und totenstarrer Maske zu enträtseln. Die Subversion der Perspektiven aber fand nicht statt: Solange Taeuber sich weigerte, hinter ihrer „Sprachmauer“ (der Maske) hervorzutreten, die Stimme zu erheben und sich in die männliche Ordnung einzuschreiben, blieb sie das „unerreichbare *Ding*, das jeder Subjektivierung widersteht“.<sup>1364</sup> Aber,

<sup>1357</sup>Die Kamera ist ein künstlicher Voyeur, der sich dem kontrollierenden Zugriff des Zuschauers entgegenstellt, bis sich eine Ahnung von Austauschbarkeit der Subjekt-Objekt-Relationen einstellt, vgl. Braun, *Frauenkörper*, S. 132. Zu voyeuristischen Perspektiven des Kinos vgl. Weissberg, *Weiblichkeit*, S. 23, u. Mulvey, *Visuelle Lust*, S. 54f.

<sup>1358</sup>„the desire to see oneself seeing“, Freedman, *Frame-Up*, S. 58. Im Gegensatz dazu ist das Theater eine bipolare und symbolische Präsentation: „theatrical looking assumes a gaze which is a looking back, if not a staring down.“

<sup>1359</sup>Vgl. Žižek, *Triumph*, S. 239f.

<sup>1360</sup>Gidal, *Beckett*, S. 144.

<sup>1361</sup>„dying patriarchy“, Gidal, *Beckett*, S. 44.

<sup>1362</sup>Vgl. Moorjani, *Fetishism*, S. 36.

<sup>1363</sup>Zum dekonstruktiven Theater, das sich narrativen Inhalten ebenso verwehrt wie konstituierenden Blicken, vgl. Freedman, *Frame-Up*, S. 60 u. 66.

<sup>1364</sup>Žižek, *Triumph*, S. 231, kursiv dort.

und das war das Beklemmende, sie war ein Maskending, das blicken kann, sodass es unmöglich war, sie auf eine schlicht mechanische Größe herabzuwürdigen.<sup>1365</sup> Die Klimax war, als der Zuschauer zu ahnen begann, dass er selbst das Opfer von Operationen war, dass das Ungewisse in ihm lag. War hier eine trügerische Verführerin am Werk oder hatte er eine Untote vor sich, eine Mumie, die mit hohlen Augen ins Leere starrt?

### *Maske als Tötungsstrategie*

In seinen Betrachtungen zum Unheimlichen stellt Freud fest, dass es ein bedeutender Faktor der Verunsicherung ist, wenn ein beobachtetes Objekt Zweifel weckt, ob es „belebt oder leblos sei, und wenn das Leblose die Ähnlichkeit mit dem Lebenden zu weit treibt.“<sup>1366</sup> Anders als die Puppe aber, die als totes Objekt immer schon den Hauch ihrer phantasmatischen Verlebendigung in sich trägt, arbeitet die Maske im Bühnenvortrag an der Neutralisierung und Verdinglichung ihres lebenden Akteurs. Ihr künstlicher, trotz aller Animierung lebloser Ausdruck mit den seelenlosen Augenhöhlen rührt noch – ähnlich wie ihre Bezeichnung als Larve, von lateinisch *larva*, Gespenst, Gerippe – von dieser letzten Funktion, der Totenmaske, her. Sie ist die elementarste Form von Maske, die Aufhebung von Mimik und Individualität im ebenso erstarrten wie idealisierten Bildnis des Verstorbenen.<sup>1367</sup> Wie Freuds Unheimliches gehört die Maske zwei verbundenen Welten an, dem Heimischen und Vertrauten und dem Fremden und Furchterregenden. Ihre Verfremdung ist genuin grotesk: „Das Mechanische verfremdet sich, indem es Leben gewinnt; das Menschliche, wenn es sein Leben verliert.“<sup>1368</sup> Nach den Maßgaben des Toten und Belebten, Mechanischen und Organischen und der Idee, „daß das Gefühl des Unheimlichen direkt an [...] der Vorstellung, der Augen beraubt zu werden, haftet“,<sup>1369</sup> entwirft Tæubers Performance Strategien weiblicher Selbstinszenierung im Spektrum von Freuds Unheimlichem.

Im originalen Setting der Performance erwies sich die starre Augenpartie mit dem verborgenen Blick als das sensibelste Wahrnehmungsmoment zwischen Maskenträger und Rezipient. Der Vorgang des Sehens wurde zwar thematisiert, aber der Weg zur „analogischen Appräsentation“,<sup>1370</sup> d. h. die Aufhebung der Differenz durch das Sich-Einsehen in die Opposition, erschwert. Sartre schildert das in *Das Sein und das Nichts* an einer Seinsverbindung zwischen den Individuen, die dann zustande kommt, wenn sich der Sehende in einer Umkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses der Tatsache bewusst wird, dass er gleichzeitig vom Anderen angesehen und vergegenständlicht wird. In der Reflexion wird

<sup>1365</sup>Vgl. Žižek, *Triumph*, S. 246.

<sup>1366</sup>Freud, *Das Unheimliche*, S. 245. Vgl. zu Freuds Aufsatz über das Unheimliche a. Sykora, *Paarungen*, S. 11-14.

<sup>1367</sup>Vgl. Uwe Krieger: Maske/Maskentheater, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 558-561, hier S. 558. Tseñlon, *Masquerade*, S. 20f., nennt mehrere Beispiele für Toten- und Funeralmasken.

<sup>1368</sup>Kayser, *Groteske*, S. 197.

<sup>1369</sup>Freud, *Das Unheimliche*, S. 242.

<sup>1370</sup>„Appräsentation“ gebraucht Husserl, *Meditationen*, S. 139, für den Vorgang, den Anderen visuell zu vergegenwärtigen und als „gesehene Vorderseite“, die immer auch ein Da-Sein impliziert, als analoges Ich anzuerkennen.

der Blick vom Objekt der Wahrnehmung auf die Art und Weise gelenkt, wie sich dieses Objekt in der Beziehung zum Wahrnehmenden verhält, sodass ihm eine Subjekthaftigkeit zugesprochen werden kann.<sup>1371</sup> Indem die Maske den direkten Blickkontakt verhinderte, erschwerte sie das empathische Empfinden des Anderen und seine Anerkennung als Subjekt.<sup>1372</sup> Doch nicht nur Taeubers Gesicht, ihr ganzer Körper war dem optischen Zugriff entzogen und schwand aus dem Bewusstsein: „Die Präsenz des Körpers wird in die Ferne gerückt, er tritt zurück, seine Subjektivität wird in Parenthese gesetzt und beinahe transparent gemacht“.<sup>1373</sup> An seine Stelle trat das Dinghafte und Mumifizierte der Körpermaske und übernahm die Aufgaben des Performativs: Als Form war sie präsent, aber leer, als Bedeutung war sie „absent, unreal, aber voll“.<sup>1374</sup> Die Maske funktionierte als umgekehrtes Pygmalionmotiv, denn nicht das Kunstobjekt wurde qua Verfügung des Künstlers zum Leben erweckt, sondern der Künstler vom Objekt als Sache affiziert: „[...] das erschaffende Double artikuliert den Tod, weil es eine leblose Präsenz ist“.<sup>1375</sup> Das lebendig-tote Maskending destruierte den ebenso begehrenden wie wissbegierigen Blick des Zuschauers, indem es zunächst Identifikationsmöglichkeiten aufzeigte, die es im nächsten Moment zur Luftnummer dekomponierte.

Dafür setzte Sophie Taeuber Mechanismen männlich-fetischistischer Phantasien in Gang, eine Konfusion der Subjekt-Objekt-Relation und eine Fixierung auf Wiederholungen und Zeit, die aber instrumentalisiert und dem Ziel der Betrachterfrustration zugeführt wurden. Das anthropomorphe Maskenkostüm folgte mit einem parodistischen Wiederholungsgestus zwar dem menschlichen Grundschema, gab seinen Ursprung aber nicht preis: Die Merkmale der dargebotenen Oberfläche stimmten nur vage mit der erwarteten Gestalt einer tanzenden Frau überein. Was einmal eine körperliche Einheit war, war zu einem in die Zeitachse gedehnten Fluxus aus Nachahmungen und Vorahnungen geworden und erschien als unfixierte Zwischeninstanz auf dem Weg der inkorporierten Frau zu ihrer leeren Hülle. „Der Doppelgänger, die Sterblichkeit leugnend und zugleich bestätigend, ist Metapher für das Unheimliche des Todestriebes“,<sup>1376</sup> so hat es Elisabeth Bronfen im Anschluss an Freud formuliert. Der Doppelgänger des Gesichts, die Maske, hat die Regentschaft übernommen und die Erinnerung an sein Original ausgelöscht. Taeubers maskierter/mumifizierter Körper ist Material, aber nicht als gesteigerte physische Präsenz, sondern als Entfernung vom beseelten Ich. Leib/*soma* ist auch der tote Körper, der Leich-

<sup>1371</sup>„Kurz, das, worauf sich mein Erfassen des Andern in der Welt als *wahrscheinlich ein Mensch seiend* bezieht, ist meine permanente Möglichkeit, *von-ihm-gesehen-zu-werden*, das heißt die permanente Möglichkeit für ein Subjekt, das mich sieht, sich an die Stelle des von mir gesehenen Objekts zu setzen.“ Sartre, *Blick*, S. 49f, kursiv dort.

<sup>1372</sup>Am Beispiel der Maske widerspricht Lacan, *Grundbegriffe*, S. 90, Sartre, der sagt, das Wissen, unter dem Blick des Anderen zu stehen, lasse das blickführende Auge vergessen: „Allen voran waren es die Maler, die den Blick als solchen erfaßt haben in der Maske [...]. Der Blick ist sichtbar – eben der Blick, den Sartre meint, der Blick, der mich überrascht [...]“ Es ist aber der Blick der subjektivierten Maske, der an die Stelle des blickenden Subjekts tritt.

<sup>1373</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 327.

<sup>1374</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 327, in Anlehnung an Barthes.

<sup>1375</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 175. Zum Pygmalion-Mythos vgl. u.a. Wenk, *Mythen*, S. 25f.

<sup>1376</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 168.

nam. Damit ist die verinnerlichte Leiblichkeit auf merkwürdige Art mit einer Erstarrung des äußerlichen Körpers verknüpft, der Mimesis mit dem Tod praktiziert. Die Performance inszenierte den Tod des Körpers als Sinfonie von Destruktionen, Auflösungen und Verflüssigungen und gebar sein Paradox, eine animierte Leiche oder mortifizierte Erregung. Taeubers lusttötende Performance parodierte „die symbolische Ordnung, die den lebenden Körper mortifiziert und die Substanz des Genußes [sic] aus ihm evakuiert.“<sup>1377</sup>

Dieser zwiespältige Eindruck wird wieder von der Fotografie geleistet, die das energetische Potenzial der auslösenden Bewegung in ihr genaues Gegenteil, in ewige Immobilität, invertiert. Aber auch in der Live-Performance war der männliche Betrachter einem Wechselbad der Gefühle ausgesetzt, das ihn schnell folgende Sensationen von Faszination und Verstörung durchleben ließ. Was ihm zuerst als Inbegriff sensueller Verführung erscheinen musste – der sich windende Körper, eine Frau, die nicht spricht – perfekte Erotik – wurde im nächsten Moment als optische Täuschung entlarvt und durch den Aspekt der Mortifikation, den die Maske mit ihrer totengleichen Rigidität hinzufügte, in nacktes Grauen überführt. Vom Anblick der Leiche lässt es sich nicht distanzieren, denn der Tod infiziert das Leben.<sup>1378</sup>

Wie die Leiche ist alles Ambivalente und Unberechenbare „abjekt“, da es sich weder Gut noch Böse zuordnen lässt und den Betrachter verstört wie „eine Leidenschaft, die den Körper zum Tauschen benutzt, anstatt ihn zu entflammen“,<sup>1379</sup> wie Julia Kristeva es formuliert, eine unbelebte Maske auf einem verführerischen Frauenkörper. Die dekonstruktive Maskenfigur scheint zunächst dem Abjekten nicht zugehörig. Sie bezieht aber eine Position, die von körperlichen und ästhetischen Missverhältnissen kündigt und genuin grotesk ist. Wie sich mithilfe der von Mary Russo gemachten Beobachtungen nachweisen lässt,<sup>1380</sup> ist das Groteske an ein Konzept von Körperlichkeit gebunden, das politisch determiniert und mit einer Reihe von Vorgängen verbunden ist, die ebenso verworfene wie verwerfliche Körperregionen betreffen. Während das klassische Körperideal also transzendental und monumental, geschlossen, statisch, gefasst, symmetrisch und glatt ist, ist das groteske Körperbild das genaue Gegenteil: es ist offen, vorkragend, unregelmäßig, vielgestaltig, veränderlich und prozessual. Das Handeln aus der Machtposition des Abjekten entwickelt sich zum Spiel mit der eigenen Leiche, denn sie ist tot und lebendig zugleich, sie ist ganz Hülle und ihre eigene objektgewordene Oberfläche.<sup>1381</sup> Indem es den Blick und das Begehren herausfordert und zugleich verhindert, waren das Abjekte als Drittes zwischen Subjekt und Objekt und im Gegenzug das unwiderruflich Reale, das die Leiche innehat, noch die einzigen Positionierungen, die Taeuber zuließ. Sie gab sich „als ein unbegreifbares Objekt, mit dem keine Identifikation möglich ist, ein reines Reales, das

<sup>1377</sup>Žižek, *Triumph*, S. 239.

<sup>1378</sup>Vgl. Kristeva, *Powers*, S. 4.

<sup>1379</sup>„[...] a passion that uses the body for barter instead of inflaming it“, Kristeva, *Powers*, S. 4.

<sup>1380</sup>Vgl. Russo, *Grotesque*, S. 8f., außerdem Bachtin, *Rabelais*, S. 398f.

<sup>1381</sup>Vgl. Kristeva, *Powers*, S. 3, u. Grosz, *Body*, S. 90.

unerträglichen Terror ausübt.<sup>1382</sup> Die weibliche Macht des Agierens mit dem Tod als ultimativem Anderen und seine Nähe zum semiotisch Monströsen wurde von Elisabeth Bronfen ausführlich behandelt. Als Leiche ist die Frau (umgekehrt zur Puppe) ein Körper, der die Erinnerung an das Leben noch in sich trägt, wie Taeubers Bühnenkörper die Erinnerung an die Frau. Doch die Kategorisierung als konventionell weibliche, „superlativische Todesfigur“<sup>1383</sup> konnte nicht gelingen, solange ihr Körper der Mortifizierung und die Maske ihrer geschlechtlichen Einschreibung widerstand. Taeubers Tötungsakt erfolgte nicht zur Bedienung des kulturellen Klischees, eine weibliche Leiche zu produzieren, die nur eine andere Form von Frau als Bild und Fetisch ist,<sup>1384</sup> sondern um an ihm die Wiedergeburt des Körpers und der Künstlerin als auktorialem Subjekt zu exemplifizieren. In diesem Sinn erschien sie als Untote, als Wiedergängerin, die der Aporie weiblichen Widerstands entkam und den sozialen Tod des Geschlechtskörpers beging, um als Groteskörper wiederzukehren.

Tendenzen eines (humoristischen) Sadismus, wie sie Laura Mulvey und Mary Ann Doane am Beispiel des Kinos gedeutet haben, sind nicht von der Hand zu weisen: Indem sie einem bekannten narrativen Genre, der Travestie-Show, mit entsprechenden Sehkonventionen und ihrem Versprechen der Enthüllung nachgebildet schien, wurde die Bühne zunächst „als Ort eines exzessiven und gefährlichen Begehrens“<sup>1385</sup> im Bewusstsein des Zuschauers installiert, doch dann übernahmen übermächtige Signifikanten – die abstrakte Bewegungsfolge, amelodische Begleitgeräusche, die totenstarre Schreckensmaske – die Kontrolle und sorgten dafür, dass die Repräsentation seines Begehrens zerstört und ihm selbst die Schuld seines intellektuellen Versagens angelastet wurde.<sup>1386</sup> Taeubers kontroverse Inszenierung mit ihrem Wechselspiel aus Verführung und Frustrierung und dem Vergnügen, das sie selbst daraus ziehen konnte, hatte großen Anteil daran, dass das Verhältnis von voyeuristisch-sadistischem Zuschauer und Objekt der Lustfixierung aufgelöst und umgekehrt wurde. Der Schock des leeren Blicks bescherte dem Betrachter die unangenehme Erfahrung, dass die maskierte Tänzerin die Subjektposition längst übernommen hatte und er selbst in die Rolle des Studienobjekts gedrängt war. Die Möglichkeit eines auktorialen Zuschauers auf der Basis des Begehrens war damit ausgeschlossen.

### *Mechanische Braut und „Gottesanbeterin“*

Ein weiblicher Körper würde Taeuber zum verführerischen Fetisch und zur Inkarnation des phallischen Begehrens markieren. Doch das übergroße, aufgebauschte, zylindrische Kostüm konvertierte die voyeuristische Praxis in einer paradoxalen Umkehrung in eine

<sup>1382</sup>Žižek, *Triumph*, S. 239. Vgl. a. Bronfen, *Leiche*, S. 331: „Die Leiche ist weder die lebende Person noch jemand anders, ist weder präsent noch absent, ist ‚nirgendwo‘. Beim Ort/Anblick der Leiche destabilisiert und sprengt das Reale die akzeptierten kulturellen Formen symbolischer Kodierungen.“

<sup>1383</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 318.

<sup>1384</sup>Vgl. Bronfen, *Leiche*, S. 591-593.

<sup>1385</sup>Doane, *Film*, S. 81; vgl. a. Mulvey, *Visuelle Lust*, S. 58f. Wie Humor und Sadismus zusammenhängen, zeigt Peter Gidal, *Beckett*, S. 54, am Beispiel Samuel Beckett.

<sup>1386</sup>Entgegen der Praxis männlichen Sehens, die eigene Irritation dem auslösenden Anderen, der repräsentierten Frau, anzulasten. Vgl. Berger, *Pars pro toto*, S. 167.

mechanische Frau und wandelnde Marionette, die Motive ihrer eigenen von 1918 vorwegnahm,<sup>1387</sup> und funktionierte zugleich als Angebot einer metaphorischen Lesung. Die Beziehung zwischen Kostümkörper und Marionette wurde auch von Esther Beth Sullivan gesehen – sie spricht übrigens ganz selbstverständlich von „Sophie Taeuber’s costumes“<sup>1388</sup> – und mit Bergsons Prinzip der mechanistischen Komik verglichen, der sagt: „Komisch ist jede Anordnung von ineinandergreifenden Handlungen und Geschehnissen, die uns die Illusion von wirklichem Leben und zugleich den deutlichen Eindruck von mechanischer Einwirkung vermittelt.“<sup>1389</sup> Die mechanische Überformung ließ die Persönlichkeit hinter einer Verkleidung verschwinden, die wie von höherer Hand bewegt scheint. Gleichzeitig birgt die Komik des Mechanischen, die ja auch die des Spielzeugs ist, einen Hang zur Melancholie, die dem Objekt immer dann anhaftet, wenn die Belebung aus ihm gewichen ist und es nutzlos in der Ecke liegt. Diese Ambivalenz war notwendig, denn, wie Duchamp sagte, dadaistische Gesellschaftskritik musste versagen, wo sie nur Lachen produzierte, weil sie dann Gefahr lief, sich selbst lächerlich zu machen.<sup>1390</sup> Diese ambivalente Konsequenz, welche die Einwirkung der Maschine auf den Körper hervorruft, wurde von Ball mit negativem Vorzeichen problematisiert: „Die Maschine verleiht der toten Materie eine Art Scheinleben. Sie bewegt die Materie. Sie ist ein Gespenst. Sie verbindet Materien untereinander und zeigt dabei eine gewisse Vernunft. Also ist sie der systematisch arbeitende Tod, der das Leben vortäuscht.“<sup>1391</sup> Die Aporie kulminiert in dem seines menschlichen Antlitz beraubten Androiden, der als animiertes Skelett von der Erlösung ausgeschlossen bleibt und seinen Schöpfer heimsucht.

Während die phantasmatische Verlebendigung der Maschine auf ihren Schöpfer fatal wirken kann, setzt die maschinelle Deformation des Menschen metaphorische Wirkungen frei. Die Motivation der Flucht ins Handwerklich-Primitive als Rettung des Selbst vor seiner mechanistischen Dehumanisierung, wie es Barbara Zabel als Ursache der dadaistischen Primitiven-Faszination sieht,<sup>1392</sup> scheint hier nicht zuzutreffen. Im Gegenteil unternahm Taeuber mit ihrer Performance und der formalen Gestaltung der von ihr getragenen Maske alle Anstrengungen, noch die letzten Allusionen an afrikanische Stammesrituale und ihre magischen Objekte zu tilgen. Wieder befand sich der Betrachter in einer ambivalenten Position. Zwar war ihm das menschliche Körpervorbild noch präsent, aber wesentliche Eigenschaften der Kommunikation blieben ihm verwehrt. Der Effekt war, dass er zwischen Identifikation und Fremdheit schwankte; sein Wissen suggerierte ihm, dass er es mit einem Menschen zu tun hatte, das Bild aber, das sich ihm bot, weckte Assoziationen

<sup>1387</sup>Zu Taeubers Marionetten und ihren Körperbildern vgl. Kap. V.4.2, S. 333. sowie Fell, *Täuber*, S. 276.

<sup>1388</sup>Sullivan, *Reading*, S. 14.

<sup>1389</sup>Bergson, *Lachen*, S. 52.

<sup>1390</sup>Vgl. Lyotard, *Transformatoren*, S. 92. Alternative ist die distanzierte Beobachtung der Zustände und die Schaffung eines humoristischen Raums, wie es Duchamp im *Großen Glas* praktizierte.

<sup>1391</sup>Hugo Ball in: Ball-Hennings, *Ruf*, S. 34f.

<sup>1392</sup>Vgl. Zabel, *Constructed Self*, S. 29.

an die Künstlichkeit eines Maschinenwesens, das alle Menschlichkeit verloren hat.<sup>1393</sup>

Die Ambivalenz des Mechanischen, das Gespenstische der unsichtbar induzierten Bewegung rückt das vom „kubistischen“ Kostüm entworfene Körperbild in die Nähe der kinetischen Apparaturen und autoerotischen Maschinen der Werke Marcel Duchamps, die den Mechanismus der fragmentierten narzisstischen Bewegung auf eine Metaebene transponieren.<sup>1394</sup> In Duchamps *Die Braut* (Abb. 92) und besonders in *Akt eine Treppe herabsteigend* (beide 1912) wird die kinematische Perspektive zum Panoramabild erweitert. Die Mechanisierung des anthropoiden Bezugs erfolgt hier nicht nur in der maschinellen Figur, sondern im rationalistischen Prinzip der seriellen Multiplikation und Reihung einzelner Momentaufnahmen. Jean-François Lyotard hat dargelegt, wie Duchamps Figuren der Werke des Jahres 1912 zunehmend dynamisch aufgefächert wurden: In Art eines Windstoßes, der durch die Darstellung fährt, werden alle Schichten der Figur wie Karten eines Kartenspiels aufgeblättert, bis die Bewegung beim Nullpunkt anlangt und stillsteht.<sup>1395</sup> Von hier begann Duchamp den gegenläufigen Prozess: Die freigelegte Kernfigur wurde verdoppelt und multipliziert und als ihr eigenes Abziehbild daneben gestellt. Würde man alle Gemälde des Jahres 1912 nebeneinander aufreihen, ließe sich diese Dynamik in Art eines symmetrischen Wiegeschritts nachvollziehen. Entscheidend und verführerisch ist der Gedanke, dass das Verfahren nicht in der reduktionistischen Absicht erfolgte, „einen ursprünglicheren Körper oder ein ursprünglicheres Ego“<sup>1396</sup> wiederzufinden, sondern konstruktiv und produktiv an einem Ego zu arbeiten, das durch die Entblätterung nicht verlor, sondern hinzugewann: eine komplexe Oberfläche und eine historische Genealogie.

Das Raum-Zeit-Kontinuum des Tanzes und die Geschwindigkeit der Bewegung sind also in der Komplexität der Darstellung mit eingeschlossen. Duchamp schuf die „Braut“ als zweidimensionale Projektion einer dreidimensionalen Figur, die ihrerseits eine Spiegelung der vierten Dimension war: Wie der Schatten die zweidimensionale Abbildung des dreidimensionalen Objekts ist, muss auch das Dreidimensionale das Abbild einer vierten Dimension sein.<sup>1397</sup> Duchamps skelettierte „Braut“ liefert das Röntgenbild des dreidimensionalen Frauenkörpers als virtueller Essenz des vierdimensionalen Tanz-Kontinuums.<sup>1398</sup> Aber der menschliche Tanz mit seinen Erfindungen und Unwägbarkeiten steht dem Au-

<sup>1393</sup>Taeuber nimmt eine Subjektposition an, die dem nahe steht, was Barbara Zabel, *Constructed Self*, S. 41, zu Man Rays weiblich konnotiertem *Objet (in-)destructible* – ein mit dem Foto eines Frauenauges bestückter schwingender Metronom (zwei Fassungen, ca. 1923/1932) – ausgeführt hat: Statt zu seiner voyeuristischen Erkundung einzuladen, erwidert es den Blick mit hypnotischer Intensität. Es ist autonom, kann manipulieren, und kommt man ihm zu nahe, wird es gefährlich.

<sup>1394</sup>Zum Konzept der nicht-funktionalen „Metamaschine“ bei Duchamp vgl. Roters, *Fabricatio*, S. 79f.

<sup>1395</sup>Vgl. Lyotard, *Transformatoren*, S. 57.

<sup>1396</sup>Lyotard, *Transformatoren*, S. 59.

<sup>1397</sup>„Alles, was eine dreidimensionale Form hat, ist die Projektion einer vierdimensionalen Welt in unsere, und meine Braut wäre beispielsweise eine dreidimensionale Projektion einer vierdimensionalen Braut. [...] Aber da das ganze auf einem Glas geschieht, auf einer Fläche also, ist meine Braut die zweidimensionale Darstellung einer dreidimensionalen Braut, die ihrerseits die Projektion der vierdimensionalen Braut in die dreidimensionale Welt wäre.“ Duchamp an George u. Richard Hamilton, zit. in: Lyotard, *Transformatoren*, S. 65.

<sup>1398</sup>Zur Historiografie der Braut als dadaistischer „Personnage“, vgl. Roters, *Fabricatio*, S. 116-118.

tomatenhaften der Serialität und Wiederholung des ewig Gleichen entgegen. Das ist die „List“ der Duchamp'schen Maschinen: Sie führen Gleichheit und Stereotypität nur vor, sie sind in Lyotards Worten „dissimilierend“, d. h. selbst Erfindungen unbekanntes Ursprungs.<sup>1399</sup> Dennoch bleiben Duchamps gehäutete und entfleischte Gliederkörper Modelle der Unrepräsentierbarkeit von Leben und der finalen Unmöglichkeit einer „natürlichen“ bilateralen Sexualität. Sie haben den Status des Fetischs, der, so supplementär und malträtiert er ist, doch so etwas wie erotische Spannung und das Versprechen sexueller Erfüllung in sich trägt, weit hinter sich gelassen.<sup>1400</sup>

Die Diskursivität und Kombinatorik des Fetischhaften begegnet im heterogenen Montageprinzip von Taeubers Kostümierung wieder, bei dem die Kartonmaske und -ärmel ein Paar bilden, das die Stoffhülle des Körpers als empfindlicher Widerspruch kontrastiert. Zwar sind alle Bestandteile des menschlichen Körpers vorhanden, doch funktional außer Kraft gesetzt. Die Kartonarme sind zwar lang und beweglich, aber nicht biegsam. Mit ihren goldfarbenen „Scherenhänden“<sup>1401</sup> kann sie zwar deuten und drohen, aber niemals berühren. Bei aller Metaphorik bleiben die Arme künstlich und prothetisch, verunmöglichen den Kontakt und lassen auch keinen Wunsch nach Kontaktaufnahme aufkommen. Mit einer Anmutung, von der man nicht weiß, ob sie souverän oder hilflos ist, hält sie alle auf Abstand und sich alles vom Leib. Die Hand als Erkenntnismedium und Pars pro Toto des Menschen ist aber auch sein zweites Auge, das die Reziprozität der Beziehung garantiert. Sie steht nicht nur für die haptische, sondern auch die visuelle Kontaktnahme. Daher ist der Entzug der Hand ein weiteres Beispiel der durchbrochenen Blick- und gestörten Alteritätsbeziehung, die in Taeubers Performance aufscheint.

Masken spielen nach dem Muster *Simulatio/Dissimulatio* mit dem phänomenologischen Unterschied zwischen Original und Faksimile und sind in der Lage, sexuelle Standards zu konterkarieren. Zunächst scheint das, was die Maske für die sexuelle Wahrnehmung Taeubers leistete, nicht weit vom narzisstischen Akt der Selbstbespiegelung entfernt. Da sie zwischen die Innen- und Außenwahrnehmung geschaltet ist und das Gesicht als eine der Austrittsöffnungen des Selbst und Schauplatz der „Innen/Außen-Differenz“<sup>1402</sup> verbirgt, wirft die Maske ihren Träger auf sein Inneres zurück und eröffnet Wege zur Selbstverortung. Richtete sich Taeubers Vergnügen also nur auf sie selbst? Inszenierte sie sich in ihrer egozentrischen Abgeschlossenheit für einen Betrachter, den sie gleich den Duchamp'schen „Okulisten-Zeugen“ zum passiven Schauen verdammt?<sup>1403</sup>

Die Reduktion des weiblichen Körpers zum imaginären Korpus der „Braut“ im *Gro-*

<sup>1399</sup>Vgl. Lyotard, *Transformatoren*, S. 59.

<sup>1400</sup>Einzig Lyotard, *Transformatoren*, S. 74, gelingt es, aus dem kümmerlichen Dasein der „Junggesellen“ und der „Braut“ Leidenschaft herauszulesen. Im Kapitel *Beyond sex* (S. 80-83) arbeitet er aus, wie ihre Beziehung die Geschlechtergrenze und damit die Ebene des Sexuellen überwinden könnte.

<sup>1401</sup>Vgl. den von Johnny Depp gespielten Androiden „Edward“ im Film *Edward Scissorhands* von Tim Burton, USA 1990, der anstelle der Finger lange scharfe Scheren hat, die ihn zum Außenseiter stempeln.

<sup>1402</sup>Olschanski, *Maske*, S. 29.

<sup>1403</sup>„Was uns fasziniert, ist stets das, was uns durch seine Logik oder seine innere Perfektion radikal ausschließt: [...] ein glatter Körper ohne Öffnungen, vom Spiegel verdoppelt, der perversen Selbstbefriedigung geweiht.“ Baudrillard, *Fetischismus*, S. 326.

*ßen Glas* (1915–1923) geschieht bei Duchamp zuerst zum männlichen Vorteil, dem voyeuristisch befriedigten Begehren der „Okulisten-Zeugen“, und als „transmutierte Wiederkunft“ der „Junggesellen“ durch das rituelle Opfer der Frau.<sup>1404</sup> Da Sexualität mit Machtprozessen verkoppelt ist, zielt sie auf Ausschaltung der Varietät. Der Destruktionismus der männlichen Uniformen will aus Frauen „nur die andere Hälfte der Männer“ machen, sie wären dann „Teile wie sie selbst in der Megamaschine der Reproduktion.“<sup>1405</sup> Das impliziert aber, dass die Maschine, die aus dem Akt der Dehumanisierung hervorgeht, im Umkehrschluss wieder zur Frau werden könnte – wenn sie denn eine gewesen wäre. Denn was Taeubers Performance, ähnlich wie Duchamps „Braut“, vorführen mochte, war in der Lesart Lyotards: „Daß der weiblich-männliche Körper (nicht der Körper *der* Frau, *des* Mannes) ein ungreifbarer Raum ist, daß das, was man für die Sexualität hält, ein Prinzip der Dissimulation ist, und daß jede Macht dieses Prinzip zu zerstören sucht.“<sup>1406</sup>

Als Ausweg aus dem Dilemma der repetitiven sexuellen Assimilations-Mechanismen schlägt Donna Haraway das Cyborg-Prinzip vor. Von allerlei ego-anarchistischen Attributen, die ihm auch anhaften, abgesehen, zeigt diese Krisenfigur eine im Ergebnis geschlechtslose Montage aus Kunst- und Naturkörper, Mechanik und Biologie, „Geschöpfe in einer Post-Gender-Welt“.<sup>1407</sup> Der von Haraway beobachtete Körper ist, trotz weiblichem Artikel (*die* Cyborg), der eines nichtreferenziellen Zwischenwesens, das nicht ontologisch, nur performativ zu begreifen ist, weil es, da es zu keiner alteritären Beziehung und organischen Fortpflanzung fähig ist, in einer heterologischen Ordnung nicht überlebensfähig wäre.<sup>1408</sup>

Dass die Ortlosigkeit der Cyborg-Frau dogmatische Entitäten ins Wanken bringt, macht sie trotz der zeitlichen Diskrepanz für die Interpretation von Taeubers Maskenfigur interessant, denn als Figur der erweiterten Grenzen widersteht auch sie jeder eindimensionalen Zuordnung: „Die Cyborg ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst.“<sup>1409</sup> Die cyborgianische Attacke richtet sich nach Haraway auch gegen primitive Kultur als Organismus und ihre fetischhafte Verehrung nach Art des invertierten Kolonialismus.<sup>1410</sup> Obwohl viele Signifikanten der Dada-Performances, Masken, Perkussionsinstrumente, dschungelartige Laute und Geräusche, darauf angelegt waren, diesen primitiven Diskurs im Bewusstsein des Rezipienten und auch der Performer wachzurufen, folgten sie doch in nichts den dort herrschenden Gesetzen. Ohne dem Machbarkeitswahn von Cyber- und Gentechnologie das Wort reden zu wollen, steht das Cyborgkonzept in Bezug auf Dada nicht für eine gesellschaftspolitische Utopie oder Lösung, sondern für ein formales Modell, das auf das Montagehafte und das Prothetische des menschlichen Körperbilds abhebt. Gleichzeitig liefert der/die Cyborg das

<sup>1404</sup>Vgl. Roters, *Fabricatio*, S. 120.

<sup>1405</sup>Lyotard, *Transformatoren*, S. 80.

<sup>1406</sup>Lyotard, *Transformatoren*, S. 81, kursiv dort.

<sup>1407</sup>Haraway, *Neuerfindung*, S. 35.

<sup>1408</sup>Vgl. Haraway, *Neuerfindung*, S. 34, u. Wiens, *Gender*, S. 274.

<sup>1409</sup>Haraway, *Neuerfindung*, S. 51.

<sup>1410</sup>Vgl. Haraway, *Neuerfindung*, S. 38 u. 67.

Modell für einen Körper, der nicht geschlechtsgebunden und trotzdem subjekthaft ist, also die Möglichkeit, dem Dilemma des performativen Wiederholungszwangs im Rahmen des repetitiven *doing gender* zu entgehen. Als Hybridkörper Cyborg inkorporierte Taeubers Maskenwesen zudem eine Agentenfunktion, war semantisch gesehen ein doppeldeutiges Zwitterwesen und markierte funktional die Mittlerposition zwischen Performerin und Zuschauer.

Wo das Cyborg-Prinzip als Reproduktionsmodell versagt, erweist sich die Natur der Technik mit verblüffenden Fortpflanzungsstrategien überlegen: mit dem Sexualkannibalismus und der Jungfernzeugung (Parthenogenese) bestimmter Insektenarten. Zur metaphorischen Umsetzung der angenommenen strukturellen Gleichheit von weiblichem Körper und automatenhafter Maschine nahm die Kunst die Vorbildlichkeit der Insekten in Gestalt der Gottesanbeterin (*Mantis religiosa*) auf.<sup>1411</sup> Die bildliche Assoziationskraft dieses bedrohlichen, männerverschlingenden Insekts, das zudem über beeindruckende Fähigkeiten zur Selbsttarnung verfügt, wurde vor allem im Surrealismus als „symptomatische Allegorie der Dämonisierung des Weiblichen“ geschätzt und gefürchtet, was Silvia Eiblmayr ausgeführt hat.<sup>1412</sup> Auf die formale Beziehung des insektenhaften Menschen in der Gasmaske und der humanoiden Gottesanbeterin hat Rosalind Krauss hingewiesen: „Der Mensch mit dem Insektenkopf ist *informe*, ist verändert. [...] Wie die deformierten Anthropoiden in der Höhlenmalerei ist der Mensch mit dem Insektenkopf *acéphale*, eine das Menschliche überschreitende Vorstellung.“<sup>1413</sup> Die Ästhetik der im Gliederkörper der Gottesanbeterin praktizierten Separation von Formen, nach Krauss ein Hauptmerkmal ozeanischer Kunstproduktion, verbindet sich mit Tropen von Kraft und Gefahr als Quellen künstlerischer Kreativität.<sup>1414</sup> Die Gesichtslosigkeit der starren Insektenaugen assoziiert ebenso die Abwesenheit von Bewusstsein, Kopflosigkeit wie die Abtrennung des Gesichts vom Körper im Prinzip des Maskenhaften: sie ist der Austausch einer Version von Kopf gegen eine andere, eine Wiederkehr des Kopfes als Maske.<sup>1415</sup>

Das auffällig große Insekt mit seinen scherenartigen Fangarmen und Beißwerkzeugen weist heimtückische Eigenschaften auf, die umso erstaunlicher scheinen, als sie keinen funktionsfähigen Kopf voraussetzen: Da viele Vorgänge von einem Nervenstrang im Hinterleib gesteuert werden, kann es selbst im geköpften Zustand noch gehen, drohen, sich paaren, Eier legen und – sich tot stellen. Das stumpfsinnig mechanische Agieren des Paarungs- und Tötungsapparats begründet die ambivalente Ausstrahlung des Insekts.<sup>1416</sup> Der

<sup>1411</sup>Vgl. Eiblmayr, *Frau*, S. 199. Eine Verwandtschaft von Duchamps „Braut“ mit einer Insektenlarve sieht Eberhard Roters, *Fabricatio*, S. 139.

<sup>1412</sup>Eiblmayr, *Frau*, S. 106. Zur Programmschrift des Surrealismus wurde Roger Caillois' 1934–37 verfasster Essay *La Mante religieuse*, der die ebenso mythische wie bedrohliche Seite der Gottesanbeterin beleuchtet.

<sup>1413</sup>Krauss, *Giacometti*, S. 530.

<sup>1414</sup>Vgl. Krauss, *Giacometti*, S. 530.

<sup>1415</sup>Vgl. Krauss, *Giacometti*, S. 532.

<sup>1416</sup>Zu „dämonisierten, mechanistischen, maschinenähnlichen“ Frauenkörpern des Surrealismus, ihren mechanischen Schockelementen und „der verdrängten, traumatisierten Erfahrung der Sexualität“, vgl. Eiblmayr, *Frau*, S. 107.

Tanz des kokonartig verpuppten Frauenleibs, den Taeuber in vielfache Windungen, Drehungen und Beugungen versetzte, steht dem Häutungskampf der weiblichen Mantis nahe, die sich mehrmals jährlich aus ihrer abgestoßenen Körperhülle schälen muss. Mit ihrem Kostüm, das den Kopf vom Körper abspaltet und den Körper selbst in Schalen, Häute und Chininpanzer zerlegt, entfernte sie sich ganz vom menschlichen Bezug und stellte ihre vermutete Identität als Frau zur Disposition. Umgekehrt wirkte ihre Selbstidentifikation als kastrierendes Insekt auf ihre Konnotation als Frau zurück, die jetzt den Anstrich einer *Femme fatale* erhält, die Lust verspricht, aber Todesgefahr bringt.<sup>1417</sup>

### *Dekonstruktion von Körper- und Geschlechtshierarchien*

Wenn Fetischismus sexuell einseitig determiniert ist, kann Taeubers Kostüm in seiner Ganzheit kaum Fetisch sein, denn weder der Subtext Frau, noch der Subtext Mann sind ihm sicher eingeschrieben: es verbirgt ein Geschlecht, aber es stellt keins dar. Auch die Definition einer identitätsbildenden Maskerade als „das in der Regel absichtliche Erzeugen einer (Geschlechts-)Identität für die Umwelt“<sup>1418</sup> lässt sich schwer anbringen. Die Argumentation von Judith Butler aufgreifend, ist die Geschlechtsidentität (*gender*) dem anatomischen Geschlecht (*sex*) nur bedingt verbunden, und wird ihm durch Attribuierungen, Kleidung, Frisuren, Schminke, Körpersprache und Verhalten immer wieder von Neuem angetragen und durch wiederholende und begehrlche Prozesse einer Wirkmacht, der das Individuum unterworfen ist, in der Zeit gefestigt.<sup>1419</sup> Doch die Wirkmacht der Dada-Performance galt weder der Inszenierung einer fetischistischen Geschlechtsidentität, als einem „Theater des Herzeigens“,<sup>1420</sup> noch einem transvestitischen Identitätswechsel, als einem theatralischen Dazwischen-Scheinen,<sup>1421</sup> sondern der Verwirrung der ganzen Kategorie: ein Körper ja, aber ohne jedes Zeichen von Geschlecht?

Der Laban-Tänzerin und Dada-Beteiligten Suzanne Perrottet zufolge waren einige der Kostüme, die bei den Züricher Soireen getragen wurden, so eng, dass man sich in ihnen kaum bewegen konnte.<sup>1422</sup> Auch wenn es nicht explizit formuliert ist, trifft diese Aussage in besonderem Maße auf die Kartonkostüme zu, die in mehreren Varianten bekannt geworden sind, und auch die schlauchartige Umhüllung, die Taeubers Körper stabil zu umgeben scheint, entwirft ein den Röhrenkostümen verwandtes, sperriges Körperbild. Was auffällt, ist, dass sich Taeuber damit in eine Gegenposition zur gerade erreichten Befreiung und Offenbarung des Körpers im modernen Ausdruckstanz begab, der dadurch gekennzeichnet war, dass auf Kostüme verzichtet, der Körper mit Tüchern oder Schleiern notdürftig verhüllt und barfuß im unmittelbaren Kontakt mit dem Boden getanzt wur-

<sup>1417</sup>Den Bezug von Frau, Tod und Gottesanbeterin im Surrealismus behandelt Ruth Markus, *Mantis*, S. 33.

<sup>1418</sup>Lehnert, *Männerkleider*, S. 36.

<sup>1419</sup>Vgl. Butler, *Körper*, S. 32.

<sup>1420</sup>Garber, *Fetisch-Neid*, S. 234.

<sup>1421</sup>Vgl. Garber, *Fetisch-Neid*, S. 236-238.

<sup>1422</sup>Vgl. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 165, Anm. 153.

de.<sup>1423</sup> Liest man die Anweisungen des auf polyedrischen Strukturen aufgebauten Tanzschemas von Rudolf von Laban, meint man einer Beschreibung dadaistischer Kostüme zu folgen:

„Die Form selbst ist linear, flächenhaft oder plastisch. [...] Vielecke begrenzen die plastischen Körper, deren einfachster die Pyramide und von regelmäßigen Körpern der Tetraeder ist. [...] Ein Fortschreiten ästhetischer Wirksamkeit führt vom Geraden zum Gebogenen und von diesem zur Wellenlinie, vom Polyeder zur Kugel und von da zu den Eiformen. [...] Stabil wirkt die Geneigte durch Gegenübersetzen einer Stütze, so etwa in den beiden über der Basis errichteten Seiten des Dreiecks. Das Quadrat wirkt massiger und nicht so stabil. [...] Formenharmonie verlangt ein Anpassen der Formen aneinander.“<sup>1424</sup>

Bei aller Schematisierung des menschlichen Bewegungsspektrums war das Ziel des Laban-Systems aber doch, durch gegenläufige Aktionen zu einem Ausgleich von Spannungen zu kommen. Eine solche Harmonisierung ist von Dada-Tänzerinnen in unförmigen Röhrenkostümen nicht zu erwarten.

Anders als in der Literatur behauptet, waren die dadaistischen Tanzkostüme also gerade nicht nach der Maßgabe gestaltet, den Akteuren die größtmögliche Bewegungsfreiheit zu verschaffen.<sup>1425</sup> Ihr Befreiungsmoment lag in der Restriktion der individuellen Körperfunktionen zum Zweck ihrer Anonymisierung und Generalisierung. Das macht deutlich, dass es nicht gleichgültig sein konnte, wer diese Performance ausübte, ob es ein männlicher oder weiblicher Künstler war. Das Wissen um das Geschlecht wurde als unterschwellige Konstante mitgeführt oder, da dieses Wissen im Fall von Taeuber ausgeschlossen war, als Frage aufgeworfen. Die Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen konnte nur gelingen, wenn sie als solche erkannt wurden und mit geschlechtsspezifischen Sehgewohnheiten zwar gespielt, die Objektivierung des Performerkörpers aber durchbrochen werden konnte.

Da sie das Gesicht als zentralen menschlichen Signifikanten verdeckt,<sup>1426</sup> löst die Maske in der sozialen Interaktion Befremden aus. Die Ursache ist im Missverhältnis zwischen mimetischer Erwartung und differenter Wahrnehmung zu suchen: Obwohl die Maske alle Merkmale eines Gesichts vorspiegelt, zeigt sie doch keine gesichtstypischen Reaktionen.<sup>1427</sup> Eine hermetische Maske wie die Taeubers bestärkt die Objektwahrnehmung des Performers folglich mehr, als dass sie zu seiner Subjektivierung beiträgt. Nicht nur die Maske aber bedrohte Taeuber als Subjekt, auch ihre Entdeckung als Frau würde diesen Prozess befördern. Für die „Frau“ gilt, dass sie „das Negativ der Männer, der Mangel ist,

<sup>1423</sup>Vgl. die seit 1904 auch in der Schweiz stattfindenden Auftritte von Isadora Duncan, in: Ursula Pellaton: Utopie der Ganzheitlichkeit. Ausdruckstanz in der Schweiz, in: Neue Zürcher Zeitung, Zürich, 5.3.1994, S. 68.

<sup>1424</sup>Laban, *Welt*, S. 206f.

<sup>1425</sup>Vgl. Melzer, *Performance*, S. 103.

<sup>1426</sup>Vgl. zur Funktion und Deutung des Gesichts Olschanski, *Maske*, S. 14-19: Das menschliche Gesicht ist sowohl „Eindrucksfläche“, d. h. Rezeptor, als auch „Ausdrucksfläche“, d. h. Impulsgeber für umgebende Einflüsse; die Mimik ist Bestandteil der persönlichen Charakteristik und der interpersonalen Kommunikation.

<sup>1427</sup>Vgl. Olschanski, *Maske*, S. 37 u. 47.

gegen den sich die männliche Identität selbst abhebt“.<sup>1428</sup> So konstruktiv die Maskerade aus psychoanalytischer Sicht ist, wenn sie die Sichtbarkeit und Identitätsbildung von Frauen garantiert, so fadenscheinig ist sie, wenn sie eine Identität vorspiegelt, wo real nur „Mangel“ ist. Die Maskerade der Frau ist immer gefährdet, entdeckt zu werden und ihre Abwesenheit zu offenbaren. Wenn Frausein also Maskerade ist und Maskerade Schein, ist die maskierte Frau ein doppelter Schein oder zweifaches „Nichts“. Hierauf mag Tzara angespielt haben, als er dichtete: „femme étrange à double masque / courbe blanche d’une danse obscène / viens près de moi seul accord / de membres las [...]“.<sup>1429</sup>

Eine Maske tragende Frau wäre demnach eine doppelt Abwesende – oder doppelt Tote.<sup>1430</sup> Das zeigt sich schon am Wesen der Mimesis, die eine Unterscheidung von Urbild und Kopie, Natur und Kultur notwendig macht, die eine Frau als „naturidentisches“ Objekt niemals zu leisten im Stande ist. Da ihr Körper in der Theorie immer nur als „sexuierte Morphologie“<sup>1431</sup> auftritt, kann er in der symbolischen Ordnung des Theaters keine Funktion als referenzielles Zeichen übernehmen.<sup>1432</sup> Wie sollte sie sich in einem Monopol bewegen, aus dem sie per definitionem ausgeschlossen ist, es sei denn in der mimetischen Annahme männlicher Verhaltensweisen? Wenn also schon „das Wirken des Weiblichen in der Sprache“<sup>1433</sup> nur über den Umweg der Maskierung zu erreichen ist, ist die maskierte Frau auf der Bühne ein doppeltes Paradox, noch dazu wenn deutlich wird, dass sie sich der männlichen Wunschprojektion entzieht. Vorteile eines nicht sprachlichen Systems wie dem der Performance waren damit für eine dadaistische Künstlerin, dass sie die Verwandlung der Frau in ein Kunstwerk gestattete, ohne auf das traditionelle Muster der Hysterikerin oder des Aktes zurückzugreifen.<sup>1434</sup>

Nur dass darüber spekuliert wurde, ob dieser Körper weiblich oder männlich war, konnte die daran geknüpften Konventionen erschüttern, ihre Konstruiertheit aufdecken und Irrelevanz erweisen. Bedeutungen, die Taeubers Maske zu diesem Zweck entwickelte, waren der Tod des schönen Körpers zugunsten des grotesken und der Verzicht auf eindeutige Geschlechtszuordnung. Als Performerin ist Taeuber dem Prinzip stereometri-

<sup>1428</sup>Butler, *Unbehagen*, S. 28.

<sup>1429</sup>„seltsame frau zweifach maskiert / weißer bogen eines obszönen tanzes / komm her zu mir einziger akkord / der müden glieder [...]“, Tristan Tzara: *Remarques* (1918), in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 118, Übers. von Schrott, *Dada 15/25*, S. 89.

<sup>1430</sup>Zum Abwesenheitseffekt der Subjekt-Repräsentation, insbesondere der Frau, im Bild und im Tod vgl. a. Bronfen, *Leiche*, S. 174f., 181f. u. 311f.

<sup>1431</sup>Butler, *Körper*, S. 100.

<sup>1432</sup>Zur Körpersemiotik vgl. Apfelthaler, *Performance*, S. 75 u. 86f., u. Krämer, *Körperlichkeit*, S. 52f. Den Körper als Bedeutungsträger anzuerkennen und zugleich der „wirklichen Welt“ die Treue zu halten, ist ein Anliegen von Donna Haraways Wissenschaftstheorie, vgl. Haraway, *Neuerfindung*, S. 78f.

<sup>1433</sup>Butler, *Körper*, S. 78. Eines der psychoanalytischen Stereotypen von Weiblichkeit ist, dass sie „stumm“ ist, will sie sprechen, muss sie sich maskieren – verbunden mit der Polemik, dass auch die Maskerade kaum über ihre Eigenschaft als „homme manqué“ hinwegtäuscht.

<sup>1434</sup>Vgl. Silvia Eiblmayr, *Frau*, S. 117 u. 172f., die Freuds Erkenntnisse zur Hysterie zusammenfasst und zeigt, wie sehr die „stumme Sprache“ der Hysterikerin mit ihrem deformierten Körperausdruck die Repräsentationen von Frauen in der Kunst bestimmt. Elisabeth Bronfen, *Leiche*, S. 382f., hält dem die Wirkmacht des Hysterischen entgegen, da es sich sowohl dem Symbolischen als auch dem Semiotischen entziehe.

scher Verformung unterworfen und zudem in wenig mimetische choreografische Strukturen eingebunden. Statt von inkorporierter Grazie kündigt diese Szene von einer grotesken Körperlichkeit, die keine finale Aussage über das Geschlecht und den Charakter der Ausführenden zulässt. „Her body was not disintegrated but disgendered and dislocated from its surroundings.“<sup>1435</sup> Mit einem Effekt, den man destruierte Weiblichkeit nennen könnte, wurden Erotik und Schönheit, die sich als bürgerliche Ideale weiblicher Geschlechtsidentität mit dem Bühnentanz verbanden, als sexuell gesteuerte Fabrikationen entlarvt und in eine hybride Kunstfigur überführt. Dabei war die Überwindung der geschlechtlichen Differenz im Dada Zürich noch keine Frage der Androgynie als einer utopischen Übernahme komplementärer Geschlechtsmerkmale<sup>1436</sup> und auch nicht der (transvestitischen) Travestie als einer „Unterscheidung zwischen der Anatomie des Darstellers (*performer*) und der dargestellten Geschlechtsidentität“,<sup>1437</sup> da sie darauf beruhen, die Geschlechterdichotomie zu betonen und nur die Vorzeichen zu vertauschen. Gegen die bildliche Appropriation von Frauenkörpern als Kampfplätzen bürgerlicher Tugendideale oder phallischer Hegemonien wurden Widerstände aufgebaut, die nun nicht einfach dem Muster der Opposition gehorchten, also Homosexualität statt Heterosexualität und Männlichkeit statt Weiblichkeit predigten. Taeubers geschlechtsindifferente Kostümierung war kein Tausch von Identitäten, sondern die Herausbildung einer Identität, die frei von Festlegungen war. Formuliert man entsprechend Travestie nicht in deterministischen Dichotomien, sondern, wie es dem Wortsinn entspricht, als komisch-satirische Um-Kleidung oder, wie Julika Funk das tut, als verschiebende Inszenierung,<sup>1438</sup> stellt sie ein brauchbares Modell der dadaistischen Maskierungspraxis dar.

Damit berührt Taeubers Performance Butlers Kategorie der „Geschlechterparodie“, wobei jedoch erschwerend hinzukommt, dass die maskierte Taeuber kein anatomisches Geschlecht erkennen ließ, das wiederholend imitiert oder subversiv verschleiert werden konnte, um daran zu demonstrieren, dass Geschlechtsidentitäten und ihre Repräsentatio-

<sup>1435</sup>Preston-Dunlop, *Bodies*, S. 173.

<sup>1436</sup>Die dadaistische Dehumanisierung unterscheidet sich vom Konzept der Nachkriegs-Avantgarden, die der Subordination als „Frau im Manne“ (Febel, *Poesie-Erreger*, S. 86) mit Androgynie als Appell zur Aufhebung der Geschlechtertrennung selbst begegnen. Doch auch der „Ort des neutralen Dritten ist [...] männlich konnotiert.“, Schmidt, *Dichotomie*, S. 21. Dass das androgyne Frauenbild der Weimarer Republik keine Patentlösung im Geschlechterstreit war, und wie es dazu benutzt wurde, gesellschaftliche Hierarchien zu zementieren, zeigt Maud Lavin, *Adrogyny*, S. 74-82. Auf die Defizite des Androgynen verweist Renate Berger, *Pars pro toto*, S. 173f., den aktuellen Forschungsstand vermitteln Ulla Bock u. Dorothee Alfermann: Androgynie in der Diskussion. Auflösung der Geschlechterrollengrenzen oder Verschwinden der Geschlechter? Eine Einleitung, in: Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung, Bd. 4, Stuttgart u. Weimar 1999, S. 11-34.

<sup>1437</sup>Butler, *Unbehagen*, S. 202, kursiv dort.

<sup>1438</sup>„Die Travestie [...] verschiebt einen Signifikanten auf ein fremdes Signifikat, irritiert damit nicht nur die Opposition Männlich/Weiblich, sondern die Lesbarkeit der Opposition der Geschlechter als eigentliche Bedeutung. Aber nicht nur eine Verschiebung zur Uneigentlichkeit findet hier statt, sondern auch der Kollaps des Modells der Entscheidbarkeit zwischen Imitation oder Travestie und Original, des binären Modells von uneigentlicher und eigentlicher geschlechtlicher Bestimmbarkeit.“ Funk, *Schönheit*, S. 24.

nen immer schon zufällig, fiktiv und inszeniert sind.<sup>1439</sup> Die materielle Existenz von Geschlecht ist aber insofern sekundär, als es ausreicht, die bekannten Stereotypen der sexuellen Dichotomie zitierend vor Augen zu führen und sie im Anschluss dekonstruktiv außer Kraft zu setzen. Butlers Geschlechterparodie enthebt also zwar der Notwendigkeit, eine originale Geschlechtsidentität zu besitzen,<sup>1440</sup> nicht aber, sich zu ihrer Erzeugung auf eine bestimmte festzulegen. Sie muss also die Illusion von Geschlecht erst herstellen, bevor sie sie demontiert. In Taeubers Performance wurde das Genießen des Betrachters aus eben diesen Gründen korrumpiert: Er konnte immer nur ahnen, nie sicher sein, dass sich hinter der verstörenden Maske eine Frau verbarg, ihre Geschlechtsidentität war weder perzeptiv vorhanden, noch wurde sie performativ erzeugt. Trotzdem nahm sie eine starke Subjektposition ein, die weder kategorisiert, noch einfach ignoriert werden konnte. Der Konflikt war weder dialektisch noch kausal zu lösen und erzeugte eine Betrachterambivalenz, die sich performativ nutzen ließ.

Taeubers Maskerade stellte sowohl die Hypothese zweier Originalgeschlechter, die Utopie eines wie auch immer gearteten dritten Geschlechts und jede kategoriale Eindeutigkeit zur Disposition. Absicht war weder, das natürliche Geschlecht transvestitisch in sein Gegenteil zu verkehren, noch es homovestitisch zu verstärken,<sup>1441</sup> sondern die Repräsentation von Geschlechtsidentitäten unter Beschwörung des Unheimlichen ins Abseits zu stellen. Dafür begegnete eine zusammengesetzte Identität, die ähnlich der von Butler vorgestellten *drag*-Identität ein Zeichen, „das nicht dasselbe ist wie der Körper, den es figuriert, der jedoch ohne es nicht gelesen werden kann“,<sup>1442</sup> vor Augen führt bzw. mit darstellerischen Mitteln realisiert. Entsprechend wurden mithilfe von Taeubers Körpermaske zweigeschlechtliche, körperähnliche Zeichen in eine heterogene, prekäre Relation versetzt. Dass sich ihre geschlechtliche Disposition nicht aufklären ließ, zog sich als unlösbarer Konflikt und Verfremdungseffekt durch die Dauer der Darstellung. Das unhierarchische Körpergefühl des Dada Zürich war eine auch wörtlich zu nehmende Geschlechtslosigkeit<sup>1443</sup> und damit das genaue Gegenteil von Androgynie, die sich als affek-

<sup>1439</sup>„Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie ihre Kontingenz.“ Butler, *Unbehagen*, S. 202, kursiv dort. Butlers Konzept beruht auf der problematischen Annahme, dass es keines Ausgangsgeschlechts bedarf, um die parodistische Travestie in Gang zu setzen, was die Frage aufwirft, wie eine Parodie von etwas nicht Ursprünglichem möglich sein sollte. Folglich geht Hilde Landweer, *Jenseits*, S. 144, davon aus, „daß ‚Travestie‘ ein Wissen oder die gezielte und gewollte Unsicherheit des Publikums hinsichtlich des anatomischen Geschlechts des/der Darstellenden braucht, um den *performance*-Charakter der Situation überhaupt zur Geltung bringen zu können“.

<sup>1440</sup>„Der hier verteidigte Begriff der Geschlechter-Parodie (*gender parody*) setzt nicht voraus, daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren.“ Butler, *Unbehagen*, S. 203, kursiv dort.

<sup>1441</sup>Der Begriff Homovestismus bezeichnet analog zu Transvestismus ein Kleidungsverhalten, das eine Geschlechtsidentität herstellen soll, hier eine gleichgeschlechtliche, vgl. Moorjani, *Fetishism*, S. 37, Anm. 2.

<sup>1442</sup>Butler, *Körper*, S. 325 u. S. 323, zu *Drag* als gegengeschlechtlicher Demonstration, die „die banalen psychischen und darstellerischen Praktiken bloßstellt und allegorisiert, mit denen sich heterosexualisierte Geschlechter [...] formieren.“

<sup>1443</sup>Hennings beispielsweise wirkte, nachdem sie die Bohème verlassen und mit Ball ins Exil gegangen war, nicht nur wie ein Mädchen, sie wurde von Ball auch so behandelt. Vgl. zu Hennings Kap. V.2, S. 261.

tierte Sexualität bemüht, nicht nur ein, sondern zwei Geschlechter zu sein. Mit Butler lässt sich fragen, wie das Ziel dieser Hybridisierung ausgesehen haben könnte: Eine sexuelle Praxis, „welche den sozialen Geschlechtsunterschied im ganzen transzendieren würde oder in der Markierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit nicht länger leserlich wären?“<sup>1444</sup>

Und wieder ging es darum, Kategorien zu durchkreuzen, etwa die „eines hermetisch sich abschließenden, ethnozentrisch definierten weiblichen Geschlechtskörpers“<sup>1445</sup> und allzu restriktive essenzialistische Zuschreibungen zu verhindern. Die Körperoberfläche ist dabei üblicherweise der Ort und Umriss, der die Separation und Kohärenz der Identität garantiert. Der instabile Blick und die Mobilisierung des Körperumrisses im Tanz signalisieren die groteske Aufkündigung des kontingenten Körperbildes und die Irritation der Subjektconstitution besonders deutlich. Dem Tanz ist der Körper Material, aber seine Grenzen werden unaufhörlich virtuell gesprengt und restituiert. Eine der Tanzfolgen, die Ball zur Präsentation der Masken Jancos überliefert, zeugt von einem kontrapunktischen Bewegungsablauf, der den Körper ständig aus dem Blickfeld zu rücken droht: „Die Figur dreht sich einige Male nach links und nach rechts, dann langsam um ihre Achse und fällt schließlich blitzartig in sich zusammen, um langsam zur ersten Bewegung zurückzukehren.“<sup>1446</sup> Der Verzicht auf ein figurbetontes Kostüm trug zur weiteren Demontage der Innen- und Außenseiten bei, sodass sich dem Betrachter auch hier mit Butler die Frage stellte, „welche Figur des Körpers“<sup>1447</sup> ihm eigentlich angeboten wurde.

Der Performerin ermöglichte die Subversion eine Wiedergewinnung der Autonomie am eigenen Körper.<sup>1448</sup> Entsprechend der Auffassung, dass das Subjekt in seinem Körper wohnt,<sup>1449</sup> vertrat Taeuber eine Subjektposition, in der sie sich jederzeit im Besitz ihres Körpers wusste, sodass sie es sich leisten konnte, ihn zeitweilig hinter Kostüm und Maske verschwinden zu lassen, während der Betrachter das in einem schmerzlichen Prozess erst lernen musste. Anders als die Frau, die als vermeintliche Reproduktionsmaschine selbst zu ihrer Repräsentation als Braut und Prostituierte beiträgt, *war* sie ihr Körper.<sup>1450</sup> „Die Frauen sind auch männlichen ‚Geschlechts‘“, <sup>1451</sup> sagt Lyotard am Beispiel von Duchamp als *Rrose Selavy*, demnach kann es ihnen gelingen, geschlechtliche Kategorien zu überwinden. Der Körper als Träger determinierter Geschlechtsidentität wurde ausgelöscht und als Groteskkörper neu geschaffen. Der Definition Wolfgang Kayzers folgend, besitzt das Groteske kein weiteres Signifikat außer sich selbst, es darf vor allem keine emotionalen

---

<sup>1444</sup>Butler, *Körper*, S. 327.

<sup>1445</sup>Sykora, *Weiblichkeit*, S. 148.

<sup>1446</sup>Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 24.5.1916.

<sup>1447</sup>Butler, *Unbehagen*, S. 198.

<sup>1448</sup>Zur feministischen Rekuperationstheorie und ihren ideologischen Fallstricken vgl. Eiblmayr, *Frau*, S. 18f.

<sup>1449</sup>Der Körper gibt dem Subjekt die „Erscheinungsweise seines *absoluten Hier*“, Husserl, *Meditationen*, S. 150.

<sup>1450</sup>Vgl. Lyotard, *Transformatoren*, S. 82.

<sup>1451</sup>Lyotard, *Transformatoren*, S. 82.

Deutungen anstoßen.<sup>1452</sup> So wurden Subtexte von Passivität, Opferrolle und Leid als Möglichkeiten einer weiblichen Lesung der Performance nur mitgeführt, nie ausgelebt. Stattdessen setzte Taeubers Performance den Maßgaben der grotesken Bedeutungskonstitution folgend, „eine Szene oder ein bewegungserfülltes Bild“<sup>1453</sup> frei. Was sich dem Betrachter auf der Bühne des Cabaret Voltaire darbot, war demnach keine Erzählung, sondern ein Geburtsvorgang: die Inszenierung einer größtmöglichen Identität von Künstlerin und Werk, die noch dadurch gesteigert wurde, dass sie nur über den Sehsinn zu erreichen war, als Kunstwerk aber nicht berührt werden durfte.<sup>1454</sup>

### 3 Fazit: Kostüm und Körperidentität

Die dadaistische Performance arbeitete mit der Inszenierung und Aufführung von Körpern, die mit Kostümen, faktischen oder sprachlichen Masken und anderen attributiven Performance-Objekten in ihrer Markierung sichtbar gemacht wurden oder eine neue Markierung erhielten. Das Körperkonzept der Performance ist ein vorsprachliches System ohne integrative Einheit, weil es Form und Bedeutung erst in zuschreibenden Akten erhält. Dada Zürich fügte dieser Signifizierung noch die Unterscheidung in eigene und fremde Körper hinzu, die häufig weibliche waren, da tänzerische Leistungen auch hier vor allem von Frauen erbracht wurden. Die performative Darstellung von Körpern in ihrer Abweichung vom europäischen Durchschnitt stellte ausgrenzende Wahrnehmungen und Wertesysteme auf den Prüfstand. Über die emotionalisierte, sensorische Konstruktion von fremden Körpern rief die Performance Diskurse um Verführung und Abscheu, mentale Überwältigung und erotische Kolonisierung auf den Plan.

Ähnlich wie im Schauspiel, wo sich Rollenidentitäten im Prozess von Verkörperung und Verwerfung bilden,<sup>1455</sup> ist auch die Konstruktion von Körperidentitäten Ausschlussverfahren geschuldet, die das Präesente gegen das Abwesende gewichten: „Die Konstruktion des ‚Nicht-Ich‘ als das Verworfenen setzt die Begrenzungen des Körpers, die zugleich die ersten Konturen des Subjekts bilden.“<sup>1456</sup> Die prozessuale Konstruktion von Körpern ist damit wesentlich vom Bestehen einer Grenze abhängig, die Aussagen darüber zulässt, was eigen und zugehörig und was außen und fremd ist, sodass „jeglicher Sinn für Körperkontur als projizierter Umriß durch eine unverzichtbare Einteilung des Selbst und Entfremdung des Selbst artikuliert wird.“<sup>1457</sup> Dadaistische Kostüme wurden von Körpern

<sup>1452</sup>Vgl. Kayser, *Groteske*, S. 200.

<sup>1453</sup>Kayser, *Groteske*, S. 177.

<sup>1454</sup>Vgl. Krämer, *Körperlichkeit*, S. 51f., und zur Geburtsmetaphorik Phelan, *Unmarked*, S. 153f.

<sup>1455</sup>Vgl. Turner, *Ritual*, S. 147.

<sup>1456</sup>Butler, *Unbehagen*, S. 196. Hier bringt Butler ihre Kritik essenzieller Körperidentitäten an und ersetzt sie durch die einübende Wiederholung normativer Praktiken, bis das Konstrukt von Körper „in der Materialität signifizierender Töne phantasmatisch wiederbeschworen wird.“ Butler, *Körper*, S. 106. Ihr Konzept kann jedoch nicht erklären, warum sich die subjektive Erfahrung, „der Fakt des Körpers als gelebte Existenz“ (Schmidt, *Dichotomie*, S. 57), so schwer von ihrer Materialität trennen lässt. Auch Barbara Duden, *Unterleib*, S. 27, knüpft ihren Einspruch gegen „die durch Verkörperung von Theorie entkörperter Frau“ an diesen Punkt von Selbsterfahrung und Historizität.

<sup>1457</sup>Butler, *Körper*, S. 108.

getragen, „die sich beim Maskentanz in Bilder verwandelten“,<sup>1458</sup> doch der affektive Teil dieser Bilder tendierte dazu, die Grenze zwischen Subjekt und Objekt, Innen und Außen zu negieren, sodass Alterität – in den Worten des mit Arp befreundeten Otto Flake – auf „magische“ Art produziert, gespiegelt und erlebt werden konnte:

„Eine Erscheinung, eine Kreatur, ein Mensch, hat Grenzen; sie, die Form der Körper (im Geistigen ist es ebenso), sind das Unheimliche, ganz und gar Unrationale. Die Absetzung der Erscheinung gegen andere Erscheinungen trennt zwar, praktisch gesehen, verbindet aber, philosophisch gesehen, und besagt, daß die aus der fließenden Totalität hervortretende Erscheinung eine Erstarrung ist. Diese Stimmung, die von der Erscheinung ausgeht, diese über die Erscheinung hinausgehende Atmosphäre um das Geschöpf nenne ich Magie.“<sup>1459</sup>

Die Grenze zwischen Intellekt und Körper, Künstlersubjekt und Kunstobjekt wurde in der dadaistischen Körper-Inszenierung im doppelten Sinne „aufgehoben“: als Beendigung des künstlerischen Autonomieanspruchs und als Verwahrung im abgekapselten Raum der Kostümierung. Als kostümierter schloss der Körper Zeit und Raum in sich ein und hatte zugleich eine Oberfläche und Grenze, die ihn qualifizierte.

Die Thematisierung der Körpergrenze impliziert eine Zweiseitigkeit und binäre Wahrnehmung. In Lacans psychoanalytischer Theorie beschert die Ansicht der Außenseite des Körpers, die der Blick in den Spiegel gewährt, das illusorische Gefühl seiner totalen kohärenten Ganzheit. Die taktile Sensation und kinästhetische Information, die die Binnenperspektive liefert, offeriert dagegen ein unvollständiges Bild, das simultan nur ein einziges Teil aufzuzeichnen in der Lage ist, als wäre der Körper in Fragmente zerlegt.<sup>1460</sup> Zwischen den sensorischen Ebenen entstehen ein Rand oder eine Schnittstelle aus dem, was noch Subjekt, und dem, was aus seiner Sicht schon Objekt ist.<sup>1461</sup> Die Schnittstelle ist der Andock-Punkt für performativische Agenten und ihr Passieren die Aufgabe erotischer Objekte. Die Körperoberfläche als Grenze des Sichtbaren gewinnt die Qualität einer Textur oder Membran, deren Manipulation die Wahrnehmung von Subjektivität verändert. Masken und Kostüme siedeln in diesem „Dunkel“ zwischen den Sehhorizonten und sind solche manipulativen Oberflächentexturen, die in der Lage sind, Wahrnehmungen zu bündeln, zu filtern und zu brechen. Die Durchlässigkeit der Membran kann durch eine „zweite Haut“, das Kostüm und die Maske, manipulativ herabgesetzt werden. Die performative Bearbeitung der Körpergrenzen gestattet es demnach, „das sprechende Subjekt und seine Bedeutungen hervorzubringen.“<sup>1462</sup>

Während in der Theatergeschichte ein allmähliches „Verschließen der Körpergrenzen“<sup>1463</sup> auf Seiten der Zuschauer zu beobachten war, waren es im Dada Zürich die Künstler, die den Abschluss gegen die Öffnung der Körpergrenzen inszenierten, zwei Ansätze, die in den unterschiedlichen Körperkonzepten der Kostümierungspraxen von Ball und

<sup>1458</sup>Belting, *Bild-Anthropologie*, S. 50.

<sup>1459</sup>Otto Flake: Prognose des Dadaismus (1920), in: Schrott, *Flake* (Siegen), S. 52.

<sup>1460</sup>Vgl. Grosz, *Body*, S. 83.

<sup>1461</sup>Vgl. Grosz, *Body*, S. 88, u. Butler, *Körper*, S. 30.

<sup>1462</sup>Butler, *Unbehagen*, S. 192.

<sup>1463</sup>Fischer-Lichte, *Entgrenzungen*, S. 33.

Taeuber zum Ausdruck kommen. In beiden Fällen war es nicht der nackte, unbeschriebene Körper, der zu phantasmatischen Projektionen einlud, sondern der geschlechtlich affizierte oder gepanzerte, „unsichtbare“ Körper. Auch wenn Sophie Taeuber wohl Schöpferin des von ihr getragenen Kostüms, aber nicht der Maske war, kann nicht geleugnet werden, dass sie an ihr eine Ausdrucksweise entwickelte, die den Maskentanz zu einer Aussage über das weibliche Körperbild arrangierte. Es stellt sich heraus, dass anders als aufgrund des historisch männlichen Privilegs des Maskentragens zu vermuten,<sup>1464</sup> Masken nicht nur für die Objektwahl, von Künstlern sondern auch für die Selbstinszenierung dadaistischer Künstlerinnen von Belang waren und eine parodistische Repräsentation von Weiblichkeit begründeten, in der die Frau nicht nur das Motiv, sondern auch die Autorin sein konnte. Die Lösung Taeubers bestand darin, sich außerhalb der Gesetze des „Vaters“, der Sprache und des Theaters zu stellen, und die klassische Ordnung des Sehens und Gesehenwerdens und die Bildung von Betrachteridentitäten an ihrem Körper außer Kraft zu setzen. Ihre Performance bewegte sich bewusst weder im Rahmen bipolarer Geschlechtsidentitäten, d. h. sie verzichtete darauf, geschlechtstypische Signifikanten inszenatorisch zu besetzen, noch ging es darum, neue performative Repräsentationen von Geschlecht mit entsprechenden Begehrensmustern zu initiieren.

Die geschlechtsambivalente Maskierung war ein Verfremdungseffekt, mit dem Janco und die Maskenträgerinnen die (selbst-)ironische Dekonstruktion von Statusfragen und Körperidealen betrieben. Anders als im New Yorker Dada, wo Duchamp in seiner Eigenschaft als *Rose Selavy* ein Beispiel der Rimbaud'schen Persönlichkeitsspaltung „Ich ist ein anderer“ abgab,<sup>1465</sup> wurden geschlechtertauschende Travestien im Dada Zürich nicht praktiziert. Stattdessen waren, wie im Fall von Ball, die Kostüme und Körpermasken mit geschlechtsneutralen und hybriden Effekten versehen, die das Verhältnis der Geschlechter als entnaturalisierte, kontingente Konstruktion vorstellten. Ohne das patriarchale System, das nach der Konkordanz von sexuellem Verlangen und biologischem Geschlecht verlangt, transvestitisch zu bestätigen, indem eingestanden wurde, dass hier etwas im „falschen“ Körper geschah, wurden Parodien genutzt, um geschlechtliche Ordnungen zu verwirren und ihren Essenzialismus aufzuweichen. Wie sich am Beispiel von Balls und Taeubers Kostümierungen nachvollziehen lässt, hatten die stereometrischen Kartonkonstruktionen einen zwar formgebenden, aber figurnegierenden Effekt. Der psychoanalytischen Terminologie folgend, gehörten sie mit ihrer unkontrollierten, nur selektiv operablen Motorik einer „präödpalen“ Phase künstlerischer Formfindung an, waren fest in Lacans Imaginärem verankert und hatten die Geschlechtertrennung des Symbolischen noch nicht erreicht.<sup>1466</sup>

<sup>1464</sup>Vgl. Tseëlon, *Masquerade*, S. 30, zum männlichen Maskenprivileg und den Möglichkeiten seiner kurzzeitigen Umgehung, z. B. in den eng gesteckten Grenzen eines Ballsaals.

<sup>1465</sup>Vgl. zu Duchamp Zabel, *Constructed Self*, S. 36, u. Lyotard, *Transformatoren*, S. 82, sowie den Katalog *Rose is a rose is a rose. Gender Performance in Photography*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1997.

<sup>1466</sup>Eine prä- oder anti-ödpale Positionierung sieht Peter Nicholls, *Anti-Oedipus?*, S. 331, in der Stückwahl und Präsentation des dadaistischen Theaters, vor allem des Dada Paris, aber auch des Dada Zürich.

Eine ähnlich wenig alters- und geschlechtsgemäße Kostümierung verwendete Taeuber auf einigen Fotografien, die in der Nach-Dada-Zeit im Sommer 1922<sup>1467</sup> bzw. 1925<sup>1468</sup> bei einem Besuch im Tessin entstanden (Abb. 93 u. 94). Ihren Kontext erschließt eine Bemerkung Tzaras, der in einer Fußnote über Arp scherzhaft sagt, die Kostüme Dadas stammten aus Amerika: „nos costumes sont faits en Amérique“, und „Arp est le chapeau haut de forme du mont blanc“<sup>1469</sup> – Arp sei der hohe Hut in Form des Mont Blanc. Bei aller Schwierigkeit, die Wortkombinationen Tzaras kausal zu deuten, wird Arps Person offenbar mit einem „hohen Hut“ in Verbindung gebracht. Zwar entbehrt diese Assoziation wie die angeblich amerikanische Herkunft jeder Grundlage, ruft aber diese Fotografien und die auffällige Verkleidung Taeubers in Erinnerung. In ein weißes Hemd und Hose gekleidet, trägt sie einen dreiteiligen Latz aus zugeschnittener Wellpappe und einen hohen, Mitra-ähnlichen oder „gotischen“ Zylinderhut, die sich wie eine parodistisch verspielte, späte Reminiszenz an Dadas dekonstruktivistische Kartonkostüme ausnehmen.

Subjektdefinitionen sind folglich auch, so sollte an den dadaistischen Kostümierungspraxen deutlich werden, jenseits oder *vor* allen sexuellen Kategorien in hybriden Strukturen möglich – Peter Gidal spricht im Zusammenhang mit Beckett von einem „Recht auf Geschlechtslosigkeit“<sup>1470</sup> – gerade weil diese Art geschlechtsloser Maskerade Reaktionen des Unwohlseins beim Rezipienten hervorrufen musste und als Störeffekt der Kommunikation bestehen blieb.<sup>1471</sup> Ihre Dekonstruktion glich einer permanenten Entschleierung, die nie zum Ziel kommt. Der Fakt der Kostümierung war offensichtlich, und dennoch war es unmöglich, ihren körperlichen Kern zu entdecken und in den Besitz gesicherter Erkenntnis zu kommen. Die Aufgabe des Enthüllens war unlösbar, weil es den Betrachtern nicht gelang, eine neutrale, nicht voyeuristische oder sich selbst travestierende Position einzunehmen. Die Performance war nur visuell zu erfassen, und in diesem Prozess blieben die Betrachter sich selbst und ihren Seherfahrungen überlassen. Zuschauer und Zuschauerinnen konnten weder die eigene Person und Geschichte kontemplativ ausschalten, noch war ihre Sprache geeignet zu beschreiben, was sie sahen. Die dadaistische Dekonstruktion bestand damit nicht so sehr im Fehlen individueller Subjekt- und Betrachterpositionen, sondern in der unkontrollierbaren Fülle von Positionierungen auf beiden Seiten der Bühne.

Dadurch lenkte die dadaistische Kostüm-Performance die Aufmerksamkeit auf die Funktionsweisen von Theater selbst; sie war auch eine Vorführung, die sich selbst vorführt. Die von Dada strapazierte Beziehung von Künstler, Maske und Performance lässt

---

<sup>1467</sup>Taeuber (Katalog Aarau), S. 76.

<sup>1468</sup>Auskunft der Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck. Bei Meyer, *Dada in Zürich*, S. 93, sind die Fotografien 1918 datiert, was aber, nach dem Aussehen von Arp und Taeuber zu schließen, zu früh scheint.

<sup>1469</sup>Tristan Tzara, in: *Dada 8*, S. 220.

<sup>1470</sup>„right of sexlessness“, Gidal, *Beckett*, S. 144.

<sup>1471</sup>Vgl. Ruth Nestvold, in: Bettinger/Funk, *Maskeraden*, S. 297, über den Teilnehmer eines Online-Chats, der sich weigerte, sich auf ein Geschlecht festzulegen, und sich die Missbilligung der Chat-Partner zuzog: „Diese Episode wirft die Frage auf, ob es auch im virtuellen Raum unmöglich ist, geschlechtslos zu bleiben, ob überhaupt etwas anderes möglich ist, als das andere Geschlecht vorzutäuschen, wenn ‚man‘ es ablehnt, das ‚wahre‘ Geschlecht anzugeben.“

sich mit Luce Irigaray in eine Relation von Materie, Spiegel und Szenografie einschreiben: Künstler/Materie ist, wovon „das sprechende Subjekt sich nährt, um sich zu produzieren und zu reproduzieren“, Performance/Szenografie ist, was Repräsentation ermöglicht, „also die Architektonik ihres Theaters, ihre raum-zeitliche Rahmung, ihre geometrische Ökonomie, ihre Kulissen, ihre Akteure sowie deren Stellung zueinander“, und Maske/Spiegel ist, was es „dem Logos, dem Subjekt erlaubt, sich selbst zu verdoppeln, sich zu reflektieren“.<sup>1472</sup> Dabei ging es darum herauszufinden, wie sich die Spiegelökonomie der Maske in der szenografischen Matrix der Dada-Bühne realisierte. Denn auch wenn versucht wurde, Signifikanten zu entwickeln, die außerhalb der konventionellen Darstellungsnormen lagen und den Körper als Material und Medium in den Vordergrund rückten, blieb sie dem Feld des Visuellen und dem „Spiel der Blicke, das Repräsentation erschafft“<sup>1473</sup> verhaftet und machte die Gesetze dieser Repräsentation durchschaubar.

---

<sup>1472</sup>Luce Irigaray: Macht des Diskurses/Unterordnung des Weiblichen, in: Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979, zit. in: Butler, *Körper*, S. 51.

<sup>1473</sup>„[...] the play of gazes that constitutes representation“, Freedman, *Frame-Up*, S. 72.

## V Puppen und Marionetten: Selbstbespiegelung und Entfremdung

„Ich glaube an die Zeit, in der wir Kunstwerke im Theater schaffen können, ohne von geschriebenen Stücken, ohne von Schauspielern Gebrauch zu machen...“<sup>1474</sup>  
(Edward Gordon Craig)

### 1 Die Puppe – Bühnenobjekt und literarischer Topos

Masken als typisierten Gesichtern entsprechen Puppen und Marionetten mit Typisierungen des Körpers, dessen allgemeine Züge sie verstärken und dessen individuelle sie ausschließen.<sup>1475</sup> Puppen und Marionetten waren schon vor Dada Leitthemen avantgardistischer Kunst und Bühnenarbeit, häufig galten sie als Antithesen der Natur und Symbole geistiger Lähmung. Nietzsche hatte von seinem Zeitalter als einem „karnevalistischen“ gesprochen, und Huelsenbeck fand diese Diagnose so treffend, dass er sie im *Dada Almanach* von 1920 abdruckte.<sup>1476</sup> Er zog daraus den Schluss, „daß die überholte europäische Kultur zum Himmel stank. Die Menschen bewegten sich wie Marionetten, wie Projektionen auf einer Leinwand.“<sup>1477</sup>

Im Theater vollzog sich am Vorbild der Puppe ein Paradigmenwandel: Formen wurden gegen Inhalte verschoben, Dialoge unverständlich verfremdet, zeitliche und räumliche Einheiten gesprengt. Der pragmatische Referent der Symbolisierung, die kritische Anwendung auf den eigenen Lebenshorizont, blieb dem positivistisch denkenden Durchschnittsbesucher verwehrt. Die Darsteller mussten ihm wie Spielbälle des Zufalls vorkommen, wie lächerliche und bedauernswerte Marionetten. Die spezifischen Qualitäten des Puppentheaters wurden zu Ende des 19. Jahrhunderts entdeckt, jetzt schien das Theater der Kunstfiguren die am besten geeignete Form, die Unvollkommenheit des menschlichen Körpers, die technisierte Umwelt und Vermassung der Gesellschaft in den urbanen Ballungsräumen zu signifizieren. Als Ende des menschlichen Primats sollte die Marionette die Nachfolge des Schauspielers antreten und ihre eigene Symbolik entfalten; sie wurde als Zeichen der Entmenschlichung und als ein oder sogar *das* Kriterium für Moderne rezipiert.<sup>1478</sup>

---

<sup>1474</sup>Craig, *Theater*, S. 49.

<sup>1475</sup>Vgl. Sandig, *Marionette*, S. 26. Etymologisch interpretiert die Puppe (von lateinisch *puppa*, kleines Mädchen) den menschlichen Körper als plastisches Bild; als „optisches Dispositiv“, so Gerburg Treusch-Dieter, *Puppe*, S. 9, bildet sie seine möglichen und fiktiven Metamorphosen nach.

<sup>1476</sup>„wir sind [...] vorbereitet, wie noch keine Zeit es war, zum Carneval großen Stils, zum geistigsten Faschingsgelächter und Uebermut, zur transcendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Weltverspottung.“ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (1886), zit. in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 7.

<sup>1477</sup>Huelsenbeck, *Zürich wirklich*, S. 616.

<sup>1478</sup>Didier Plassard, *Acteur*, S. 12, mit Berufung auf Ortega y Gasset. Zur europäischen Geschichte der Performance-Objekte vgl. Bell, *Ballets*, S. 53-183.

*Alfred Jarry: Ubu Roi*

Puppen und Masken sind im Geschlechterkanon zunächst unterschiedlich konnotiert. Während Puppen in der Erziehung von Mädchen und der Fetischisierung von Frauen weiblich kodiert sind, gehören Masken traditionell der symbolischen Ordnung von Theater, Kultus und Männlichkeit an.<sup>1479</sup> Dass es auch umgekehrt ging, zeigen Selbststilisierungen von Theaterautoren und Regisseuren mit puppenhaften Alter Egos, wie Alfred Jarry (1873–1907) sie in seinem Drama *Ubu Roi* demonstrierte, das den Theaterkanon mit Mitteln des Puppentheaters diskreditierte. Aber „König Ubu“ war mehr als eine Schmählung des Bürgertums, er war ein Signet, das Jarry sich zur Identifikation schuf. Er begleitete ihn in unterschiedlichen Metamorphosen, beschäftigte ihn mit unzähligen Neuzeichnungen und schlug sich zuletzt in einer fast physischen Angleichung der Autorperson nieder.

Jarrys literarischer Ruhm gründet sich voll und ganz auf *Ubu Roi* und seine Uraufführung im Jahr 1896. Der provozierte Skandal<sup>1480</sup> war zwanzig Jahre später, zur Zeit des Dada Zürich, immer noch virulent. Jarry hatte sich schon früh mit Figurentheater und Masken befasst.<sup>1481</sup> Doch das Fünf-Akt-Drama *Ubu Roi* (Generalprobe war am 9., Uraufführung am 10. Dezember 1896 im Pariser „Théâtre de l’Oeuvre“ unter der Leitung von Aurélien Lugné-Poë<sup>1482</sup>) war kein Spiel für Puppen mehr, sondern – als vergrößerte Variante des Symbolismus und Vorwegnahme der „Über-Marionette“ von Craig – ein Spiel für Schauspieler, die sich marionettenhaft benehmen sollten: „*Ubu-Roi* est une pièce qui n’a jamais été écrite pour marionnettes mais pour des acteurs jouant en marionnettes, ce qui n’est pas la même chose“.<sup>1483</sup> Es muss sich um ein Puppentheater mit umgekehrten Vorzeichen gehandelt haben, eine Parodie mit lebenden Akteuren in der Tradition des „Grand Guignol“ und anderen Beispielen der Jahrmarkts- und Spektakelkultur.<sup>1484</sup> Doch anders als diese verfolgte Jarry seinen Anspruch im Dispositiv des „großen“ Theaters,

<sup>1479</sup>Vgl. Tseëlon, *Masquerade*, S. 30: Das antike Theater ließ Frauenrollen nur von Männern spielen. Männliche Maskenträger übten Richter- und Rügefunktionen auch über Frauen aus. Schamanen waren im Besitz weiblicher Kräfte, aber selbst selten Frauen. Solche Rollenverteilungen setzten sich historisch fort, sodass die Bühne der privilegierte Ort männlicher Alterität wurde. Vgl. a. Jill Dolan, *Gender impersonation*, S. 5: „theatre has always been a sanctioned realm for men to play the Other, to appropriate and reject women.“

<sup>1480</sup>Im Saal hatte Jarry Claqueure platziert, die nicht nur die Vorführung stören sollten, sondern auch die Besucher mit Wurfgeschossen traktierten. Die Vorrede an das Publikum sprach Jarry so leise, dass er kaum zu hören war, sein legendäres Eröffnungswort „Merdre!“ tat ein Übriges, vgl. Ponte, *Aktion*, S. 118f.

<sup>1481</sup>Die unter dem Titel *Les Polonais* gezeigte Erstfassung von *Ubu Roi*, eine Gemeinschaftsarbeit des jungen Jarry und zweier Mitschüler, war ein Spiel für Handpuppen. Das zu diesem Zweck ins Leben gerufene „Théâtre des Phynances“ gab seine Vorstellungen im Dezember 1888 und Januar 1889 auf dem Dachboden der Familie Morin in Rennes, vgl. Beaumont, *Ubu*, S. 140.

<sup>1482</sup>Der Schauspieler und Regisseur Aurélien Lugné-Poë (1869–1940) betrieb sein Avantgarde-Theater „de l’Oeuvre“ in der Rue de Clichy von 1892 bis 1929.

<sup>1483</sup>„*Ubu Roi* ist ein Stück, das nie für Marionetten geschrieben war, sondern für Schauspieler, die Marionetten spielen, was nicht dasselbe ist.“ Alfred Jarry in der Vorrede zur Premiere von *Ubu Roi*, in: Rachilde, *Jarry*, S. 74, Übers. d. Verf.

<sup>1484</sup>Vgl. Bell, *Ballets*, S. 158.

forderte also eine Rezeption ein, die das Publikum nicht zu geben bereit war. Der Schritt in die Hochkunst war ein viel größerer Affront, als es das Kabarett mit seiner „Narrenfreiheit“ je hätte sein können. Wie sich an den Publikumsreaktionen ablesen lässt,<sup>1485</sup> teilten sich die ungewohnten Bühnenmittel noch frappierender mit als die puerile Sprache – Ubus berüchtigter Ausruf „Merdre!“ („Schreiß!“) zu Beginn.

Um die Illusion des Puppen- und Automatenspiels zu erzeugen, hatte Jarry für den Darsteller des „Ubu“, den Schauspieler Gémier, eine Maske mit falschem Bauch aus Korbgeflecht vorgesehen, die den Körper entstellte.<sup>1486</sup> Das Aussehen seiner monströsen Hauptfigur legte Jarry in einem Holzschnitt für die Druckfassung des Stücks im *Mercure de France* (Abb. 6) und in mehreren Szenenskizzen fest. Carola Giedion-Welcker beschreibt „Ubu“ als „Riesenbauch auf zwei Beinen, quasi – der Bauch der Welt [...] mit haifischartig schnappendem Kopf. Das Monstrum gebärdet sich jovial, burlesk, grausam, feige, dumm und infernalisch zugleich, um mit seinem schrankenlosen Egoismus die Welt, die Menschheit, auf die es stößt, zu zerstören.“<sup>1487</sup> Dieser Grotteskkörper mit seinen offen zur Schau gestellten Tabuzonen war eine radikale Primitivierung auf der Basis obszöner und skatologischer Effekte.

Die Entstehungsgeschichte von *Ubu Roi* ist durch den Briefwechsel Jarrys mit Lugné-Poë gut dokumentiert. Es gab etliche Diskussionen um die Ausstattung mit Puppen und Körpermasken.<sup>1488</sup> Ergänzend zu den puppenhaft verkleideten Schauspielern wurden Kunstfiguren eingesetzt: projizierte Schattenrisse, ein Pferd auf Rädern, Ziegenköpfe aus Karton und vierzig lebensgroße Korb-Puppen, die von Komparsen bewegt wurden.<sup>1489</sup> Dazu wurde eine Jahrmarktsmusik gespielt und mit verstellten Stimmen gesprochen.<sup>1490</sup> Einen weiteren, nicht realisierten Vorschlag machte die befreundete Schriftstellerin Rachilde (d. i. Marguérite Eymery): Die Schauspieler sollten mit Seilen an den Schnürboden gehängt und wie Hampelmänner bewegt werden.<sup>1491</sup> Das entsprach der Konzeption – Ubu

<sup>1485</sup>Vgl. Bell, *Ballets*, S. 159.

<sup>1486</sup>Vgl. Plassard, *Acteur*, S. 45.

<sup>1487</sup>Giedion-Welcker, *Jarry*, S. 15.

<sup>1488</sup>„1. Maske für die Hauptfigur, Ubu, welche ich Ihnen im Notfall besorgen könnte. [...] 2. Ein Pferdekopff aus Pappe, den er sich (wie im alten englischen Theater) um den Hals hängen würde [...], alles Details, die dem Geist des Stücks entsprechen, da ich ein ‚Marionettentheater‘ machen wollte. [...] 6. Kostüme mit möglichst wenig Lokal- oder Zeitkolorit (wodurch die Vorstellung einer zeitlosen Geschichte besser vermittelt wird), vorzugsweise modern, weil die Satire modern ist“. Jarry an Lugné-Poë aus Paris am 8.1.1896, in: Jarry, *Ansichten*, S. 40f.

<sup>1489</sup>Vgl. Rathbone, *Adventure*, S. 227 u. 231. Jarry schrieb: „Je suis très enthousiaste de l'idée des mannequins et surtout des tailles décroissantes pour les ombres dans *Ubu*.“ Jarry an Lugné-Poë, undat., in: Lugné-Poë, *Acrobaties*, S. 165.

<sup>1490</sup>„Es versteht sich von selbst, daß der Schauspieler eine besondere Stimme haben muß, nämlich die Stimme der Rolle, wie wenn die Höhlung des Maskenmundes nur aussprechen könnte, was die Maske sagen würde, wenn sie bewegliche Lippenmuskeln hätte. Es ist aber besser so, daß sie unbeweglich sind und der Redefluß während des ganzen Stückes monoton ist.“ Alfred Jarry: Über die Sinnlosigkeit des Theaters auf dem Theater (1896), in: Jarry, *Ansichten*, S. 14.

<sup>1491</sup>„faites relier vos acteurs (si possible) aux frises de votre théâtre par des ficelles ou des cordes, puisqu'ils sont de plus gros pantins que les autres.“ Rachilde an Lugné-Poë, undat., in: Lugné-Poë, *Acrobaties*, S. 175.

als kugelförmige Gestalt, ein „erwachsenes“ Marionettentheater, das auf Fäden verzichtete – die Jarry in seiner zehnminütigen Vorrede zur Kenntnis gab.<sup>1492</sup> Die Rezensenten der Uraufführung resümierten folglich, das Stück sei „von niederen Instinkten getrieben“ und komme einem „sehr hypothetischen Puppenspiel“ gleich.<sup>1493</sup>

Die Maske für die Hauptrolle bereitete große Schwierigkeiten. Noch zwei Tage vor der Premiere war sie nicht fertiggestellt, sodass man auf Provisorien zurückgreifen musste.<sup>1494</sup> Als „masque de carton qui le gênait“<sup>1495</sup> kam sie dennoch nicht zum Einsatz, denn Gémier weigerte sich, sie zu tragen. Er wollte nichts mit einer „entsetzlichen Maske“ zu tun haben, aus der ein Elefantenrüssel als Nase hervorragte.<sup>1496</sup> Schon zuvor hatte sich Jarry eingehend mit dem Konzept und den referenziellen Möglichkeiten von Masken befasst:

„Der Schauspieler soll mittels einer Maske, die ihn umschließt, an Stelle seines Kopfes das Bild der dargestellten Figur setzen, welches nicht wie in der Antike Trauer oder Heiterkeit ausdrücken soll (was kein Charakter ist), sondern den Charakter der dargestellten Figur: den Geizigen, den Zauderer, den Gierigen [...] Durch langsames Kopfschütteln von oben nach unten und unten nach oben und seitliche Schwenkungen verlagert der Schauspieler die Schatten auf der ganzen Oberfläche seiner Maske.“<sup>1497</sup>

Jarry schreibt vor, der Schauspieler solle in der Rolle aufgehen und seine Person vergessen machen. Die Maske habe die Funktion, das Mienenspiel durch dauerhafte, versteinerte („minéralisés“) Züge zu ersetzen, dass ihn auf ein Basisrepertoire an Mimik und Gestik reduzierte. Die puppenhafte Attitüde (Jarry: „une fantoche“<sup>1498</sup>) sollte jede persönliche Individualität unterbinden.

In der Rezeptionsgeschichte des *Ubu Roi* setzte sich die Affinität zum Puppenspiel fort. Noch zu Jarrys Lebzeiten, im Januar 1898, wurde *Ubu* als Marionettenspiel im „Théâtre des Pantins“ in Paris wieder aufgenommen, das der Komponist Claude Terrasse, von dem auch die Musik der Uraufführung stammte, gegründet hatte. Die Ausstattung und

<sup>1492</sup>„Einigen Schauspielern hat es beliebt, für zwei Abende ihre Persönlichkeit abzulegen und in eine Maske gehüllt zu spielen, um ganz den inneren Menschen, die Seele der großen Marionetten zu verkörpern [...] Da das Stück überstürzt und vorwiegend mit etwas gutem Willen inszeniert worden ist, hat *Ubu* seine Maske, die übrigens sehr unbequem zu tragen ist, nicht rechtzeitig erhalten [...] Machen wir uns also gefaßt, mitanzusehen, daß respektable Persönlichkeiten wie *Ubu* und der Zar sich [...] auf Pappferdchen (die wir in der Nacht bemalt haben) herumtummeln.“ Alfred Jarry, Vorrede zur Premiere von *Ubu Roi*, in: Jarry, *Ansichten*, S. 34f.

<sup>1493</sup>„M. Alfred Jarry nous donne *Ubu-roi*, drame en cinq actes en prose, restitué en son intégrité tel qu'il fut représenté en un très hypothétique théâtre de marionnettes. [...] Leurs actes, comme ceux du bourgeois moderne, sont simples, prompts et uniquement commandés par les bas instincts.“ Gustave Kahn: *La vie mentale* III. Quelques poèmes et *Ubu Roi*, in: *La Revue Blanche*, 11. Jg., Paris 1896, S. 30f., hier S. 31.

<sup>1494</sup>„Man wird Ihnen nach zwei Uhr einen Papp- und Flechtwerk-Wanst ins ‚Oeuvre‘ bringen sowie zwei Masken, die es möglich machen werden, sich an die Maske *Ubus* zu gewöhnen, die mir dieser Hersteller erst im letzten Augenblick liefern wird.“ Jarry an Lugné-Poë aus Paris am 7.12.1896, in: Jarry, *Ansichten*, S. 46.

<sup>1495</sup>P. Lié: Notes sur la seconde représentation d'*Ubu Roi*, in: Beaumont, *Ubu*, S. 145, Anm. 20.

<sup>1496</sup>„orné d'un masque effroyable [...] et du fond d'un nez en trompe d'éléphant“, Rachilde, *Jarry*, S. 80.

<sup>1497</sup>Alfred Jarry: Über die Sinnlosigkeit des Theaters auf dem Theater (1896), in: Jarry, *Ansichten*, S. 11/13.

<sup>1498</sup>Alfred Jarry, Vorrede zur Premiere von *Ubu Roi*, in: Rachilde, *Jarry*, S. 73.

Marionetten dieser Inszenierung entwarf sein Schwager Pierre Bonnard (Abb. 7).<sup>1499</sup> Im November 1901 gab es eine gekürzte Version mit dem Titel *Ubu sur la butte* als Puppenstück im Kabarett „Quat'z-arts“ am Montmartre, gleichzeitig formulierte Jarry ein Konzept, wie die personalisierte Marionette der menschlichen Gedankenwelt Ausdruck geben könne: „Les marionnettes seules dont on est maître, souverain et Créateur, car il nous paraît indispensable de les avoir fabriquées soi-même, traduisent, passivement et rudimentairement [...] nos pensées.“<sup>1500</sup>

*Ubu Roi*, mit dem Jarry seine anarchistischen und antibürgerlichen Interessen begründete, hatte eine Fortsetzung in *Ubu colonial*, das 1901 in dem von Pierre Bonnard illustrierten Almanach des *Père Ubu* erschien.<sup>1501</sup> Es bietet einen kurzen Extrakt der *Ubu*-Handlung, die auf die Insel La Réunion verlegt ist, und ergänzt die schon bekannte Triebhaftigkeit um Figuren kolonialistischen Zuschnitts. „König Ubu“ entpuppt sich als das Musterbeispiel eines bourgeois Kolonialherrn, den Jarry in ein rudimentäres Stammesleben versetzt. Doch die Absicht bestand nicht darin, Vorurteile zu schüren, sondern die Hierarchien umzudrehen und die „wilde“ Lebensweise als die überlegene auszugeben.<sup>1502</sup>

Dass mit *Ubu colonial* Menschen schwarzer Hautfarbe fern jeder Glorifizierung zu anti-bürgerlichen Schreckgespenstern wurden, macht Jarry für Dada Zürich interessant. Auch hier waren Tropen der Wildheit Zeichen für Anarchie, dennoch deutet nichts darauf hin, dass *Ubu colonial* den Züricher Dadaisten ein Begriff war. Jarry selbst galt ihnen als „graue Eminenz“: Der Name fiel selten, aber die Ironie durchzog die dadaistischen Programme. Vor allem Tzara war es, der sich als frankophoner Rumäne zur französischen Avantgardeliteratur hingezogen fühlte. In Guillaume Apollinaire und daneben Jarry sah er Garanten einer Poesie, die nicht nur geschriebene Wörter, sondern das ganze Leben enthielt.<sup>1503</sup> Anknüpfungspunkt war auch für ihn Jarrys Skandal- und Meisterstück *Ubu Roi*, von dem er sagte, er kenne es, obwohl er es noch nicht gelesen habe, und er schätze besonders Jarrys Art von Humor: „ohne ‚H‘ und ohne zu lachen“.<sup>1504</sup> Tzara lässt keinen Zweifel daran, dass Jarrys Methode, den Ernst wie ein Skelett in ein Lachen zu kleiden

<sup>1499</sup>Pierre Bonnard wurde neben Henri de Toulouse-Lautrec und Edouard Vuillard von Lugné-Poë zu Produktionen des „Théâtre de l’Oeuvre“ als Bühnenbildner herangezogen, vgl. Rischbieter, *Bühne*, S. 16 u. 27.

<sup>1500</sup>„Nur die Marionetten, deren Meister, Souverän und Schöpfer man ist, denn es erscheint uns unentbehrlich, dass man sie selbst gemacht hat, übersetzen passiv und rudimentär [...] unsere Gedanken.“ Alfred Jarry: *Conférence sur les Pantins* (1902), in: Beaumont, *Ubu*, S. 150, Übers. d. Verf.

<sup>1501</sup>Alfred Jarry: *Ubu Colonial*, Almanach illustré du Père Ubu (Paris 1901), in: ders.: *Oeuvres complètes*, Bd. 8, Monte-Carlo u. Lausanne 1948, S. 95-108.

<sup>1502</sup>Vgl. Leighton, *White Peril*, S. 621 u. 626: Nach Patricia Leightens Interpretation verbindet Jarry primitivistische Stilmittel – Puppen, Instinkte und ein zweifelhaftes Lob der Gewalt – mit einer antikolonialistischen Gesinnung und verliert bei aller Vulgarität nicht den Blick für die politische Realität. Obszönitäten und Perversionen sollten den westlichen Überlegenheitsgestus ironisieren.

<sup>1503</sup>Vgl. Grossman, *Dada*, S. 21.

<sup>1504</sup>„A Zurich je ne l’avais pas encore lu, mais je le connaissais déjà. [...] L’Esprit nouveau d’Apollinaire vient en droite ligne de Jarry, ce sens de l’umour, sans ‚H‘, et sans rire, fondement de l’humour dada.“ Tzara, *Oeuvres* 5, S. 413.

und den Rezipienten über die Tragik hinwegzutäuschen,<sup>1505</sup> eine starke Wirkung auf ihn hatte. Jarry selbst nannte seine Komik die eines Totentanzes, zu der die Masken ihren Teil beitrugen: „Vraiment, il n’y a pas de quoi attendre une pièce drôle, et les masques expliquent que le comique doit en être tout au plus le comique macabre d’un clown anglais ou d’une danse des morts.“<sup>1506</sup> Ob sein Humor und seine groteske Selbstprimitivierung als „Ubu“ aber als Muster für Dada dienten, ist fraglich. Verbindungen waren vorhanden, aber zu spärlich, um eine Abhängigkeit zu begründen.<sup>1507</sup>

### *Dadaistische Mannequins*

Obwohl also Puppen und Marionetten im Kunstgeschehen des frühen 20. Jahrhunderts längst präsent waren, erhielten sie in der Adaption der Dadaisten eine neue Richtung. Im Unterschied zu anderen Puppenkünstlern gelang es ihnen, Puppen eine Schockwirkung zu verleihen, die über die symbolische Handlung hinaus eine politische Wende einleiten sollte. Ball hielt anlässlich seines Vortrags über Kandinsky zu den veränderten moralischen Dimensionen fest: „Das Große wurde klein und das Kleine wuchs riesenhaft. Die Welt wurde monströs, unheimlich, das Vernunfts- und Konventionsverhältnis, der Maßstab schwand.“<sup>1508</sup> In diesem veränderten Größenverhältnis lagen auch die Mittel der neuen künstlerischen Repräsentation. Ähnlich wie die späteren Collagen des Dada Berlin verbanden daher die letzten Aktionen des Dada Zürich das Bild des Menschen mit einem entleerten, mechanischen, prothetischen Anthropoiden, der – mehr humanoider Rest als Körper – die groteske Ausgeburt des Bürgertums symbolisierte.

Was war geschehen? Die Vorstellung der achten und letzten Soiree am 9. April 1919 entwickelte sich nach bekanntem Muster mit Tänzen, Musik und Lesungen von Perrotet, Wulff, Arp, Richter und Tzara im Saal „Zur Kaufleuten“ vor bis zu tausend Zuschauern. Nachdem bereits weite Teile des Programms ohne besonderen Tumult vorübergegangen

<sup>1505</sup>„Das ist nur zu vergleichen mit dem Mineralischen des Skeletts, das unter dem Fleisch der Lebewesen verborgen ist und dessen tragikomischer Wert von jeher bekannt war.“ Alfred Jarry: Über die Sinnlosigkeit des Theaters auf dem Theater (1896), in: Jarry, *Ansichten*, S. 13.

<sup>1506</sup>„Wirklich, es geht nichts darüber, eine Posse zu sehen, und die Masken machen klar, dass die Komik höchstens die makabre Komik des englischen Clowns oder eines Totentanzes sein darf.“ Alfred Jarry: Questions de théâtre, in: *La revue blanche*, Bd. 12, Paris 1897, S. 16-18, hier S. 17, Übers. d. Verf. Mit dieser Auffassung, Komik aus dem Entmenschlichten herzuleiten, steht Jarry Bergson nahe, dessen Vorlesungen er 1891/92 in Paris besuchte, so Beaumont, *Ubu*, S. 146. Komik entsteht nach Bergson, *Lachen*, S. 63, u.a. aus der Disharmonie zwischen Menschlichem und Mechanischem: „Die menschliche Komik verkörpert also eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit, die nach einer unmittelbaren Korrektur verlangt. Und diese Korrektur wird durch das Lachen besorgt.“

<sup>1507</sup>Im Rahmen der „Französischen Soiree“ am 14. März 1916 „las Arp aus ‚Ubu Roi‘ von Alfred Jarry.“ Ball, *Flucht*, S. 86, Eintrag vom 14.3.1916. Der Lesung folgte eine weitere Würdigung von Jarrys Werk als literarischer Beitrag zur *Sturm*-Soiree des 14. April 1917. Der Tumult um *Ubu Roi* blieb unvergessen und führte nach 25 Jahren, am 27. März 1920, zu einer Gedenkveranstaltung im „Maison de l’Oeuvre“ („Théâtre de l’Oeuvre“, immer noch unter der Leitung von Lugné-Poë), die zugleich der zweite Auftritt des Dada Paris war. Gezeigt wurden mit Beteiligung der Autoren Tzaras *La première aventure céleste de M. Antipyrine*, Ribemont-Dessaignes *Le servin muet, S’il vous plaît* von Breton und Soupault, *Le ventriloque désaccordé* von Paul Dermée sowie Picabias *Manifest cannibale dans l’obscurité*.

<sup>1508</sup>Ball, *Kandinsky*, S. 690.

waren, brachte der im eleganten Abendanzug gekleidete Walter Serner eine kopflose weibliche Schneiderpuppe auf die Bühne, hielt ihr in pantomimischer Weise einen Strauß künstlicher Blumen unter die nicht vorhandene Nase und legte ihn ihr „zu Füßen“. Mit dem Rücken zum Saal sitzend, verlas er sein dadaistisches Manifest *Letzte Lockerung*, das Publikum reagierte mit empörtem Protest.<sup>1509</sup> Damit, so Raoul Hausmann später,<sup>1510</sup> hatten die Happenings der 1960er Jahre ihren ersten Vorläufer erhalten. Dada Zürich feierte seinen letzten großen Skandalerfolg.<sup>1511</sup>

Serners scheinbar spontaner sarkastischer Ausbruch stand jedoch nicht im luftleeren Raum. Das gesichtslose, roboterhafte Maschinenwesen war bereits eine moderne Personifikation des Krieges in der Kunst.<sup>1512</sup> Auch andere Künstler der Avantgarde hatten sich am Dummie, der kopflosen Schneiderpuppe, versucht: „Du Mannequin mit Veilchen, Strumpfbändern, Parfums und mit einem Hurenkopfe bemalt“, dichtete Ball zur selben Zeit in *Tenderenda*, und weiter: „Bunt aufgeputzte Puppe, hobst du das Richtschwert über die Vertrackten.“<sup>1513</sup> Ein direkter Vorläufer von Serners grotesker Dehumanisierung war Hans Richter, der 1917 einen vorgefundenen Puppenarm ähnlich einer Justitia Minor auf einen schwarzen Hintergrund montierte und ihn Serner als korrigiertes Ready-made zum Geburtstag schenkte.<sup>1514</sup> Serner selbst verwendete das Schema des Homunkulus ein zweites Mal, als er mit einem Seitenhieb auf den Wortführer des italienischen Futurismus, Filippo Tommaso Marinetti, und als Versuch, sich eine eigene Rezeptionsgeschichte zu schaffen, im Oktober 1919 unter der Überschrift „Dadaismus in Zürich“ in der *Berliner Zeitung am Mittag* eine Falschmeldung lancierte, wo von einer „lebendigen“ Holzpuppe berichtet wird, die in Zürich sichergestellt worden sei:

„Als eines morgens Passanten den am Ende der Bahnhofstraße gelegenen Bürkliplatz betreten, bemerkten sie zu ihrer Verblüffung halbversteckt in den Anlagen eine phantastische überlebensgroße Holzfigur, die auf das sonderbarste Kopf und Hände bewegte und über und über mit Farben beschmiert und mit bunten Papieren und Tüchern beklebt war. In einer Hand hielt sie einen hutähnlichen Gegenstand, der darauf schließen ließ, daß sie wohl einen Bettler darstellen sollte. Im Nu bildete sich eine riesige Menschenansammlung, die den in der Holzfigur befindlichen Mann in allen Tonarten apostrophierte, worauf dieser die Antworten nicht schuldig blieb. Hierbei erfuhr man, daß es sich um eine solemne Ehrung des Futuristenführers MARINETTI anlässlich seines ÜBERGANGS ZUM DADAISMUS handle. Poli-

<sup>1509</sup>„Endlich! Das war genau das, worauf das Publikum gewartet hatte. [...] Der ganze Saal war in Aufruhr. [...] Die Vorführung wurde unterbrochen, die Lichter gingen an, und allmählich glätteten sich die wutverzerrten Gesichter in der Erkenntnis, daß das Unmenschliche nicht nur in Serners Provokation, sondern auch in den Wutausbrüchen der Provozierten gelegen hatte... [...] Das Publikum war doch durch Serners Ausführungen zum Bewußtsein seiner selbst gekommen.“ Richter, *Dada*, S. 81f.

<sup>1510</sup>Vgl. Hausmann, *Neodadaismus*, unpag.

<sup>1511</sup>„[...] le scandale devient menaçant [...] Serner prend la parole pour éclairer son MANIFESTE dadaïste et voilà [...] le déclanchement du tumulte [...], la moitié de la salle applaudit [...] Serner se moque par des gestes, acchroche le scandale à la boutonnière / férocité qui tord le cou / Interruption.“ Tzara, *Chronique*, S. 25f., Hervorhebung dort.

<sup>1512</sup>Eindrucksvolle Beispiele hierfür gibt Myriam Wierschowski, *Mechanik*, S. 18-26, mit Abbildungen.

<sup>1513</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 40.

<sup>1514</sup>Vgl. Puff-Trojan, *Wien/Berlin/Dada*, S. 146f.

zisten zerstreuten schließlich die Menge und nahmen die Holzfigur samt ihrem Bewohner mit.“<sup>1515</sup>

Dass Serner den Futuristen Marinetti zur Puppe degradierte und gleichzeitig für Dada vereinnahmte, lag nahe, da sich Marinetti mit seinem Benehmen schon selbst zur Zielscheibe solchen Spotts gemacht hatte. „Marinettismus“ nannte Ball sein übertriebenes, gekünsteltes Agitieren,<sup>1516</sup> und dass ihm Marionettenhaftigkeit förmlich auf den Leib geschrieben war, zeigte schon Marinettis berühmte erste Lesung im Frühjahr 1913 in Berlin:

„Marinetti schnellte südländisch, aber mit berechneter Elastizität auf seinem Stuhle hin und her; glatzköpfig schon, mit weiter Eleganz, mit weiten, aber präzisen Gesten [...] Und es ist, beim Himmel, kein Wortspiel und nicht einmal ein Spiel, wenn ich sage, daß sein schlaues, zappliges Gestenspiel das der Marionetten war. [...] Gedopter Pubertätsüberdruck, reklamemäßig fixiert; Hymnik ohne Objekt und mit so gut wie gestaltlosem Subjekt; schwach rhythmisierte Beredsamkeit ohne Richtung und Licht; Lärm um des Lärmes willen; Schwall. [...] Ein Neuerer, er? Nicht einmal das Gegenteil, und nicht einmal ein Clown; ein Mann des Betriebs, sogar noch ein Meister des Leerlaufs; eine immer platzende Null.“<sup>1517</sup>

Eine Reihe formaler Affinitäten verknüpft Serners Dummie mit Dada Berlin, wo im Sommer 1920 die *Internationale Dada-Messe* in den Räumen der Kunsthandlung Burchard veranstaltet wurde.<sup>1518</sup> Ausgestellt war die Miniaturversion einer männlichen, beinamputierten Schneiderpuppe (Abb. 95), die mit Besteckteilen, Klingeln und Backförmchen in Form von Orden dekoriert war und anstelle des Kopfes eine brennende Glühbirne trug. Die Assemblage wurde als „neue Maschinenkunst Tatlins“ gefeiert. Die Berliner Dadaisten begingen mit ihr nicht nur eine neue Kunst, sondern verhöhnten die militärische Werteordnung der Gesellschaft. Eine Collage von 1920, die Raoul Hausmann *Tatlin zu Haus* nannte, thematisierte dasselbe hohle, formalisierte Menschenbild, das sich im Dummie offenbart:

„So malte ich eine Schneiderpuppe in mein Bild. Das war offensichtlich immer noch zu wenig. Ich schnitt aus einem Anatomiebuch die inneren Organe des menschlichen Körpers heraus und plazierte sie in dem Rumpf der Puppe. Am Fuß, ein Feuerlöscher. Ich schaute noch einmal hin. Nein, nichts brauchte mehr verändert werden. Es war gut, es war fertig.“<sup>1519</sup>

Auch die Pariser Dada-Ausstellung des Jahres 1921 wiederholte dieses leere Bild des *manichino*, des künstlichen, militärisch verbildeten Maschinenmenschen, in Gestalt einer aufgeständerten, Mannequin-ähnlichen Assemblage von Fertigteilen (Abb. 96). Die Traditionslinie, die mit Serners Puppenaktion ihren Anfang nahm, zieht sich damit von Max Rays *Die Erschöpfung der Marionetten* (1919) und *Garderobenstände* (1920) über Max Ernsts *Anatomie der Braut* (1921) und De Chiricos *Manichini* hin zu Hans Bellmers

<sup>1515</sup>Berliner Zeitung am Mittag, Nr. 228, 7.10.1919, in: Serner, *Hirngeschwür*, S. 52f., Hervorhebung dort.

<sup>1516</sup>Ball, *Flucht*, S. 122, Eintrag vom 6.10.1916.

<sup>1517</sup>Rudolf Leonhard: Marinetti in Berlin 1913, in: Raabe, *Expressionismus*, S. 122f.

<sup>1518</sup>I. Internationale Dada-Messe, 1. Juli bis 25. August 1920, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin. Vgl. dazu Hanne Bergius, *Montage*, S. 349-414.

<sup>1519</sup>Raoul Hausmann: *Tatlin at home prend forme*, in: Adkins, *Hausmann*, S. 20.

Puppenobjekten und Duchamps Menschmaschinen, wobei Serner, wie Andreas Puff-Trojan festgehalten hat, in seiner Selbstidentifikation als Schneiderpuppe zwei dieser humanoiden Motive der Avantgarde vereinigte: die Menschwerdung der Maschine und die Mechanisierung des Menschen.<sup>1520</sup>

Bemerkenswert ist aber, dass sich Serner für eine kopf- und damit gesichtslose Figur entschied, die nur noch schematisch an ihr menschliches Urbild erinnerte. Indem er auf die Stellvertretung des Gesichts verzichtete, negierte er die Chance auf alteritäre Individualität. Die kopflose Schneiderpuppe war als Maschinenwesen nicht nur ein Symbol des Industriezeitalters, sie war auch die zweite Identität des Künstlers in einer Epoche der abgenutzten humanistischen Ideale. Aber anders als vielleicht zu erwarten,<sup>1521</sup> legte Serner das Gewicht weniger auf die Anprangerung dieses gesellschaftlichen Missstands, sondern nutzte ihn zur Dramatisierung der eigenen Person. Dass Krieg und Industrialisierung als inhuman empfunden wurden, war für ihn kein Anlass, sich selbst zu verleugnen, dem moralischen Verfall begegnete er mit Solipsismus und Arroganz. Die provokative Selbstbespiegelung mit und als Puppe wurde durch Serner zu einem Gegengift der marionettenhaften Angleichung an die Masse.

Dem dualistischen Künstler-Selbstbild des Dada Zürich entsprach es anzuerkennen, dass der kreative Prozess nur zum Teil voluntaristisch zu steuern war, und der andere Teil vom öffentlichen Kollektiv und seiner Akzeptanz abhing. Wo der „Neue Mensch“ des Expressionismus noch eine Utopie war,<sup>1522</sup> war der des Dada bereits da: der Zuschauer. Sprachen die Dadaisten vom „Neuen Menschen“, sprachen sie damit zugleich von sich selbst, denn die Puppe, die sie dem Publikum vorhielten, konnte auch die Marotte des Narren sein. Das „Nichts lässt sich nur als Spiegelung einer Individualität aussprechen. Deshalb wird es für jedermann gültig sein, da jedermann nur die eigene Person für wichtig hält – Ich spreche von mir selber. Schon das ist zuviel“,<sup>1523</sup> konstatierte Tzara nicht ohne Koketterie. Materielle dadaistische Kunstwerke werden von John D. Erickson als Spiegel für Seherfahrungen und Selbsterfahrungen des Betrachters bewertet.<sup>1524</sup> Analog gelten ritualistische Kunstformen als gesellschaftliche Modelle und Spiegelerfahrungen, die „Welt“ darstellen und an ihrer Formung teilnehmen.<sup>1525</sup> An Serners Beispiel jedoch lässt sich nachvollziehen, wie Dadas performativer Appell auf der Ebene des Spiegels verharrte und die gesamtgesellschaftliche Erfüllung ausblieb. Mithilfe von Puppen und kopflosen Dummies wurden Zuschauer mit Bildern von Körpern konfrontiert, die vergrößerte Versionen ihrer eigenen Desintegration waren, die zu akzeptieren sie aber nicht in der Lage waren.

<sup>1520</sup>Vgl. Puff-Trojan, *Wien/Berlin/Dada*, S. 146.

<sup>1521</sup>Willard Bohn, *Apollinaire*, S. 153, beispielsweise betrachtet das Mannequin vor allem unter dem Aspekt der Sterilität und Anonymität modernen Daseins.

<sup>1522</sup>Vgl. Weisgram, *Theatralisierung*, S. 76.

<sup>1523</sup>Tzara, *Vortrag*, S. 10, Hervorhebung dort.

<sup>1524</sup>Erickson, *Performance*, S. 105, zeigt das am Beispiel der Ready-mades von Duchamp. Vgl. a. Erickson, *Politics*, S. 13, über die nicht-fetischistische Verwendung von Objekten.

<sup>1525</sup>Vgl. Köpping/Rao, *Rausch*, S. 26.

Auch Balls Künstlerbild ist eng mit dem Motiv der Spiegelung verknüpft. Die Chamäleonartigkeit des schauspielerischen Mimen war ihm suspekt, aber dem Künstler gestand er eine intuitive Wandlungsfähigkeit und Verpflichtung zur Selbstreflexion zu: „Dem Genie eignet die Theatralik der Intuition, jene Vielfalt der Spiegelung, aus der die Gedanken kommen.“<sup>1526</sup> Das Spiegelbild war dabei nicht einfach nur das Abbild eines Urbilds, sondern einer jener Pole, aus denen sich das Urbild konstituiert. Balls Metapher enthält ein methodisches Bewusstsein von Auktorialität, die dem Prozess nicht vorausgeht, sondern aus der Spiegelung entsteht. Mit dem Moment der Bildwerdung löste sich das Kunstwerk aus seiner primären Bindung an den Künstler und wurde zur zweiten Identität, an der und durch die er sich realisierte.<sup>1527</sup> Wie in Foucaults Konzept der Heterotopie wurde die Puppe zum Spiegel und zur „Mittelerfahrung“, die den Künstler verortete, obwohl sie ihn an einer Stelle zeigte, wo er sich nicht befand: „Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.“<sup>1528</sup> Die distanzierte Sicht des dem Dadaismus zwar nahe stehenden, aber nicht angehörenden Berliner Schriftstellers Walter Mehring (1896–1981) stellt dieses antipodische Selbstbild dadaistischer Künstler vielleicht am besten dar:

„In der dadaistischen Verkürzung gruppierte sich das Weltbild um zwei Figuren: auf der einen Seite der Dadaist, der den Narrenbetrieb komisch nahm – auf der anderen die dadaistisch verfolgungswahnsinnigen Normalmenschen, die es ihm übel und sich selbst ernst nahmen [...] Der echte Dadaist war dagegen auf beiden Seiten beteiligt, überall zugegen.“<sup>1529</sup>

Die materiellen Objekte und immateriellen Effekte der dadaistischen Performance waren damit Spiegel mit zwei Seiten: bedeutungskonstitutive Reflexionsflächen für Betrachter *und* Künstler und Projektionen ihrer performativen Identität.

„Die Menschheit litt, und nacheinander stürzten all ihre Marionetten und Symbole zusammen. Die Bestialität brannte im Blut und entfesselte Visionen der Apokalypse.“<sup>1530</sup> Über diese Kritik hinaus, die Janco an der würdelosen Marionettisierung menschlicher Existenz übte, lässt sich auch ein konkreter Anknüpfungspunkt für die dadaistische Affinität zum Puppenspiel finden. Otto Flake verfolgte als mit Arp befreundeter und der Dada-Gruppe nahe stehender Schriftsteller die dadaistischen Bühnenperformances aus der Warte des Beobachters und kleidete seine Gedanken in eine literarische Form. Seine Romanfigur „Lauda“ lässt er tänzerische Handlungen von Arp, Tzara und Albert Ehrenstein schildern, die er durch ein erleuchtetes Fenster verfolgt: „[...] drei junge Leute, brüderlich durch Knabengröße, hüpfen auf und ab, als hingen sie an Fäden von der Decke und würden angezogen, die grotesk troddelhaften Bewegungen eines Grizzlitanzes aufzu-

<sup>1526</sup>Ball, *Flucht*, S. 17.

<sup>1527</sup>Vgl. Kleinschmidt, *Autorschaft*, S. 84.

<sup>1528</sup>Foucault, *Räume*, S. 39.

<sup>1529</sup>Mehring, *Bibliothek*, S. 126.

<sup>1530</sup>Janco, *Schöpferischer Dada*, S. 39.

führen – es schwankten die Köpfe hin und her wie schwere Birnen an zu schwachen Stielen.<sup>1531</sup> Flake verglich die Aktionen der beiden Dada-Künstler und ihres Schriftstellerkollegen Ehrenstein<sup>1532</sup> mit dem Benehmen eines Bären, der sich schwerfällig und wie an Fäden gezogen mit viel zu großem Kopf bewegt. Sowohl Assoziationen mit dem Verhalten von Marionetten als auch zu Kleists Beispiel des tanzenden Bären im Aufsatz *Über das Marionettentheater* sind unverkennbar, Reflexionen um den Wert von Grazie und eines unschuldigen Bewusstseins wurden damit auch im Umfeld Dadas wirksam.<sup>1533</sup> Mithilfe von Puppen begannen die dadaistischen Künstler eine öffentliche Performanz, fingen als Puppenspieler an „zu tanzen“ und spiegelten sich mit und als Puppen, um ihre Identität und Autorschaft auf die Probe zu stellen.

## 2 Emmy Hennings mit Puppe – Identität *in-between* und *within*

„Ein kleines, blondes Geschöpf, dem auch der grüspanige Sweater nichts von seiner Zierlichkeit rauben kann, schleppt viel kalte Nebelluft von draußen in den Rauch des Lokals. Sein bleiches Gesicht ist stark gepudert wie bei einem kindlichen Clown.“<sup>1534</sup> Dieses elfenhaft apostrophierte Wesen ist Emmy Hennings, in den ersten Monaten des Cabaret Voltaire neben der Sängerin „Madame Leconte“ die einzige ständig beschäftigte Künstlerin. Im Kabarett hatte sie eine tragende und erfolgreiche Rolle, obwohl in den Rezensionen ihr Aussehen und ihr Körper bezeichnenderweise mehr Beachtung fanden als ihre künstlerische Leistung.<sup>1535</sup>

„Stern dieses Cabarets aber ist Frau Emmy Hennings – Stern wie vieler Nächte von Cabarets und Gedichten –, wie sie vor Jahren am rauschend gelben Vorhang eines Berliner Cabarets stand, die Arme über den Hüften emporgerundet – reich wie ein blühender Busch, so leiht sie auch heute mit immer mutiger Stirn denselben Apachenliedern einen Körper, seither nur wenig ausgehöhlt von Schmerz.“<sup>1536</sup>

Huelsenbeck ergänzt nicht unkritisch: „Emmy war eine kleine blonde Frau mit einer

<sup>1531</sup>Flake, *Nein und Ja*, S. 91.

<sup>1532</sup>Der österreichische Lyriker und Erzähler Albert Ehrenstein (1886–1950) trat im Rahmen der zweiten Soiree am 14. April 1917 in der Galerie Dada auf.

<sup>1533</sup>Raoul Schrott, *Flake* (Siegen), S. 17f., hat Kleist durch die Schriften Flakes gelesen und auf Dada Zürich zurückgeschlossen: „Dada brauchte den Boden seiner Bühne nur, um ihn zu ‚streifen‘, Flake, um auf ihm zu ‚ruhen‘. [...] Unter diesem Gesichtspunkt war die Marionette ein Sinnbild Dadas, das für eine ‚naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte‘ stand als der distanzierte Stoizismus Flakes.“

<sup>1534</sup>Glauser, *Dada*, S. 48.

<sup>1535</sup>So auch in Teilen der Forschung, etwa wenn Heinz Ohff in seinem Nachwort zu Hennings' Erzählung *Gefängnis* urteilt, hier habe sich „wieder einmal eine Frau zwischen alle Stühle plaziert.“ Zu Recht bezieht er die Dadaisten des Chauvinismus, kann sich aber solcher Kommentare selbst nicht enthalten: „Höchstes Selbstbewußtsein und absolute Hilflosigkeit schließen einander nicht immer aus, schon gar nicht bei einer Frau.“ Ohff, *Nachwort*, S. 137f. Ein Gegenbeispiel gibt Thomas F. Rugh, *Hennings*, S. 9, der Strukturen von Hennings' Persönlichkeit mit dem Studium ihrer Lyrik verbindet.

<sup>1536</sup>L. E.: Cabaret Voltaire, in: Züricher Post, Nr. 193, 26.4.1916, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 12. Als „gebrechliches Wesen mit leidendem Knabenkopf“ war Hennings schon in Berlin aufgefallen; M. G.: Vorträge und Rezitationen. Expressionisten-Abend, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 222, 14.5.1915, S. 7, zit. in: Ball, *Werk*, S. 21.

hellen, aber durchdringenden Stimme. [...] Sie verstand es immer, die Aufmerksamkeit aller auf sich zu ziehen, obwohl sie keineswegs schön war. Sie hatte ein flaches ausdrucksloses Gesicht und blonde Haare, die kurz geschnitten waren und ihr in die Augen fielen, wenn sie den Kopf schüttelte. [...] Ich bewunderte Emmy Hennings.<sup>1537</sup> Deutlich wird der sie kennzeichnende Kontrast aus Körper und Aura, der selbst Personen fesselte, die ihr skeptisch gegenüber standen.

Hennings gilt als Verkörperung der dadaistischen Kunst-und-Leben-Analogie: exzentrisch, ekstatisch und immer unterwegs.<sup>1538</sup> Während ihr Programm aus einem eher konservativen Repertoire von Liedern und expressionistischer Lyrik bestand, das sie in enger Verbindung mit Ball erarbeitete,<sup>1539</sup> lag ihre bestechende Wirkung auf das Publikum in den Facetten ihrer Stimme, ihren Posen und Kostümen, mit denen sie alle Spektren des Weiblichen ausschöpfte, obwohl sie ihrer Meinung nach „doch nur Übergang“ waren.<sup>1540</sup> Ball hat ihr in einer frühen Fassung seiner Textmontage *Tenderenda* (etwa 1915) mit dem Gedicht *Pulzinell meiner Nächte* ein poetisches Denkmal gesetzt, das nicht nur die halb kindliche, halb verführerische Persönlichkeit mit ihrer Vorliebe für die Farbe Grün, ihre Arbeit im Varieté und ihren religiösen Fleiß, sondern auch die Art, eine ganze Umgebung in Bann zu ziehen, ohne Sarkasmus beschreibt:

„Mit grünem Gockelschopf trittst Du auf in den Kabaretten. / Deine Kinderstirne ist zahm vor mir. [...] / Eine Gloriole von jungen Löwen ist um Deinen Kopf. / Deine Lippen sind Schaufelräder des Lebens. / Die Gespenster der Messe rouge essen aus Deiner Hand. [...] / Du heiligst Dich täglich mit 7 Messen. / Eine Harfinistin in Bach'schen Proportionen ist Dein Kontrast. [...] / Samen des Todes überschüttet Dich aus den Puppenhimmeln. / Dein Gesicht ist gespalten von einem roten Strich, / Der quer über Deine zärtliche Fresse läuft. [...] / Deines Schopfs gelbe Ziegel sind meine Heimat. [...] / Unsere honetten Freunde demonetisiert. / Du bist ein dunkelblau Seidengewand, mit Goldbuchstaben geziert. / Du bist das Schiff meines Todes, aus Bambus, Papier und Seide.“<sup>1541</sup>

Wenn Ball hier im Zusammenhang mit Hennings von „Puppenhimmeln“ spricht, spiegelt er die dadaistische Praxis wider, ungewöhnliche Wege der Kunstausbübung zu gehen. Puppen scheinen im Dada Zürich schon gleich zu Beginn eine Rolle gespielt zu haben. Simon Guttman<sup>1542</sup> berichtet, er habe an der Eröffnung des Cabaret Voltaire teilgenommen und versucht, das Publikum zum Ersteigern einer nicht näher bezeichneten „Puppe“ zu bewegen, allerdings ohne Erfolg.<sup>1543</sup> An der Entwicklung von diesen Anfängen bis zum

<sup>1537</sup>Huelsenbeck, *Reise*, S. 114-116.

<sup>1538</sup>Vgl. Pichon, *Revisiting*, S. 17.

<sup>1539</sup>Vgl. Hubert, *Artist Couples*, S. 540, Anm. 5.

<sup>1540</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 198, über die „Blindheit“ männlicher Varietégäste: „Sie glauben nur daran, daß ich schlank bin, tanzen, singen und trinken kann. Sie halten für Tatsache, was doch nur Übergang ist.“

<sup>1541</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 73f.

<sup>1542</sup>(Wilhelm) Simon G(h)uttman (1890?–1989) war 1909–1914 Mitglied des prä-expressionistischen „Neuen Clubs“ in Berlin und 1920 Mitarbeiter des sozialdemokratischen Jahrbuchs *Die Revolution*.

<sup>1543</sup>Vgl. Raoul Schrott, *Serner*, S. 11, der vermutet, Guttman könnte der unbekannte vierte Herr gewesen sein, den Ball, *Flucht*, S. 79, am Eröffnungstag des Kabarets empfing. Jules Janco dagegen spricht von einem Narcisse Cohen, einem Geschäftsreisenden, der Zürich bereits am nächsten Tag verließ, vgl. Nauermann, *Interview*, S. 86, Anm. 4.

dadaistischen Puppen-Improvisationstheater<sup>1544</sup> waren Ball und Hennings entscheidend beteiligt. Schon 1914, so Hennings, habe Ball das Konzept eines neuen, objektgestützten Theaters entwickelt, das – in Abwandlung der „Über-Marionette“ von Craig – Puppen an die Stelle menschlicher Schauspieler setzte:

„Er projizierte die seltsamsten Verzauberungen für die Bühne [...], wo über den Raum hinweg, wie in freier Luft schwebend, Stege angebracht waren, auf denen hohe Gestalten zur Bühne schritten, sodaß man den Eindruck bekommen konnte ‚Die zeugete kein sterblich Haus.‘ Ball machte sich die Mühe, mit aller Sorgfalt das Modell einer solchen Bühne zu bauen, fabrizierte auch selbst die Puppen, die Schauspieler vorstellen sollten, entzückend anzusehen.“<sup>1545</sup>

Die Wurzeln der Puppenbegeisterung des Paares sind folglich in München zu suchen. Dort schreibt Ball im November 1913 an seine Schwester Maria, er habe die Bekanntschaft einer „Frau Wassilewski“ gemacht, „die Puppen entwirft und selber ein Puppenkunstwerk ist mit dem kleinen stilettscharfen Mund und den Marionettengliedern“.<sup>1546</sup> In der Künstlerkneipe „Simplicissimus“, wo Hennings als Diseuse auftrat, könnte die Idee gereift sein, mit Puppen zu arbeiten, denn Hennings lernte die Puppenkünstlerin Lotte Pritzel kennen, die „damals noch nicht berühmt war.“<sup>1547</sup> Vom Münchner Fasching und den bei Pritzel veranstalteten Atelierfesten berichtet Erich Mühsam:

„Da war die Freundesgruppe um Lotte Pritzel, ausgezeichnet durch einen Stil des Gehabens, der in leichter Überspitzung von Gesten und Ausdrucksweise sich selbst geistreich ironisierte. Die bekannten Wachspuppen der Lotte Pritzel sind Sinnbilder dieses Stils, und ein Fest bei ihr oder von ihr inspiriert, war stets in dem zu solchen Lebensformen abgestimmten Ton gehalten, der zwischen Ästhetentum, Kunstgewerblerei und einem Filigran von Wortwitzen und erotischen Delikatessen schwang.“<sup>1548</sup>

Neben Literaten und Mitgliedern der örtlichen Bohème verkehrte im „Simplicissimus“ auch Paul Brann, der Begründer des Münchner Marionettentheaters,<sup>1549</sup> wobei nicht be-

<sup>1544</sup>Die ungebrochene Popularität bezeugt eine dem Cabaret Voltaire gewidmete Oper, die das „Eric Harvie Theatre“, Banff, Alberta, Kanada, im August 1998 unter dem Titel *Zürich 1916* herausbrachte (Musik von Christopher Butterfield, Idee und Libretto von John Bentley Mays). Außer den Sängern traten fünf Puppenspieler auf.

<sup>1545</sup>Ball-Hennings, *Rebellen* (1886/1914), S. 81f.

<sup>1546</sup>Ball an Hennings aus München am 4.11.1913, in: Ball, *Briefe*, S. 24. Es konnte nicht ermittelt werden, ob es sich um die russischstämmige Malerin Marie Wassilieff (auch Vassilieff, 1884–1957) handelte, die durch parodistische Porträtpuppen bekannt wurde. Arp, *Tibiis canere*, S. 42, berichtet, er habe Wassilieff gekannt, als sie in ihrem Pariser Atelier in der Avenue du Maine eine Künstlerküche unterhielt, und habe dort 1915 Viking Eggeling getroffen. Zu Marie Wassilieff und ihre Puppe des Pariser Modeschöpfers Paul Poiret (1879–1944) vgl. Hans Hildebrandt: *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928, S. 145.

<sup>1547</sup>Szittyta, *Kuriositäten-Kabinett*, S. 260. Lotte Pritzel (1887–1952) entwarf lebensgroße Künstlerpuppen aus Wachs, die, anders als die üblichen Kinderpuppen, erwachsene junge Frauen mit manierierten Gesichtern und exklusiver Bekleidung darstellen. Rilke widmete ihr 1921 einen schwärmerischen Essay, vgl. Rilke, *Puppen*.

<sup>1548</sup>Mühsam, *Namen*, S. 207.

<sup>1549</sup>Vgl. Mühsam, *Namen*, S. 143. Paul Brann (1873–1955) eröffnete 1906 das „Marionettentheater Münchner Künstler“, das Stücke zeitgenössischer Dramatiker wie Maeterlinck und Schnitzler herausbrachte und auf die Gründung des „Schweizerischen Marionettentheaters“ in Zürich im Jahr 1918 Einfluss nahm, vgl. Kap. IV, S. 311.

kannt ist, ob es zu einem Kontakt kam, der Hennings' oder Balls Interesse am Medium Puppe befördert hätte.

Vorausgegangen war dem eine frühe Vorliebe Balls für das Puppentheater. In seinem Nachlass hat sich der Entwurf eines Handpuppenspiels erhalten, das Ball etwa 1906/07 als Student für seinen dreizehn Jahre jüngeren Vetter Friedrich (Fritz) Hofmann schrieb. Dessen Bruder, Balls langjähriger Briefpartner August Hofmann, berichtet: „Für meinen jüngsten im Kriege gefallenen Bruder schrieb er einmal ein Kasperle-Theaterstück à la Pocci. Es war aber ein ‚Teufelsstück‘ in einer sehr ernsthaften Komik, die uns damals nicht so recht behagte.“<sup>1550</sup> Das Stück trägt den Titel *Des Teufels Erdfahrt*, spielt „teilweise in der Hölle, teilweise auf der Erde“ und enthält neben „Höllenvolk“ und „Erdenvolk“ einen recht wehleidigen Teufel, seine vergnügungssüchtige Großmutter, den Höllendiener „Butz“, zwei Kapuzinermönche, einen Lehrer, einen Metzger und einen Schuster.<sup>1551</sup> Auch wenn sich der Eindruck aufdrängt – es ist nicht bekannt, ob Ball zu dieser Zeit bereits Christian Dietrich Grabbes Lustspiel *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (1822) gelesen hatte.<sup>1552</sup> Die Verwandtschaft der Figuren und Motive ist frappierend und würde auch die an Jarry erinnernde satirische Komik erklären, die dem jungen Hofmann so sehr missfiel.

In seinem Bühnenroman *Tenderenda der Phantast*, der sukzessive von 1914 bis 1920 entstand, griff Ball die Idee des Puppenspiels wieder auf und entwickelte sie zu einem „abstrakten“ Theaterstück weiter. Der knapp vierseitige, in Strophen abgefasste Text *Herr und Frau Goldkopf, ein astrales Märchen, eine Art himmlischen Puppenspiels* bildet das Schlusskapitel des *Tenderenda* und ist ein Reflex auf das abgeschiedene Leben des Paares Hennings und Ball auf der Tessiner Alp Brussada im Sommer 1916. Den Anstoß gab, so Hennings, ein Klebebild ihrer damals achtjährigen Tochter Annemarie: „Kaum war das erste Bildchen von Annemarie da, als Hugo, dadurch neu angeregt, ein ‚astrales Märchen‘ schrieb, eine Art himmlisches Puppenspiel.“<sup>1553</sup> Die eher phantasmagorischen Kommentare allerdings, die Ball dem Stück der „Eheleute Goldkopf“ beigab, lassen kaum Rückschlüsse auf sein künstlerisches Konzept zu:

<sup>1550</sup>August Hofmann, in: Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 24.

<sup>1551</sup>Ball, *Teufels Erdfahrt*, Bl. 1. Die Großmutter verjagt den Teufel aus der Hölle, weil sie sich mit Butz einen flotten Abend machen will. Auf der Erde angekommen, friert der Teufel jämmerlich und holt sich trotz Hochsommer einen Schnupfen. Hilfe suchend klagt er den Kapuzinermönchen sein Leid, wird aber dank seinem Klumpfuß enttarnt und von den Dorfbewohnern verprügelt. Gott hat Mitleid und informiert die Großmutter, die ihm aus der Hölle zu Hilfe eilt. Geläutert gelobt der Teufel, die Erdbewohner ab sofort in Ruhe zu lassen, und geht ab. Der Epilog lautet: „Teufel ist fortan besänftigt und hält sich an die Abmachung mit dem Himmel – die Elemente sind miteinander versöhnt, es herrscht Frieden auf der Erde.“ Ball, *Teufels Erdfahrt*, Bl. 17.

<sup>1552</sup>Dass Ball die Persönlichkeit und den Stil Grabbes schätzte, zeigt eine Rezension, die er 1915 zu ihm verfasste: „Hätte er [Grabbe] heute gelebt, so würde er sich beteiligen an Expressionistenabenden und würde trillernd auf dem Podium erscheinen, allwo er den Vogel abschösse“. Hugo Ball: Zur Grabbeaufführung im „Kleinen Theater“, in: *Die Zeit im Bild*, 13. Jg., H. 19, Berlin 1915, S. 456, Kunst- und Literaturnachrichten.

<sup>1553</sup>Ball-Hennings, *Rebellen* (1916/20), S. 69.

„Drei Teile lassen sich deutlich unterscheiden. Der erste: ein mystisches Erlebnis der Eheleute Goldkopf. [...] Ihr Haus liegt über dem Abgrund und an der Fabelwiese, auf der der Buchstabenbaum einhergeht. [...] Zärtliche Allegorien in Tiergestalt treten auf. [...] Der zweite Teil ist eine Ballade von Koko dem grünen Gott. Das ist der Phantastengott. Von ihm kommt alle Glückseligkeit, solange er in Freiheit die Flügel schwingt. [...] Der dritte Teil ist ein Epilog des Ehepaars Goldkopf. Es schüttelt den Staub seiner Zeit von den Füßen und prophezeit ein Ende der Gottlosen und der Verzauberung. Den Kehraus macht, wie es recht und billig ist, ein Vers des Herrn Dichturfürsten Johann von Goethe.“<sup>1554</sup>

Da Ball hier ein rein fiktives Licht auf das Genre Puppentheater wirft, müssen Aussagen über mögliche Realisierungen unterbleiben.<sup>1555</sup>

Die erste einem Puppenspiel vergleichbare Inszenierung des Dada Zürich erfolgte im Mai 1916. Am 24. und 31. brachte Ball unter dem Titel *Ein Krippenspiel, bruitistisch* ein schematisches Theater auf die Bühne, an das sich Arp noch vierzig Jahre später mit Vergnügen erinnerte: „Zugleich liebte unser Arp aus tiefstem Herzensgrunde die Krippenspiele, die Hugo Ball und Emmy Hennings aufführten.“<sup>1556</sup> Die Nähe zum Puppenspiel wäre hier traditionell gegeben, da die aus Holz geschnitzten oder in Wachs geformten Figuren der Weihnatskrippe festgelegten Rollen folgen und Spielfiguren typologisch vergleichbar sind. Dennoch weist nichts darauf hin, dass zur Durchführung dieses „Krippenspiels“ Theaterpuppen verwendet wurden. Stattdessen handelten die menschlichen Akteure in der Art von Puppen.

Beschrieben wird Balls *Krippenspiel* als schemenhaftes Musiktheater, das hinter einem weißen Vorhang in Stil eines Hör- und Schattenspiels in Szene gesetzt wurde. Inhaltlich vage dem Lukas-Evangelium folgend, erzählt es die Geburt Christi in einer Abfolge von sieben abstrakten Bildern von der Stallszene über die Anbetung der Hirten und Könige bis zur Prophezeiung, begleitet von Hammerschlägen und „Donnergrollen“. Die Bühne war mit Tüchern verhüllt und von einer einzigen Kerze beleuchtet, in der Regieanweisung ist auch von einem „Lichtapparat“<sup>1557</sup> die Rede. Die Darsteller (Hennings, Marietta di Monaco, Tzara, Arp, Janco und Ball) waren schwarz gekleidet und spielten mit dem Rücken zum Publikum, sodass sie nur als Silhouetten zu erkennen waren. Der Text wurde als Simultangedicht im Takt vorgetragen, und bestand – nicht nur im Fall der aktiv beteiligten Tiere und des schmatzenden Säuglings – aus Lautfolgen, die sich in der Transkription als „ramba ramba ramba ramba“, „zzzzzcke, zzzzzzzcccccccke, zcke psch, zcke petsch“, „dorum darum, dorum darum, dodododododododoooo“, „rabata, rabata, bim bam“ und „kt kt kt kt Potz!“ ausnehmen. Untermalt wurde die Vorstellung von einem „bruitistischen“ Klang-Orchester, dessen Instrumente aus Peitschen, Nebelhörnern, Ketten, Töpfen, Pfannen, einer Okarina und Trompete bestanden, und das sich „bis zum höchsten

<sup>1554</sup>Hugo Ball: Herr und Frau Goldkopf, in: Ball, *Tenderenda*, S. 63-66, hier S. 63.

<sup>1555</sup>Auch Figurenbeschreibungen wie „Herrn Goldkopf hängt eine Sternschnuppe aus der Nase“, „Frau Goldkopf hat eine Hand wie eine fünfzinkige Gabel“ oder „sodaseifener Wurm gigampfet aufgezümt“ (S. 64) machen neugierig, wie eine Realisierung ausgesehen haben könnte.

<sup>1556</sup>Hans Arp: Dadakonzil (1957), in: Schifferli, *Geburt*, S. 8-12, hier S. 9.

<sup>1557</sup>Ball, *Krippenspiel*, S. 11.

Lärm“<sup>1558</sup> steigerte, was in Verbindung mit den mysteriös raschelnden Stoffbahnen und vereinzelt fallenden Wassertropfen eine verwirrend komplexe Klangcollage ergeben haben muss:

„Ball komponierte ein Krippenspiel, ein bruitistisches Konzert, wobei er die Musikinstrumente, Schalmeien, kleine eigens abgetönte Glocken, Kinderklappern sorgsam aussuchte, zum Teil auch selbst herstellte. Diese Darstellung, die hinter weißem Vorhang aufgeführt wurde, machte einen besonders starken Eindruck.“<sup>1559</sup>

Ball selbst äußerte sich entsprechend und zeigte sich erfreut über die große Wirkung: „Das ‚Krippenspiel‘ (Concert bruitiste, den Evangelientext begleitend) wirkte in seiner leisen Schlichtheit überraschend und zart. Niemand wagte zu lachen. In einem Kabarett und gerade in diesem hätte man das kaum erwartet.“<sup>1560</sup> Mit seiner zeichenhaften Inszenierung lieferte er das Beispiel eines Theaters in Bildern, das mit nonverbalen und visuellen Mitteln den Eindruck primärer Sinnlichkeit schafft. Die Schauspieler waren nicht körperlich anwesend, sondern ließen sich durch die „Masken“ ihrer grafischen Silhouetten, ihre abstrakten Schatten und ephemeren Stimmen vertreten. Ihre Kommunikation war minimalistisch, adialogisch, und aus Textimpressionen montiert, die assoziative Narrationen bildeten. Die räumliche Bühne war zum flachen Schirm eines semitransparenten Vorhangs komprimiert und lieferte eine rudimentäre kinematografische Vision. So sprachen die Sinneseindrücke die Emotionen der Zuschauer direkt und ohne Umwege der symbolischen und intellektuellen Identifizierung an. Die positive Resonanz machte deutlich, dass die Handlung trotz aller Strenge und Sparsamkeit der Mittel und ihrer ironisch-esoterischen Note immer noch verständlich war, was nur mit der Suggestionskraft der Inszenierung, dem Bekanntheitsgrad der Vorlage und dem auf die Darstellung projizierten Vorwissen der Rezipienten zu erklären ist.

„S spielt R für Z“, lautet eine Minimaldefinition von Theater: Mindestens ein Spieler spielt eine Rolle für mindestens einen Zuschauer unter Wahrung der Einheit von Zeit und/oder Ort.<sup>1561</sup> Übertragen auf das Medium des Puppentheaters, bedeutet das: „S“ ist der Puppenspieler, „R“ die Puppe, „Z“ der Zuschauer. Die erste Vorführung des Dada Zürich, auf die sich diese Regel anwenden lässt, fand am 6. Juli 1916 statt, wo im Rahmen einer Wohltätigkeitssoiree zugunsten der Züricher Kinderklinik „Balgrist“ das schon bekannte Repertoire der Tänze, musikalischen und literarischen Vorträge und daneben

<sup>1558</sup>Ball, *Krippenspiel*, S. 7. Als „Konzert heilloser Geräusche, das selbst die Tiere in Erstaunen setzt“, übernimmt Ball die Szene in seinen Roman *Tenderenda*, S. 19.

<sup>1559</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 63. Erdmute White, *Bishop*, S. 94, interpretiert das Krippenspiel als Vorzeichen einer Geburt, der des Dada als einer neuen Kunst, und der Ankunft eines Kindes, der neunjährigen Annemarie, Hennings' Tochter, die gerade in Zürich eingetroffen war. Dazu Ball, *Flucht*, S. 97: „Wir begrüßten das Kind, in der Kunst und im Leben.“

<sup>1560</sup>Ball, *Flucht*, S. 97, Eintrag vom 3.6.1916.

<sup>1561</sup>Vgl. Hans-Thies Lehmann: Theatertheorie, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 966-975, hier S. 970.

„Puppen und Kostüme“<sup>1562</sup> gezeigt wurden. Auch ohne dass Genaueres über dieses Puppenspiel bekannt wurde, muss es mit seinem intimen, kleinformatigen Charakter für die Wahrnehmung von Kindern besonders geeignet gewesen sein.

Die kammerpielartige Perspektive des Puppentheaters verlangt dem Betrachter eine Bereitschaft zum Mitspielen ab, ein Einlassen auf die besonderen Repräsentationsgesetze dieser Miniaturwelt und ihre Imaginationen und erfordert geeignete räumliche Bedingungen. Das mag ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass keine der acht großen Dada-Soireen Puppenaktionen im Programm hatte. Erst die Eröffnungsfeier der Galerie Dada am 29. März 1917 gab wieder den passenden Rahmen für eine Vorführung mit Spielfiguren ab. Zu dem als „Puppentheater“<sup>1563</sup> angekündigten Programmpunkt vermerkt Ball: „Später kamen Schickele und Grumbach; der letztere improvisierte im Türrahmen zwischen zwei Sälen mit ‚Zar‘ und ‚Zarin‘ von Emmy ein politisches Puppentheater.“<sup>1564</sup> „Zar“ und „Zarin“, von denen Ball spricht, waren die Charaktere zweier Puppen von Emmy Hennings, die ein Pärchen bildeten. Was sie dazu bewogen haben mag, das kriegsführende und vom Sturz bedrohte russische Herrscherpaar zum Motiv von Spielpuppen zu machen, kann nur vermutet werden. Anlehnungen an Typen des traditionellen Handpuppentheaters, den „König“ und die „Prinzessin“, sind denkbar. Puppenspiele um die Person des Zaren waren eine populäre Unterhaltung im russischen Volkstheater, wie John Bell berichtet.<sup>1565</sup> Andererseits ist von Ball bekannt, dass er sich intensiv und mit einiger Weitsicht mit den weltpolitischen Folgen des Ersten Weltkriegs befasste und dabei die Rolle Russlands nicht außer Acht ließ. Er schrieb schon 1915:

„Ich betrachte diesen Krieg, den wir jetzt haben, durchaus nur als ein Vorspiel, als ein Morde, das seinen Sinn nur bekommen kann, wenn Rußland geschlagen wird und – Deutschland verliert. Dann nämlich kommt die seit hundert Jahren vorbereitete russische Revolution und – Deutschland wird nicht in der Lage sein, den Zaren zu stützen. Dann wird ganz Europa in den Fugen krachen.“<sup>1566</sup>

Dass also der Marxist Grumbach Initiator dieses spontanen Puppenspiels war und Ball es als „politisch“ bezeichnet, lässt auf einen satirischen Hintergrund schließen, bei dem die Zarenpuppen als spöttische Parodien verwendet wurden. Der Hinweis, Grumbach habe improvisiert, widerspricht darüber hinaus dem üblichen Verständnis von „Theater“, das eine durch Proben erarbeitete äußere Form und eine Inszenierung voraussetzt.

<sup>1562</sup>„Das besonders reichhaltige Programm enthält futuristische, dadaistische und kubistische Manifeste, Verse, Tänze, Dialoge, Aufzüge, Puppen und Kostüme.“ Künstlergesellschaft Voltaire (Einges.), in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1074, 5.7.1916, Lokales.

<sup>1563</sup>„Zürich, Bahnhofstraße 19. Eingang Tiefenhöhe 12. Einladung zur Eröffnungsfeier der Galerie. Neue Musik, Expressionistische Tänze, Literatur, Puppentheater, Tombola, Sibyllinisches Kabinett. 29. März 1917.“ Neue Zürcher Zeitung, Nr. 548, 28.3.1917.

<sup>1564</sup>Ball, *Flucht*, S. 149. René Schickele (1883–1940) war mit Ball befreundeter Elsässer und Herausgeber der pazifistischen *Weißten Blätter*, Salomon Grumbach (1884–1952) war elsässischer Parlamentsabgeordneter, Marxist und Mitarbeiter der Straßburger Zeitschrift *Humanité* und der *Freien Zeitung* in Bern. Ball berichtet am 26.4.1917, Grumbach habe ihm sein Buch *Das annexionistische Deutschland* (Lausanne 1917) zukommen lassen, vgl. Ball, *Flucht*, S. 158.

<sup>1565</sup>Vgl. Bell, *Ballets*, S. 131.

<sup>1566</sup>Ball an Maria Hildebrand-Ball aus Berlin am 13.3.1915, in: Ball, *Werk*, S. 20.

Hennings' Puppenproduktion muss umfangreicher gewesen sein, als es die wenigen Dokumente erkennen lassen. Der Dada-Kollege und -Chronist Huelsenbeck weiß lediglich zu berichten: „Ihre Puppen sind sehr geschickt gemacht und im besten Sinne ‚unwirklich‘.“<sup>1567</sup> Dank einer Abbildung im Sammelband *Cabaret Voltaire* von Mai 1916 (Abb. 97) sind drei weitere dieser „unwirklichen“ Puppen wenigstens fotografisch überliefert. Dass sie in die als Resümee des Kabarett gedachte Anthologie mit aufgenommen wurden, wo sie mit den Gedichten *Gesang zur Dämmerung* und *Morfin* sowie dem Prosastück *Die vielleicht letzte Flucht* die einzigen Beiträge Hennings' sind, lässt darauf schließen, dass sie für ihr damaliges Schaffen als typisch angesehen wurden. Anhand der Fotografie ist schwer zu beurteilen, welche Größe die Puppen hatten, und ob sie spielbar waren. Dem Erscheinungsbild nach handelte es sich um Knotenpuppen, die aus miteinander verknüpften Stofftüchern hergestellt waren, bzw. um Fingerpuppen, deren Führungsöffnungen gerade so groß waren, dass sie über den Zeigefinger gezogen und bewegt werden konnten. Eine der Puppen ist mit einem harlekinartigen Kostüm mit Pluderhose, -ärmeln und Halskrause bekleidet und in die linke untere Ecke des Bildausschnitts gekauert, im Zentrum befindet sich eine aus schwarzem Stoff geknotete Puppe mit in Kreuzform ausgestreckten Armen, und eine dritte Puppe in hellem Gewand mit Schleppe und schwarzer Nonnenhaube ist am rechten Bildrand zu erkennen. Alle haben hagere, dreieckige Gesichter, die geknetet oder geschnitzt wirken, eingefallene Wangen, kleine Münder, heruntergezogene Mundwinkel, lange, scharfgratige Nasen, hochgewölbte Augenbrauen, tiefe Augenhöhlen oder geschlossene Augen. Der Gesichtsausdruck ist ernst, leidend oder traurig, die Gesamtwirkung so elend und erstarrt, dass diese Puppen eher an Tote als an Lebewesen erinnern.

Als unselbständige Medien bedürfen Puppen der Animation durch einen menschlichen Partner, doch der hat sie sich selbst überlassen. Die skelettartigen Körper, funktionslosen Arme und Beine und leeren Gesichter sind aus „verworfenen“ Materialien gefertigt, nicht nur ihre Ausstrahlung, auch die Physis ist ärmlich, und die Erscheinung ähnelt Figuren eines Totentanzes oder Kalvarienbergs, nicht denen eines lustigen Kasperspiels. Passenderweise wurden sie mit Motiven aus Hennings kurzer Dichtung *Die vielleicht letzte Flucht* kontrastiert,<sup>1568</sup> die wenige Seiten später abgedruckt ist. Hennings schildert dort in drei kurzen Sequenzen, die mit „vor der Liebe“, „nach der Liebe“ und „Tod“ zu umschreiben sind, die Begegnung eines Mannes und einer Frau als zwei namenlosen „Wesen“. Leitmotivisch ist der menschliche Blick: Aufgrund der begehrliehen Blicke des Mannes – „Ich möchte Dich ansehen. Immer ansehen – ganz genau ansehen [...]“ – gibt die Frau ihren Widerstand auf und unterwirft sich ihm. Seine Lust ist schnell gestillt, und die wahre Identität als Tod kommt zum Vorschein. Mit seinen bohrenden Blicken – „Augen brannten in einander. Saugten sich fest.“ – wird die Frau vernichtet: „Und sie starb, weil sie

<sup>1567</sup>Huelsenbeck, *Dada siegt!*, S. 25.

<sup>1568</sup>Vgl. Hubert, *Artist Couples*, S. 522. Rugh, *Hennings*, S. 18, interpretiert sie als Zeichen von Isolation und innerer Leere.

sich beobachtet fühlte.<sup>1569</sup> Diese Metapher vom „Tod und dem Mädchen“ und das grausame Trugbild des Effigiums, das die ewige Leere verbirgt, durchziehen wenig später Hennings' autobiografische Schrift *Das Brandmal*, die 1920 herauskam: „Alles ist dunkel. Dunkel sind die Menschen. Vielleicht sind sie mir unheimlich, weil ich mir unheimlich bin. Ich finde nicht durch mich hindurch. Daß man unter Menschen einsam sein kann. Es ist alles nur Tanz um den Schatten.“<sup>1570</sup> Und die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft reflektierend, konnte auch Ball nur konstatieren: „Die Gesellschaft verzeiht oft dem Verbrecher, aber sie verzeiht niemals dem Träumer. Wir leben nicht unser Leben, sondern das Leben der Toten.“<sup>1571</sup>

Für einen „Vortrag von chinesischen Balladen (mit eigenen Puppen)“,<sup>1572</sup> den Ball und Hennings als Teil ihrer kabarettistischen Privattournee im zweiten Halbjahr 1916 präsentierten, dürften diese ersten Püppchen nicht geeignet gewesen sein. Zu erwarten wären Figuren stilisierten, asiatischen Zuschnitts, möglicherweise in Anlehnung an das chinesische Theater, mit dem Ball sich seit 1915 beschäftigte. Ein mögliches Bildzeugnis einer solchen Puppe ist eine Schwarz-Weiß-Poträtfotografie, die Emmy Hennings im Jahr 1916 zeigt (Abb. 98).<sup>1573</sup> Die etwa ellenlange Handpuppe ist ganz aus Stoff genäht und trägt ein Kleid in breitem Streifenmuster, das am Saum und an den Ärmeln mit Wollfransen besetzt ist und am oberen Rand in einer Halskrause oder Schleife endet, die den Kopfansatz verdeckt. Der Kopf ist eine in die Länge gezogene ovoide Form aus hellem Textil mit in der Mitte gescheitelten und am Hinterkopf zusammengefassten Wollfäden als Haar. Das Gesicht weist in der Mitte eine Vertiefung auf, die den Übergang von der extrem hohen Stirn- zur Augenpartie markiert, ohne dass eine Nase erkennbar wäre. Die Augen sind durch zwei schwarze, strichförmig nach oben gezogene Brauen gekennzeichnet, die Lippen sind tief dunkel mit stark betontem Lippenbogen. Das Erscheinungsbild der Puppe, die Kleidung, die Frisur und Gestaltung des Gesichts, insbesondere der Lippen, lassen darauf schließen, dass es sich um eine weibliche Figur mit fernöstlichen Gesichtszügen, allerdings hellem Haar, handelt. Hennings selbst posiert in Dreiviertelansicht vor dunklem Hintergrund im schwarzen Kostüm mit offener Jacke, glänzender Bluse und Halskette, den Körper leicht nach links gedreht, mit hochgezogenen Schultern, die linke Hand in der Rocktasche, das Gesicht frontal ins Licht gerückt, die Stirn vom „Bubikopf“-Haarschnitt

<sup>1569</sup>Emmy Hennings: Die vielleicht letzte Flucht, in: *Cabaret Voltaire*, S. 28.

<sup>1570</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 199. Zu den größten Erfolgen, die Hennings im Cabaret Voltaire für sich verbuchte, gehörte der Vortrag von Balls Antikriegs-Gedicht *Totentanz 1916* mit der Anfangsstrophe: „So sterben wir, so sterben wir / Und sterben alle Tage, / Weil es so gemütlich sich sterben lässt. / Morgens noch in Schlaf und Traum, / Mittags schon dahin, / Abends schon zu unterst im Grabe drin.“ Ball selbst rühmt sie dafür: „Oh, wie mich Deine Stimme zum Schreiben anregt! Ich hielt nicht viel von meinem ‚Totentanz‘, als Du ihn mir aber das erste mal vorgesungen hast [...], oh Emmy, das werde ich nie vergessen und wenn ich hundert Jahre alt werden sollte“, in: *Hennings* (Katalog Zürich), S. 112.

<sup>1571</sup>Ball-Hennings, *Litfaßsäulen*, S. 83.

<sup>1572</sup>Vgl. Bohle, *Cabaret-Abende*, S. 98, mit Abdruck des Theaterzettels, Beilage eines Briefs von Ball an August Hofmann vom 7.10.1916. Die Integration von Puppenspiel, musikalischer und szenischer Darstellung im chinesischen Theater behandelt Erdmute White, *Theater*, S. 4f.

<sup>1573</sup>Nachlass Emmy Hennings, Robert-Walser-Archiv der Carl-Seelig-Stiftung, Zürich. Bärbel Reetz, *Ball-Hennings*, Abb. 15, datiert die Fotografie ins Frühjahr 1917.

verdeckt. Die dunklen Augen am Betrachter vorbei starr auf den Boden gerichtet, gibt sie ein zurückhaltendes, nachdenkliches bis schüchternes Bild ab. Die Puppe trägt sie wie einen Fremdkörper über die rechte Hand gestülpt, stellt weder eine Sichtbeziehung noch eine merkliche Interaktion zu ihr her, einzig der angewinkelte Daumen, mit dem sie den linken Puppenarm führt, lässt erkennen, dass sie sich der Gegenwart und der Funktionsweise der Handpuppe bewusst ist.

### *Weibliche Maskerade*

Aus Sicht der Psychoanalyse ist die Melancholie dem Weiblichen metonymisch eingeschrieben, und ihr Effekt ist Maskerade – nach Lacan das Verbergen eines Mangels, der Anschein einer Realität, die Nicht-Realität ist.<sup>1574</sup> In der Relation von männlichem und weiblichem Begehren markiert die Melancholie einen Verlust, den wettzumachen „Frau“ sich selbst negierend bemüht. Dem lässt sich entgegenhalten, dass das Weibliche nicht in passiver Trauer verharrt, sondern aktiv und strategisch an der Rückgewinnung des Verwehrten arbeitet, Maskerade also gerade ein Akt der Subjektbildung und Machtergreifung ist: „[...] man setzt sich die Maske durch den Prozeß der Einverleibung auf, der ein Weg ist, die melancholische Identifizierung in und auf den Körper einzuschreiben und dann gleichsam dort zu tragen.“<sup>1575</sup> Am Ende steht die parodistische oder subversive Vermischung der Subjekt-Objekt-Kategorien, wenn das zurückweisend-zurückgewiesene Männliche im begehrend-begehrten Weiblichen mimetisch adaptiert wird.

Strategien von psychoanalytischer weiblicher Maskerade lassen sich im Dada Zürich am ehesten mit Emmy Hennings in Verbindung bringen. Derrida sagt im Anschluss an Nietzsches *Fröhliche Wissenschaft*, neben Künstler, „die immer Meister der Verstellung sind“, gesellten sich als Weiteres die Frauen, die „zu allererst und -oberst Schauspielerinnen“ seien.<sup>1576</sup> Hennings war entsprechend nicht nur Berufsschauspielerin, sondern machte auch ihr Selbst zu einem Spiel mit eingeschriebenen Rollen – der Rolle der Dichterin und Dichtermuse und der Rolle der Hure und Kindfrau. Rollenklischees dienten ihr als Chiffren für „generische“ Weiblichkeit: Die stereotype Erwartung weiblicher Libidinösität konnte durch exzessives Ausleben entweder bedient, symbolisch „gebüßt“ oder durch Überzeichnungen gänzlich diskreditiert werden. Zu ihrem professionellen Selbst hielt sie auf Distanz: „Auch bin ich nicht Schauspielerin von Beruf,“ schreibt sie 1920 in *Das Brandmal*, „denn ich liebe nicht den falschen Schein, und mein einziger Beruf ist, das zu erlernen, was ich bin.“<sup>1577</sup> Sie hat sich hier noch nicht gefunden, ihre Rolle ist ihr nur äußerlich, aber sie setzt sie ein, um andere für sich zu gewinnen: „Lassen Sie sich zu mei-

<sup>1574</sup>Vgl. Butler, *Unbehagen*, S. 79. Nicht schlüssig ist, ob der Maskerade ein weibliches Sein vorausgeht, oder ob Weiblichkeit durch die simulierte Teilhabe am Männlichen erst entsteht. Vgl. a. Butler, *Unbehagen*, S. 228, Anm. 18. Das verweist auf ein diskursives Problem: So kontraproduktiv die Maskerade sich gibt, sie rekuriert auf Bedeutungen, die sie nur repräsentieren, wiederholen oder verschieben, aber nicht ersetzen kann, vgl. Mary Russo, *Grotesque*, S. 59.

<sup>1575</sup>Butler, *Unbehagen*, S. 83.

<sup>1576</sup>Derrida, *Sporen*, S. 141.

<sup>1577</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 149.

nem Irrtum verführen.<sup>1578</sup> In einem Brief, den Hennings 1917 an Tzara richtete, heißt es: „O, lieber Tzara Mr. [...] Ich will ihnen ein zartes Bild aus Seide senden und die Zarenpuppe, denn die andere gehört Hugo.“<sup>1579</sup> Über den bloßen Gruß hinaus liefert Hennings' Geschenk einen Beweis der Freundschaft, ist aber auch ein Ausdruck starker Selbstzweifel und Unsicherheit. Mit der Gabe der Puppe zog sie Tzara, zu dem sie bis dahin keine enge Beziehung hatte, ins Vertrauen und machte im Begleitbrief aus ihrer Frustration über den Lebenspartner Ball keinen Hehl:

„[...] muß ich scheu in eine Gebirgsschlucht steigen und das Einfachste motivieren, daß ich da bin und daß ich ein Kind haben will. [...] Ich möchte auf nichts mehr antworten und einen Zettel um den Hals tragen: *Ich bin da. Pardon.* [...] Wer ist so unselig dran wie ich, die so gern verstanden sein will, und wenn ich am deutlichsten bin, versteht man nie. [...] O, lieber Tzara Mr., [...] ach, nicht wahr, sie verstehen doch.“<sup>1580</sup>

Ball muss sich zum wiederholten Mal ihrem Wunsch nach einem gemeinsamen Kind widersetzt haben, sein Interesse am Kindlichen blieb akademisch.<sup>1581</sup> Dass Hennings ihr Puppenpärchen nun ausgerechnet zwischen den beruflichen Antagonisten Ball und Tzara teilen möchte, ließe sich als Symbol eines geheimen Bandes verstehen und als Bedürfnis, die Zuneigung beider zu gewinnen. Wahrscheinlich aber ist es ein Versuch, den einen gegen den andern auszuspielen und Balls Interesse zu wecken. Ein solches Heischen um Aufmerksamkeit hat Joan Riviere 1929 zum Anlass ihrer Untersuchung der weiblichen Maskerade genommen und einen Fall geschildert, wo eine intellektuelle, beruflich erfolgreiche und verheiratete Frau um die Gunst solcher Männern buhlte, die ihrer Vaterfigur entsprachen. Sie begründet das mit einer Maske übertriebener Weibchenhaftigkeit, die sich die Frau zulegte, um Defizite zu kompensieren, die Rivalitäten mit der Mutter und dem Vater in ihrem Selbstwertgefühl hinterlassen hatten.<sup>1582</sup> Da sie Weiblichkeit von Maskerade nicht trennt, praktiziert die „Weibchen“ spielende Frau für Riviere eine doppelte Maskerade, zunächst eine „phallische“, die den Anschein erweckt, auch sie „habe den Phallus“, verfüge also über männliche Fähigkeiten, und dann eine extrem feminine, um die unbotmäßigen maskulinen Attribute zu vertuschen. Das impliziert, dass Frauen sich besonders bemühen, nämlich Maskeraden inszenieren müssen, wenn sie nicht nur „Phallus (Fetisch) sein“, sondern auch „Phallus haben“ möchten.<sup>1583</sup>

<sup>1578</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 212.

<sup>1579</sup>Hennings an Tzara aus Magadino am 19.5.1917, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 137. Hennings spielt hier auf ihr Puppenpärchen „Zar“ und „Zarin“ an, das im März 1917 in der Galerie Dada gespielt wurde.

<sup>1580</sup>Hennings an Tzara aus Magadino am 19.5.1917, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 137.

<sup>1581</sup>Balls Begriff von Kindheit und Natur war an Rousseau geschult. In einem Brief an Hennings formulierte er im Februar 1918 an Rousseau anknüpfend seine wertkonservativen Leitsätze: „Der Mensch ist keine Maschine: – Rückkehr zur Natur. Der Mensch ist kein Teufel: – Rückkehr zum Christentum ... Der Mensch ist kein Höhlenbewohner: – Rückkehr zur Heimat.“ Ball-Hennings, *Hugo Ball*, S. 68f.

<sup>1582</sup>Vgl. Riviere, *Weiblichkeit*, S. 36f.

<sup>1583</sup>Vgl. Apter, *Demaskierung*, S. 204f. Lacan missverstehen heißt zwar, „Phallus“ mit Penis verwechseln, dennoch ist Lacans Theorie zu restriktiv, wo sie nur die Art von Begehren anerkennt, die heterosexuell und männlich ist, sodass Marjorie Garber, *Fetisch-Neid*, S. 234, radikal schlussfolgert: „Niemand hat den Phallus.“ Freud spricht statt von Phallus von „Simulacrum“. Zu Phallus/Penis bei Lacan vgl. a. Butler, *Körper*, S. 121-124.

Hennings' Verhalten ist das einer Maskenspielerin,<sup>1584</sup> die ihre Integrität maskierend zur Disposition stellt, denn: „Wer aber kann sagen, was er ist? Ich weiß weder, was ich bin, noch was ich werden kann...“<sup>1585</sup> So wurde ihr Wandertheater für sie „alles“, denn wenn „man Theater spielt, ist alles anders. [...] Man kann leben und sterben und am andern Tag lebt man wieder und anders. Ich lebe so gern!“<sup>1586</sup> Noch am Tag der Eröffnung des Cabaret Voltaire schrieb Hennings, obwohl selbst in der Stadt, Ball einen Brief, mit dem sie ihm Erfolg wünschte: „Ich sehne mich, Dich Geliebter sehr berühmt zu wissen, und sei dies Leben auch nur Leben, auch nur ein Gesellschaftsspiel, es muß gespielt u. mit gespielt werden.“<sup>1587</sup> Die Distanz, die sie in ihrer Eigenschaft als Schauspielerin auszeichnete, schlug sich in der Ambivalenz nieder, mit der sie das Kabarett als Tatsache und Notwendigkeit anerkannte und zugleich den Farcencharakter und die Relativität menschlichen Handelns kritisierte.

Schlüsse aus Rivieres These weiblicher Maskerade sind die überschüssige soziale Wirkung einer performativ geschaffenen, unbotmäßigen Weiblichkeit und ihre Nähe zur mimetisch erzeugten Kopie. So wurde Hennings' Charakter von Huelsenbeck als echte oder gespielte Naivität ausgelegt, auch Richter verspürte Unbehagen über die „mystische Kindlichkeit“, mit der sie sich umgab, und die er ihr ebenso wenig abnahm „wie Ball seine abbé-hafte Ernsthaftigkeit.“<sup>1588</sup> „Regression als Reaktion“<sup>1589</sup> lautet das notorische Verhaltensmuster, das die Biografin Bärbel Reetz bei Hennings ausmacht. Einstudiert oder angeboren ist Naivität ein Zug, der in der Sprachwahl und den Schwerpunkten, die Hennings ihren Betrachtungen gab, wiederholt hervortritt. Von einem Besuch in ihrem Flensburger Elternhaus im Sommer 1920 ist ihr, der 35-Jährigen, die Wiederbegegnung mit einer Kinderpuppe als stiller Moment des Glücks in Erinnerung:

„Die Puppe, mit der ich gespielt, fiel mir als erstes in die Augen. Sie saß auf einem Lehnstühlchen, noch immer trug sie das Heckenrosenkleid. Sehr glücklich und bewegt war ich, sie wiederzusehn. ‚Ja, Rosel, kennst du mich noch?‘ Die sagte nichts und guckt uns mit ihren blanken Kirschaugen starr an.“<sup>1590</sup>

Der Anschein der Unschuldig-Naiven, den sich Hennings zu geben verstand, passt wenig zu ihrer zweiten Identität als ausschweifender, von Promiskuität und Morphiumsucht gezeichneter Bohemienne, als die sie in der Berliner und Münchner Vorkriegsszene bekannt war. Sie muss eine fatale Mischung aus Kindfrau und Hure abgegeben haben, will man der Schar ihrer männlichen Liebhaber und stillen Verehrer glauben. Beschrieben wird sie als lebenshungrige, nervöse junge Frau, die sich von künstlerischer Unrast und

<sup>1584</sup>Vgl. Süllwold, *Subjekt*, S. 39. „Maskenspielerin“ ist das Pseudonym, das Bärbel Reetz, *Ball-Hennings*, der Porträtierten gibt, Gunna Wendt, *Fluchtlinien*, S. 84, nennt sie eine „Meisterin der Anpassung“.

<sup>1585</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 246.

<sup>1586</sup>Hennings, *Gefängnis*, S. 23.

<sup>1587</sup>Hennings an Ball aus Zürich am 5.2.1916, in: *Hennings* (Katalog Zürich), S. 112.

<sup>1588</sup>Hans Richter: Emmy Ball-Hennings, in: Ball/Hennings, *Zürich*, S. 177. Erfolgreich ist die tarnende Maskierung, so Joan Riviere, *Weiblichkeit*, S. 44, nur bei einem Typ Männer, „der die ultra-weibliche Frau fürchtet.“

<sup>1589</sup>Reetz, *Ball-Hennings*, S. 127.

<sup>1590</sup>Ball-Hennings, *Rebellen* (1916/20), S. 112.

Freiheitsliebe getrieben, dem existenziellen Wagnis eines Schausteller- und Literatenlebens aussetzte und, nach einer gescheiterten Ehe, die Erziehung ihrer kleinen Tochter der Mutter überließ. Die Trennung und die Skrupel, die ihr die exzentrische Lebensführung bereitete, waren Anlass ihres ständigen Heimwehs und Verlangens nach Geborgenheit, das sie durch die Konversion zum Katholizismus im Jahr 1911 und die menschlich wie künstlerisch symbiotische Beziehung zu Ball zu kompensieren suchte.

Anhaltspunkte hierfür liefert die tagebuchartige Erzählung *Das Brandmal*, mit der Hennings im Jahr 1920 die Stationen ihres Lebens kenntlich machte.<sup>1591</sup> Die namenlose Heldin und Ich-Erzählerin durchlebt als Vagabundierende ständig wechselnde Theater- und Kabarett-Engagements, Arbeitslosigkeit, Prostitution, Sucht, psychischen und körperlichen Verfall, um schließlich, in einer Art kathartischer Krisis, die Erlösung bei der Mutter und im Glauben zu finden.<sup>1592</sup> Zieht man die Parallele zur Biografie der Autorin, lässt sich aus diesen Zeilen eine Sehnsucht nach Nestwärme, Kindheit und mütterlicher Fürsorge herauslesen, mit möglichen Rückschlüssen auf Hennings' Verfassung zur Zeit des Dada Zürich. Beziehungen zu Männern schildert sie als konfliktbehaftet: Im *Brandmal* muss die weibliche Hauptfigur die finanzielle Hilfe, die sie von einem flüchtigen Bekannten erhält, mit erzwungenem Geschlechtsverkehr begleichen.<sup>1593</sup> In ihrer Erzählung *Gefängnis* (1919), wo Hennings eine Inhaftierung wegen Beischlafdiebstahls verarbeitet,<sup>1594</sup> sind die männlichen Autoritätsfiguren entweder Zuhälter oder Strafrichter, und sie beklagt das zweierlei Maß, mit dem Moral gemessen wird.<sup>1595</sup> Als Lehre zieht sie daraus: „Machen Sie sich unempfindlich. Das ist der beste Rat, den ich Ihnen geben kann.“<sup>1596</sup> Ihre Erfahrungen als Prostituierte haben Hennings gelehrt, ihren Körper zu verkaufen, was sollte sie nun daran hindern, ihn sich performativ „zurückzukaufen“?

<sup>1591</sup>*Das Brandmal* behandelt die Jahre 1907/08, die Hennings als stellen- und mittellose Schauspielerin in Köln zubrachte, wo sie sich als Bettlerin, Bardame und Gelegenheitsprostituierte durchschlug, vgl. Reetz, *Ball-Hennings*, S. 55-57.

<sup>1592</sup>Christa Bürger, *Mystik*, S. 447, interpretiert *Das Brandmal* „als mystisches Selbstbekenntnis, als Geschichte einer Verwandlung, die in eine ‚zweite Unschuld‘ führt.“ Theater, Sucht, Männer, Katholizismus, Schreiben bilden die Genealogie, unter der Gunna Wendt, *Fluchtlinien*, S. 81, in Anlehnung an Deleuze, das Leben von Hennings betrachtet, als „Vektoren, die für sie ins Freie wiesen.“

<sup>1593</sup>„irgendwie ist durch Titus auch das ‚Nachher‘ gekommen [...] ich versuche, mich an das andere zu erinnern, was nachher kam.“ Hennings, *Brandmal*, S. 26.

<sup>1594</sup>Die Anklage wegen Beischlafdiebstahls wird von Hennings' damaligem Freund, dem Dichter Erich Mühsam (1878–1934), bestätigt. Hierzu und zu den Einzelheiten von Hennings' mehrmonatiger Haft im Winter 1914/15 vgl. Reetz, *Ball-Hennings*, S. 103-112. Hennings' Tochter Annemarie spielt das Delikt zu einem Missverständnis herunter: „In Wirklichkeit wollte Emmy Hennings einer fremden Frau, die sie traurig in München auf der Straße getroffen hatte, helfen. Wegen Unklarheiten im Nachweis der Identität wurden beide verhaftet, – weil der Mann der Frau ein Deserteur war. Emmy Hennings war unschuldig und wurde völlig grundlos mehrere Wochen im Gefängnis festgehalten.“ Schütt-Hennings/Pelgen, *Ball-Hennings*, S. 14.

<sup>1595</sup>„Wenn es verboten ist, sich Liebesstunden zahlen zu lassen, muß es verboten werden, Liebesstunden zu kaufen. [...] Der Gerichtshof besteht aus Männern, und es erfordert weniger Kraftaufwand, das schwache Geschlecht zu bestrafen, als Männer zur Rechenschaft zu ziehen, die ihre stärksten Neigungen geheim zu halten wünschen.“ Hennings, *Gefängnis*, S. 105.

<sup>1596</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 82.

*Puppe und Mann*

Das Werk als Mimesis ist immer Ausdruck einer Doppelpräsenz, mit der das Abbild die Erinnerung an sein Urbild wachhält, im magischen Denken sogar mit diesem identisch ist.<sup>1597</sup> Entsprechend ist die Puppe als Werk und mimetisches Effigium mehrfach reflexiv; sie verweist auf den Menschen, den sie abbildet, und den, der sie geschaffen hat, den Künstler. Als Künstlermythos verbrämte Ordnungskämpfe um die Beherrschung von Natur, Psyche und Frauen manifestieren sich in vollkommenen weiblichen Kunstkörpern, die kein natürlicher Mangel stört.<sup>1598</sup> Die biologisch-kreatürliche Halbmacht des Mannes wird mit der Kunstpuppe in vollkommene Potenz gewandelt: Sie ist Geschöpf und Spielzeug seines Willens. Die Referenzialität der Imitation sorgt dafür, dass die mimetische Puppe ihren Ursprung nicht verleugnet,<sup>1599</sup> sodass sie in Erweiterung des Pygmalion-Motivs als lebloser Ersatz einer geliebten Person erhalten kann. Im Surrogat wird die Präsenz der vermissten Abwesenden imaginiert.

Eine Puppe als Ersatzfrau war die Vision von Oskar Kokoschka, die sich zum Trauma verkehrte: Eine in seinem Auftrag angefertigte lebensgroße Stoffpuppe, die Alma Mahler darstellen und ihn über ihren Verlust hinwegtrösten sollte, bereitete ihm ein kathartisches Trennungserlebnis:

„[...] jetzt dachte ich mit Spannung an die Ankunft der Puppe, für welche ich auch Pariser Unterwäsche und Kleider gekauft hatte [...] Als ich in fieberhafter Erwartung, wie Orpheus die Eurydike aus der Unterwelt gerufen hat, die Effigie der Alma Mahler aus der Verpackung in der Kiste befreit und ans Tageslicht gebracht hatte, fühlte ich eine plötzliche Erleuchtung. [...] Die Puppe war eine Effigie, die kein Pygmalion zum Leben erweckt.“<sup>1600</sup>

Kokoschka zeigt die seit Pygmalion verbreitete Neigung, sich in das eigene Werk zu verlieben und sich zum Sieger über die Natur zu erklären. Aber der Selbstbetrug mit dem Fetisch, der mit allen haptischen Qualitäten ausgestattet, die gefährliche Begegnung mit der Frau entschärfen sollte, versagte. Mit nicht ausschaltbaren Zeichen der Künstlichkeit drängte sich der Tod in das begehrte Bild der Frau. Doch selbst dem unbotmäßigen Fetisch bewies Kokoschka seine Autorität, indem er die untaugliche Puppe kurzerhand zerstörte.<sup>1601</sup>

Mit weiblichen Puppeneffigien werden Aussagen über Körper von Frauen getroffen, und da sie, anders als Porträts oder Skulpturen, immer auch Instrumente für Manipulationen sind, markieren sie diese als passive Objekte für Behandlungen, Verrichtungen und Experimente – Infragestellungen, denen sich der männliche Körper auch als Kunstobjekt

<sup>1597</sup>Vgl. Kris/Kurz, *Künstler*, S. 105.

<sup>1598</sup>Vgl. Berger, *Puppe*, S. 266. Hanne Bergius, *Lachen Dadas*, S. 251, berichtet, Otto Dix habe um 1920 eine naturgetreu ausgestattete Frauenpuppe in Lebensgröße angefertigt, die er als Modell verwendete.

<sup>1599</sup>Vgl. Berger, *Puppe*, S. 289.

<sup>1600</sup>Kokoschka, *Leben*, S. 190-192.

<sup>1601</sup>Kokoschkas zwiespältige Erfahrung mit der Ersatz-Puppe wurde u.a. behandelt von Beate Söntgen, *Täuschungsmanöver*, S. 125-139, mit weiterführender Literatur. Vgl. a. *Kokoschka/Mahler*, Berger, *Puppe*, S. 283-290, sowie Street, *Kokoschka*, S. 83-103, mit einem Rückblick auf Puppenspiel-Produktionen der künstlerischen Avantgarde.

nie ausgesetzt sah.<sup>1602</sup> Medium, Speicher, Gefäß, Konserve, Form, Ware, Fetisch, Besitz sind Funktionen der weiblichen Puppe in der Geschichte,<sup>1603</sup> was sie zwar in die Kategorie der Gegenstände einreicht, aber nicht die „magische“ Übertragung ihrer Funktionen auf den menschlichen Ursprung, die Frau, verhindert. So kommt es, dass Puppen als Kunstprodukte viel mit den Wunsch- und Angstträumen ihrer männlichen Schöpfer und wenig mit der Realität ihrer weiblichen Vorbilder gemein haben: „[...] selbst als absolut Tote – als Puppe oder Automate – bleibt die Frau ein Element der Beunruhigung und des Schreckens.“<sup>1604</sup> Freud deklarierte Kunstpuppen und Automaten zu Insignien des Unheimlichen und wies darauf hin, dass auch das weibliche Geschlecht einer Dichotomie des Unheimlichen unterworfen sei, als genitales Zeichen für Geburt *und* für den Tod. Die Puppe ist das Bild der Frau als Tote und als Objekt erotischer Begierden. Ihr haftet immer einer letzter Rest von Unberechenbarkeit an, die das Weibliche in den Kreis der Natur, ihrer Launen und Instinkte und das Mysterium der Geburt stellt und heimlich, aber heftig am männlichen Selbstbewusstsein nagt.

Ein Beispiel ihrer bedrohlichen Künstlichkeit gibt Carl Einstein mit seinem 1906–09 entstandenen Roman *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*:

„Bebuquin betrat einen mühselig beleuchteten Raum, in dem eine Puppe stand, etwas dick, rot geschminkt mit gemalten Brauen, die seit ihrer Existenz eine Kußhand zuwarf. Erfreut über das Unkünstlerische setzte er sich auf einen Stuhl, einige Schritte von der Puppe entfernt. [...] Was ihn immer anzog, war der merkwürdige Umstand, daß ihn dies ruhig konventionelle Lächeln bewußtlos machen konnte.“<sup>1605</sup>

Mit *Bebuquin* konfrontierte Einstein das Bewusstsein des Einzelnen mit dem „Museum“, dem Inbegriff von kollektivem Gedächtnis, ein Reservoir an Erinnerung, in dem Zeit im doppelten Sinne „aufgehoben“ ist. Die irrationale Begegnung mit der Puppe, die in der pervertierten Geste der Kusshand kulminiert, kann als entleerte zwischenmenschliche Beziehung im Angesicht der Ewigkeit gelesen werden. Bebuquins Reaktion ist die des vergeblichen Aufbegehrens gegen die Übermacht des Fremden: Angewidert vom schamlosen Realismus der Puppe, die ihm seine eigene Existenz vor Augen führt, wirft er sie aus der Tür, schreit und beschimpft sie mit den Worten: „Ich will nicht eine Kopie, keine Beeinflussung, ich will mich, aus meiner Seele muß etwas ganz Eigenes kommen, und wenn es Löcher in eine private Luft sind.“<sup>1606</sup> Das Anti-Bild der Puppe verhilft Bebuquin dazu, sich vom Druck der Fremdbestimmung zu befreien, doch dass der Impuls von außen kommt, ist eine weitere beklemmende Erfahrung von Autonomieverlust.

Eine andere Version der Puppen- und Geschlechterthematik, die insofern untypisch ist, als sie die Subordination von Puppen und Männern umkehrt, ist die seit dem Spätmittelal-

---

<sup>1602</sup>„Der Leib des Mannes hat ihm selbst zu genügen. Er ist [...] niemals ein von ästhetisch verbrämten Machtgelüsten des anderen Geschlechts verformtes, notdürftig beseeltes und namenloses Stück Fleisch.“ Berger, *Puppe*, S. 271.

<sup>1603</sup>Berger, *Puppe*, nennt entsprechende Beispiele.

<sup>1604</sup>Berger/Stephan, *Weiblichkeit*, S. 4.

<sup>1605</sup>Einstein, *Bebuquin*, S. 74.

<sup>1606</sup>Einstein, *Bebuquin*, S. 74.

ter bekannte Selbstdarstellung von spielzeughaft miniaturisierten Männern in den Händen einer verführerischen Frau.<sup>1607</sup> Um 1900 setzte in den Zeitungsmedien eine fast inflationäre Vermehrung solcher Hampelmannkarikaturen ein, die signalisiert, so die These von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, wie das männliche Bürgertum versuchte, die drohende Störung seines Primats mit einer Flucht nach vorn noch abzuwenden. Indem sich der Mann als Narr und Püppchen am Faden präsentierte, hoffte er, dem Vormarsch sexuell und politisch emanzipierter Frauen und der möglichen Umkehrung der Geschlechterordnung zuvorzukommen.<sup>1608</sup> Dass eine solche Satire nur in der Verbrämung einer gesellschaftlich sanktionierten Gattung wie dem Puppenspiel möglich war, zeigt heute, wie dringlich es war, „das Bild der sexuell aktiven Frau beschwichtigend zu verharmlosen, zu entdämonisieren.“<sup>1609</sup> Hier wird das Puppenmotiv als kaschierte Prostitutionsthematik zum Antidot der beginnenden Frauenbewegung und Beruhigungsmittel für aufgebrauchte Bürgerseelen. In realsatirischer Absicht konnte außerdem Kritik an effeminierten Männertypen wie dem Dandy geübt werden, die aus autoritärer Sicht als ebenso destruktiv empfunden wurden.<sup>1610</sup>

Für Dada jedoch sollten sowohl das dandyistisch übersteigerte Künstlerbild als auch das Prinzip des Dilettantischen, das Einstein in *Bebuquin* verfolgte, an Bedeutung gewinnen.<sup>1611</sup> So schlug das Gefühl der Überwältigung, das sich in Bebuquins Begegnung mit der fremd-vertrauten Puppe einstellt, auf Ball durch, der den einsamen Schreibprozess des Dichters mit der Verführung durch ein schrecklich-schönes Simulakrum gleichsetzt: „Du Angesicht aus Metaphern gestückt, Faschingsgedichtpuppe / Unserer Angst. Du Duft weißen Papiers! / Blatt, Tinte, Schreibzeug und Zigarette, / Alles lassen wir liegen. Kleinfant folgen wir dir.“<sup>1612</sup> Der Mangel an kreativer Kontrolle lässt das Bedürfnis nach Illusionen wachsen. Entsprechend ist der Prozess des Kunstschaffens, der unter anderem darin besteht, „lebende, beseelte Materie in nicht belebte Form umwandeln zu müssen“,<sup>1613</sup> mit einem Tötungsakt vergleichbar, der in der Opferung der organischen Frau zum unbeseelten Objekt kulminiert: „Als reiner Körper ist sie, semiotisch gesehen, Figur, d. h. ein rhetorisches Stilmittel ohne eigene, auszeichnende Gesichtsmerkmale, eine beliebige, leere, endlose Projektionsfläche, völlig Spiegel.“<sup>1614</sup> Die künstlerisch inszenierte Frau ist eine paradigmatische Ansammlung von Sichtbarkeiten, insofern sie Betrachterblicke initiiert und den Akt des Sehens in sich verkörpert.

<sup>1607</sup>Vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Hampelmann*, S. 367.

<sup>1608</sup>Vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Hampelmann*, S. 368.

<sup>1609</sup>Schmidt-Linsenhoff, *Hampelmann*, S. 383.

<sup>1610</sup>Vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Hampelmann*, S. 370f.

<sup>1611</sup>Balls dadaistischer Roman *Tenderenda der Phantast* orientiert sich an Einsteins ironisch gebrochenem Erzählton, vgl. Ball, *Tenderenda*, S. 124. Andreas Kramer, *Wundersüchtig*, S. 83-87, sieht die Referenz kritischer: *Tenderenda* deute schon Balls Weg zur Kirche (und Entfernung von Einstein) an. In Bezug auf das geplante Münchner „Künstlertheater“ schrieb Ball: „Carl Einsteins ‚Dilettanten des Wunders‘ bezeichneten die Richtung.“ Ball, *Flucht*, S. 20.

<sup>1612</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 55.

<sup>1613</sup>Bronfen, *Schöne Leiche*, S. 91.

<sup>1614</sup>Bronfen, *Schöne Leiche*, S. 91.

*Frau und Spiegel*

Hennings' innige Pose mit der Puppe suggeriert nun eine Umkehrung der klassischen Subjekt-Objekt-Beziehung von Künstler und Werk, die vergleichbar der Rückwirkung einer Maske auf den Träger die definite Grenze zwischen Mensch und Objekt in Zweifel zieht. Wie der Blick einer Künstlerin durch ein zweites Augenpaar gedoppelt und reflexiv berührt wird, hat Silvia Eiblmayr am Beispiel vier surrealistischer Malerinnen gezeigt, die sich selbst in Gesellschaft eines kleinen Tiers porträtierten, was mit Hennings' visueller Interaktion mit der Puppe vergleichbar ist: „Mittels dieses [...] zweiten Blicks tritt die Frau insofern zu sich selbst in ein Verhältnis, als ihr dadurch das Illusorische, Imaginäre ihrer Relation zu ihrem vermeintlich idealen Spiegelbild bewußt wird.“<sup>1615</sup>

Hennings' fotografische Pose ist also auch etwas anderes, sie impliziert den Zuschauer, ist pure Inszenierung. Ihre Entscheidung für diese bestimmte künstlerische Form stand unter dem Primat der Selbstreklame, die mit der Möglichkeit der Reproduktion noch einmal ausdrücklich bekräftigt und in die Zukunft tradiert werden konnte. Hennings wählte fotografische Rollenporträts und literarische Selbstbeschreibungen, mit denen sie eine Persönlichkeit als Konjunktion von Femme fatale und Kindfrau postulierte und die bis zum nachvollziehenden Miterleben von Stigmatisierungen reichten.<sup>1616</sup> „Das Verhältnis der Frau zu sich läßt sich zeigen am Spiegel. Der Spiegel, das sind die Blicke der Anderen, die vorweggenommenen Blicke der Anderen.“<sup>1617</sup> Über das Medium der Fotografie und die Art, wie es sich einsetzen lässt, war Hennings bestens informiert. Ihre eigene empfindliche Reaktion und auch Verletzlichkeit durch Umwelteinflüsse stellte sie heraus, indem sie von sich sagte, sie sei „ein gewissenhafter Kodak wider Willen.“<sup>1618</sup> Die Charakteristik dieses Mediums aber lässt sich nutzen, denn: „Jeder ehrliche Kodak muß das Bild aufnehmen, wie es sich ihm darbietet.“<sup>1619</sup> Also gilt es, sich als ein schon fertig inszeniertes Bild zu präsentieren. Der Rand der Fotografie, die Hennings abbildet, ist der Rahmen des Spiegels, auf den sie sich projiziert, damit wir ihn lesen wie ein visuelles Tagebuch: Ihr weibliches „Nicht/Ich“ der Schriftstellerin bewegt sich durch den Raum der Sprache wie durch ein fließendes Gewässer, in dem jede noch so geringfügige Bewegung den Sinn hat, dem „Grund“ näher zu kommen.<sup>1620</sup> Bei aller Konzentration auf sich selbst vergisst Hennings nie die imaginäre Gegenwart der Anderen, des Betrachters/der Betrachterin, die in ihrem Blick vorweggenommen werden. Hennings' fixierendes Selbstbildnis wird stellvertretend zur Projektion aller möglichen Betrachter, die sich, sie anblickend, ihres Subjektstatus nicht mehr sicher sein können. Auch Riviere hatte angedeutet, dass die Wirksamkeit der weiblichen Maskerade immer von der Kooperation des Betrachters mit abhängt.

---

<sup>1615</sup>Eiblmayr, *Frau*, S. 153.

<sup>1616</sup>Der Katalog *Hennings* (Zürich), insb. S. 255-268, bildet etliche Beispiele ab.

<sup>1617</sup>Lenk, *Frau*, S. 87.

<sup>1618</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 86.

<sup>1619</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 86.

<sup>1620</sup>Vgl. Bürger, *Mystik*, S. 452.

Ein Grund, warum Hennings' Charakter so vertraut wirkt, ist ihre Haltung zur eigenen Identität, die ganz hinter das facettenreiche, montierte Bild zurücktritt, das sie mit ihren zahlreichen Porträtfotografien von sich zeichnete. Sie wirken wie eine unendliche Reihe von Spiegeln, die als Steigerung der Lacan'schen Selbstidentifizierung im Spiegelbild und prinzipielle Abwesenheit des Ichs immer nur die Reflexionen zeigen, aber nie die „reale“ Frau. Sie scheint nur phänomenologisch auf, kann ihre Kohärenz aber nicht nachhaltig befestigen. Hennings reagierte intuitiv auf ihre prekäre Identität und die elementare Unsicherheit ihrer Existenz und fragte: „Welche Zukunft kann jemand haben, der für die Unterhaltung des Publikums sorgt? Ach, die Zukunft wird kommen. Aber welche Zukunft?“<sup>1621</sup> So setzte sie alle Hoffnung auf eine Projektion in die Ewigkeit: „Ich liebe die Gefahr. Ich liebe alles, was den Tod bringen kann. Ich liebe das große Abenteuer und die Überwindung des Abenteuers. Ja, ich gestehe, ich selbst möchte ein Abenteuer werden und sein, daß man nie vergißt. Man lebt nur einmal und das ist immer...“<sup>1622</sup>

In ihrer Darstellung der Identitätstheorie Lacans bezeichnet Butler die Frau als „Schauplatz einer männlichen Selbst-Ausarbeitung“,<sup>1623</sup> da sie ein Anderes verkörpert, das der Bestätigung des männlichen Subjekts (bei Lacan „der Phallus“) gerade dadurch zuarbeitet, dass es seine Abwesenheit paradigmatisch repräsentiert. Luce Irigarays Auslegung verbindet Lacans „Phallus“ mit einer platonischen, modellhaften Mimesis: Die Frau, der das privilegierte Organ fehlt, und die außerstande ist, ihre Phantasien und Begierden in der männlichen Symbolik auszudrücken, ist als Spiegel des Männlichen aufgestellt, dessen Bedeutung sie als seine Abbildung reflektiert. Subjektivität ergibt sich aus einem Pendeln der Reflexionen von ihm, zu ihr, zu sich: „Man muss wiederfinden, was spricht, sieht, denkt, und sich aus diesem Grund jetzt ein Sein gibt, in einem Selbst-Genügen, das sowohl Einkerkering als auch Klarheit aus verneinten Schatten ist“.<sup>1624</sup> Weibliche Subjektivität formiert sich nur als brechendes Prisma und „Spiegel aus einer so flüssigen und feinen Materie, daß sie sich bereits allem beigemischt, sich überall eingeführt hätte.“<sup>1625</sup> Die Frau erscheint demnach in der und als Projektion des Mannes und seines Begehrens, und mehr noch, sie hat dieses Begehren als ihr eigenes verinnerlicht. Selbsterfahrung durch Mimesis des Anderen ist das von Hennings praktizierte Verfahren: „Ich komme ... auf meine eigene Spur, indem ich die Spuren der andern spüre.“<sup>1626</sup>

Als vorgespiegelte weibliche Identität versorgt sie den Mann mit genau dem Widerpart, den er benötigt, um seine Überlegenheit daran zu bemessen und seine Identität zu bilden. Aber über die traditionelle Hegel'sche Dichotomie hinausgehend, im Anderen vor allem sich selbst zu finden, erkennt Lacan die Reflexivität des Identitätsbildungsprozesses an, indem auch das männliche Subjekt nicht per se autonom ist und erst entsteht, wenn es sein Zentrum auf eine komplementäre Gegenform, ein nicht identisches Spiegelbild,

<sup>1621</sup>Hennings, *Gefängnis*, S. 7.

<sup>1622</sup>Hennings an Ball aus Ascona, 1918, in: Ball-Hennings, *Hugo Ball*, S. 82.

<sup>1623</sup>Butler, *Unbehagen*, S. 75.

<sup>1624</sup>Irigaray, *Speculum*, S. 240.

<sup>1625</sup>Irigaray, *Speculum*, S. 246.

<sup>1626</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 113.

verschiebt und ein kritisches Bewusstsein seiner Negativität zulässt. Mit Butler (und Lacan) lässt sich folgern, dass die männliche Autonomie auf dem Paradox beruht, Absolutheit zu beanspruchen, obwohl sie von weiblicher Opposition abhängt.<sup>1627</sup> Auf diese reflexive Opposition – die Frau als die Abwesend-Männliche, die dem Mann seine Männlichkeit vorspiegelt – baut, so Erika Süllwold, auch das Geschlechterverhältnis von Hennings und Ball, mit dem Unterschied, dass es Ball gelang, aus seiner Spiegelung in Hennings Rückschlüsse auf sein männliches Verhalten zu ziehen und seine Begrenztheit zu akzeptieren.<sup>1628</sup> Im Umkehrschluss projizierte er auf sie, was er als seine innere unterdrückte Fremdheit erkannte, das Bedürfnis nach kindlicher Unschuld und spielerischer Ausgelassenheit. Hennings' Haltung hierzu war, wie so oft, ambivalent und zeitlichen Veränderungen unterworfen. Zu Anfang ihrer Beziehung war sie schnell bereit, ihre Existenz als Frau in Frage zu stellen, indem sie eingestand, dass „eine Frau überhaupt kein Maßstab ist.“<sup>1629</sup> Es sei denn, sie setze sich in Relation zu einem Partner, ohne den sie form- und haltlos sei: „Etwas, was nach allen Seiten sich ausbreitet, entfächert, schießt und nach allen Seiten taumelt, sehe ich ganz kühl: wild wuchernde Feuerblume und reine Sonne. Selbst mein Irre-Sein ist rund und dreht sich um die Welt, und Du bist auch eine Welt für mich, für die ich interessiert bin.“<sup>1630</sup> Später allerdings gelang es ihr, ihr Spiegelverhältnis zum Partner und vor allem die vielen Facetten ihrer eigenen Identität, auf selbstironische und souveräne Weise zu meistern. An den abwesenden, schon verstorbenen Ball gerichtet, schrieb sie um 1931/32, aber anspielend auf ihre Gefängnishaft im Winter 1914/15:

„Es macht mir Spaß, dir zu schreiben. Ich spiegele mich in meiner Brennsuppe und bin neugierig, wie ich wohl in Wirklichkeit aussehe. In der Brennsuppe bin ich braun wie Geigenholz. Wenn ich aber das Süpplein gegessen habe, dreh ich den Kochtopf um und komm mir von der anderen Seite hart entgegen, ein Gesicht aus Silber. Das sind so meine Möglichkeiten ‚Erkenne dich selbst‘. Aber es gibt noch mehr.“<sup>1631</sup>

### *Fetisch und Frau*

Narzisstische Konzentrität gilt als Besonderheit weiblichen Unterbewusstseins und weiblicher Sexualität, schließt aber späteren Phallozentrismus nicht aus, da sie als „semiotische“ Repräsentation noch keiner Symbole bedarf.<sup>1632</sup> Die präöipale, semiotische Mutter nach Julia Kristeva kann so auch zur „phallischen“ Mutter eines weiblichen Fetischismus werden.<sup>1633</sup> Als Symptom eines vorsymbolischen, empfänglichen Leibs ist die Fetischpuppe eine der möglichen Repräsentationen weiblichen Begehrens; sie ist kein

<sup>1627</sup>Vgl. Butler, *Unbehagen*, S. 77, außerdem Bronfen, *Leiche*, S. 299 u. 303.

<sup>1628</sup>Vgl. Süllwold, *Subjekt*, S. 17f.

<sup>1629</sup>Hennings an Ball aus Zürich am 5.2.1916, in: *Hennings* (Katalog Zürich), S. 112.

<sup>1630</sup>Hennings an Ball aus Zürich am 5.2.1916, in: *Hennings* (Katalog Zürich), S. 112. Nicola Behrmann, *Porträt*, S. 266, bewertet die Formlosigkeit von Hennings' Texten als bewussten Verzicht auf Struktur, Thomas F. Rugh, *Hennings*, S. 22, spricht von einer fragmentierten und unlogischen Erzählweise.

<sup>1631</sup>Ball-Hennings, *Rebellen* (1886/1914), S. 93f.

<sup>1632</sup>Vgl. Weissberg, *Weiblichkeit*, S. 14.

<sup>1633</sup>Vgl. Grosz, *Body*, S. 94.

externalisiertes Subjekt, sondern ein Medium und Objekt der Introspektion, ein Pars pro Toto und Partialobjekt der Künstlerin. Hennings' immer wiederkehrendes Motiv des Selbstporträts, das nun mit einer Puppe komplettiert wird, kann als Versuch interpretiert werden, den Verlust des geliebten Objekts symbolisch zu bewältigen. Ihre nur fotografische Präsenz steht für die Erfahrung, dass begehrte Objekte zwar noch visuell, aber nicht haptisch mit dem Körper verbunden sein können, und manifestiert eine bildliche Rückkehr zu frühen Trennungserlebnissen.

In ihrer Interpretation von Lacan und Kristeva erklärt Elizabeth Grosz Lacans „Objekt a“ als ein solches zwitterhaftes *in-between* von Körper und Umwelt: „The *objet a* is typically auto-erotic, a part of the subject that can be treated as if it were an external object.“<sup>1634</sup> Damit liefert sie nicht nur die Beschreibung eines permissiven Körpers, sondern auch die einer selbst geschaffenen Künstler(innen)-Puppe, die schon halb Auswurf und noch halb Anhängsel des Künstlerinnenkörpers ist und deren mannigfaltige Manipulationen von Integration und Abstoßung helfen, ihre Subjektivität zu formen. Elisabeth Bronfen hat im Anschluss an Kristeva den Akt des Kunstschaffens und das Herausschälen des Symbolischen aus dem Semiotischen als „eine Art zweiter Geburt“ bewertet.<sup>1635</sup> Damit ist Hennings' Puppenpaarung mehr als nur die Provokation eines fremden Blicks und Spiegelung der Künstlerin im Alter Ego: Die Puppe ist ein ursprünglicher Teil ihrer selbst. Frau und Puppe fetischisieren sich gegenseitig, indem sie ein starkes *in-between*, eine imaginäre Nabelschnur zwischen den Polen, die die Körper gerade noch verbindet, und doch die Unwiderruflichkeit ihrer Trennung signifiziert, in ihrer fotografischen Parallelität initiieren. Als Melancholikerin und Kernfigur der weiblichen Maskerade trägt Hennings den Verlust des vermissten Objekts in einem abgespaltenen Bereich ihres Innern, der noch nicht geschlechtsgebunden ist. Ihr Gefühl, nicht ganz sie selbst zu sein, bringt sie dazu, kryptische Fetischsymbole als Hilfsmittel an sich zu binden.<sup>1636</sup> In ihrer Trauerarbeit schiebt sich die Kinderpuppe als tröstliche Deckerinnerung über die Geschichte ihrer gelebten Entbehrungen.<sup>1637</sup>

Der Fetischismus entspringt einem Verlangen nach Vervielfältigung und passiver Verschmelzung, die aber nie essenziell, sondern immer nur imaginär, ambivalent und oszillierend erstrebt wird.<sup>1638</sup> Dabei geht es nicht um die Duplizität des Doppelgängers, wie ihn Lacan dargestellt hat, der die Attribute des Subjekts als perfektes Ideal-Ego widerspiegelt, bis sie ihm entrissen werden, um auf der Ebene des Symbolischen das Ego zu bilden. Die fetischistische Ambivalenz steht dem grotesken, sich selbst befruchtenden, semiotischen

---

<sup>1634</sup>Grosz, *Body*, S. 88, kursiv dort.

<sup>1635</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 362.

<sup>1636</sup>In ihren Überlegungen zum weiblichen „phallischen“ und „matrischen“, von Symbolen der Mütterlichkeit bestimmten Fetischismus hat Angela Moorjani, *Fetishism*, S. 24-27, gezeigt, wie besonders Kinderpuppen, Babys selbst, Kleidungsstücke, Stofftiere, Häuser, Räume und Spielzeuge zu Fetisch-Surrogaten werden können.

<sup>1637</sup>Für Jean-Bertrand Pontalis, *Fetischismus*, S. 13, ist der Fetisch eine psychische Deckerinnerung, ein „unbedeutender und zugleich kostbarer, geistig oder gestisch manipulierbarer Zeuge, hinter dem sich für immer verbirgt und bewahrt, was nicht verlorengehen darf.“

<sup>1638</sup>Vgl. Apter, *Demaskierung*, S. 215, Anm. 57.

Leib näher, der vor-repräsentativ ist und unspezifische Symptome hervorbringt. Mit ihrem Bedeutungsüberschuss geben sie die Rohstoffe jener Signifikanten ab, die sich im Symbolischen an Signifikate binden. Der semiotische Leib hat noch kein Bewusstsein seiner Endlichkeit, kennt kein ausgebildetes Alter Ego, sondern ein Ego *within*, ein konzentrisches Ego wie das eines Kindes oder einer Puppe, deren glatte Kunsthaut eine Persönlichkeit zu enthalten verspricht.<sup>1639</sup>

Eine unauflösliche Ambivalenz von erotischem und religiösem Narzissmus ist der vorherrschende Charakterzug, der in den Werken von Hennings aufscheint.<sup>1640</sup> Die Konzentration auf innerliche Prozesse und die Anhaftung von Fetischobjekten an ihre Oberfläche waren sowohl Grundlagen ihrer Identität wie der Kommunikation mit der Außenwelt. Christa Bürger hat gezeigt, wie die frühkindliche Erfahrung des Mimetischen auch der erwachsenen Hennings die Selbstsicherheit gab, ihre Umwelt anzunehmen und wie eine beschriftete Fläche in sich „zu behalten. Alles steht in mir.“<sup>1641</sup> Die Stimulanz, die Hennings zu dieser Erkenntnis verhalf, war wieder nichts anderes als ein Fetisch: eine als Kuriosität ausgestellte Imitation des Schweißtuchs der heiligen Veronika.

### *Paul Klee, Handpuppen*

Die sexuell kodierte Frauenfetisch-Puppe ist ebenso wie die Künstlermodell-Puppe sowohl lebloses Ding als auch mit allen Reizen und Provokationen ausgestattete Verführerin und Manipulationsobjekt. Anders aber als die lebensgroße, „phallische“ Puppe und anders auch als die homovestitische Modepuppe und „das Vertauschen weiblicher Identitäten untereinander, das Verwischen des Unterschieds innerhalb des Unterschieds“,<sup>1642</sup> ist Hennings' Puppe ein *kleiner* Mensch. Die Miniaturisierung hob die bedrohliche Sexualität, die die weibliche Fetischpuppe haben konnte,<sup>1643</sup> auf und kehrte sie um ins Spielerische.

Miniaturisierung – ganz nah an der Inspiration, so Hugo Ball – war auch das vorherrschende Prinzip im Schaffen von Paul Klee: „Er gibt sich in allen Dingen ganz klein und verspielt.“<sup>1644</sup> Im Kleinen, Einzelnen aber spiegele sich alles Übrige wider, „der Himmel und alle Unendlichkeit“<sup>1645</sup>. Dieses Denken steht dem von Hennings sehr nahe. „So klein kann kein Fleck der Erde sein, daß nicht in diesem kleinsten Fleck das ganze Bild der Zeit

<sup>1639</sup>Dazu hat Bachtin als Theoretiker der dialogischen Groteske „den Begriff der ‚Außerhalb-Befindlichkeit‘ eingeführt, der Ekstase als ‚Exotopie‘, als Ich-Exzentrik interpretierbar macht, die die Grenzüberschreitung meint, die das Ich zur Welt, zum Andren vollzieht, um zu sich selbst zu kommen“. Renate Lachmann: Vorwort, in: Bachtin, *Rabelais*, S. 7-46, hier S. 40.

<sup>1640</sup>Ihre Lebensleistung bilanziert Thomas F. Rugh, *Hennings*, S. 26, mit dem fragwürdigen Fazit: „She lived on the verge of poverty for most of her life, was the victim of male domination, even among some of the Dadaists, and was a failure as a mother; even as a stage performer she was constantly uprooting and moving about without any sense of destination or purpose.“

<sup>1641</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 158, vgl. Bürger, *Mystik*, S. 451.

<sup>1642</sup>Naomi Schor, in: Weissberg, *Weiblichkeit*, S. 225f.

<sup>1643</sup>Vgl. a. Sykora, *Paarungen*, S. 53, zum Modus der Lebensgröße bei weiblichen Androiden.

<sup>1644</sup>Ball, *Flucht*, S. 151, Eintrag vom 1.4.1917.

<sup>1645</sup>Ball, *Flucht*, S. 151, Eintrag vom 1.4.1917.

sich spiegelt.<sup>1646</sup> Klee war im Frühjahr 1917 an der von Herwarth Waldens *Sturm*-Galerie ausgeliehenen Wanderausstellung mit sechs Aquarellen und vier Zeichnungen sowie an der Folgeausstellung der Galerie Dada mit einem „Zyklus orientalischer Bilder“ beteiligt.<sup>1647</sup> Der Kunstkritiker Waldemar Jollos schrieb aus diesem Anlass: „Klee sieht die Welt wie ein Farbenmeer. Aus ihm tauchen die Lebendigkeiten auf, jede für sich fast komisch, alle zusammen notwendig. [...] Es liegt etwas Ethisches in diesem Ineinandersein der Dinge.“<sup>1648</sup> Jollos war es auch, dem am 31. März Gelegenheit gegeben wurde, Klee mit einem Vortrag im Rahmen der Ausstellung zu würdigen. Der Text ist nicht erhalten, aber die Tendenz wird in einer weiteren Besprechung deutlich, die 1919 veröffentlicht wurde. Primitivität, schreibt Jollos dort, entspringe einer natürlichen Selbstverständlichkeit, die man nicht nachahmen könne: „Die ganze heutige Kunst kann den Krampf nicht überwinden, bleibt im Stadium des Gewollten, sucht vergebens nach der Selbstverständlichkeit des aus einem Weltbild heraus organisch Gewachsenen.“<sup>1649</sup> Klee jedoch gelinge es, die den Dingen innewohnende Magie wachzurufen, aus der Direktheit seines Empfindens eine neue Primitivität zu vermitteln. Im Zentrum steht wieder Klees Wahl der kleinen Form, die wie bei Marionetten nicht aufgesetzt, sondern gleichsam angeboren daher komme. Die Vokabeln „Kind“, „Spiel“ und „Himmel“ bemühend, lobt Jollos Klee als „Sonntagskind, das wir spielen lassen, weil sein reines, von Genien begnadetes Spiel unser eigenes Leben umsingt mit dem holden Eiapopeia des himmlischen Reichs.“<sup>1650</sup>

Klees kleinformatische Bilderwelt verbindet ein intellektuelles Interesse an geometrischer Abstraktion mit der Erforschung von Lebensalter- und Geschlechterrollen. Das Prinzip dieses Mikrokosmos klingt auch im Pars-pro-Toto-Prinzip der Puppe mit an. Die Puppe ist eine verkleinerte Existenz und lebt vom Charme ihrer Winzigkeit. Rainer Maria Rilke schrieb in einer kurzen Hommage an Lotte Pritzel und ihre (freilich erwachsenen und mondän lasziven) Puppen:

„Es könnte ein Dichter unter die Herrschaft einer Marionette geraten, denn die Marionette hat nichts als Phantasie. Die Puppe hat keine und ist genau um so viel weniger als ein Ding, als die Marionette mehr ist. Aber dieses Weniger-sein-als-ein-Ding, in seiner ganzen Unheilbarkeit, enthält das Geheimnis ihres Übergewichts. An die Dinge muß sich das Kind gewöhnen, es muß sie hinnehmen, jedes Ding hat seinen Stolz.“<sup>1651</sup>

<sup>1646</sup>Ball-Hennings, *Litfaßsäulen*, S. 68.

<sup>1647</sup>W[aldemar] J[ollos]: Paul Klee, in: Neue Zürcher Zeitung, 8.5.1917, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 27. Vgl. a. Katalog der *Sturm*-Ausstellung, Galerie Dada, Zürich, Teil I, 17.3.-7.4.1917, u. Teil II, 9.-30.4.1917, in: *Dada in Zürich*, S. 245f., Dada-Sammlung im Kunsthhaus Zürich, Inv.Nr. IV:17, u. Programm der Ausstellung *Graphik, Broderie, Relief*, Galerie Dada, Zürich 2.-29.5.1917, in: *Dada in Zürich*, S. 263f., Dada-Sammlung im Kunsthhaus Zürich, Inv.Nr. V:45.

<sup>1648</sup>W[aldemar] J[ollos] (1886–1953): Paul Klee, in: Neue Zürcher Zeitung, 8.5.1917, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 27.

<sup>1649</sup>Jollos, *Klee*, S. 225.

<sup>1650</sup>Jollos, *Klee*, S. 234.

<sup>1651</sup>Rilke, *Puppen*, S. 1069f.

Herausgestellt wird die Sachlichkeit der Kinderpuppe in Relation zur Phantasiewelt, in die eine Marionette einzuführen vermag. In der Identifikation mit der Puppe erlebt das Kind sich selbst, für Rilke gleichbedeutend mit dem Eintritt in die Realität, deren Band selbst-reflexiv geknüpft wird. Das Kind erlebt die Puppe auf gleicher Augenhöhe, der Erwachsene toleriert sie als Erinnerung an die eigene Kindheit.<sup>1652</sup>

In Klees Werk sah Ball daher „nicht die erste, sondern die zweite Kindheit“ und äußerte, auch mit religiösem Bezug, dass der Mensch in ihr wiedergeboren sei und „alle Konflikte durchlitten und vergessen“ habe.<sup>1653</sup> In Klees Kompositionen begegnen menschen- oder tierartige Puppen- und Gliederfiguren in szenenartigen Gruppierungen oder im Gegenteil als verlorene Einzelgestalten, deren mechanische Hilflosigkeit entweder Verzweiflung oder eine gespenstische Komik ausdrückt.<sup>1654</sup> Von Darstellungen hyperaktiver Hampelefiguren der Vorkriegszeit rückte Klee in den 1920er Jahren ab und ging zu detailreichen Gestaltungen und schattenspielähnlichen „orientalischen“ Formulierungen über.<sup>1655</sup> Die Wiedergabe einer Puppe und die Wahl eines handwerklichen Mediums sind es auch, die den Einfluss von Kinderzeichnungen auf Klees Werk zum ersten Mal zeigen.<sup>1656</sup> Sein Sohn, Felix Klee, erinnert sich, wie er seinen Vater nach dem mehrfachen Besuch der „Auer Dult“ dazu brachte, ein Kasperletheater zu bauen:

„Paul Klee bastelte mir von 1916 bis 1925 über fünfzig Handpuppen, von denen heute noch dreißig erhalten sind. Die Köpfe sind meist aus Gips, Holz oder Papiermaché, die Kleider nähte er selbst an der handbetriebenen Singer-Maschine. Ein bunter Bilderrahmen wurde in der kleinen Wohnung zwischen Schlaf- und Wohnzimmer in die offene Tür gehängt, und eine zauberhafte Stoffcollage bildete die Kulisse. Abends saß mein Vater Pfeife-schmauchend im ‚Zuschauerraum‘, den schnurrenden Tigerkater Fritzi auf dem Schoß. Vielleicht ließ er sich von dem oft drastisch-bajuwarischen Spiel anregen, das eine oder andere zauberhafte Bild zu Papier zu bringen.“<sup>1657</sup>

Beachtlich ist, dass sich Klees Beschäftigung mit dem Puppentheater auf das Anfertigen der Puppen und den Akt des Zuschauens beschränkte. Die kindliche Begeisterung und die

<sup>1652</sup>Vgl. Sorell, *Face*, S. 87.

<sup>1653</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 98.

<sup>1654</sup>Vgl. Pierce, *Klee*, S. 24f. Ein Beispiel für die mechanistische Hilflosigkeit seiner Puppengestalten ist Klees *Puppe an violetten Bändern*, 1906, Aquarell und Ritzzeichnung hinter Glas, weiß und schwarz hinterlegt, 24 x 16 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv.Nr. H 7.

<sup>1655</sup>Vgl. Pierce, *Klee*, S. 26.

<sup>1656</sup>In der Glasmalerei *Mädchen mit Puppe/Zwergin* (1905, Aquarell hinter Glas, 18 x 13 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv.Nr. H 1) zeigt er nicht nur eine gnomenhafte Frauengestalt, die eine Puppe am Arm hält, sondern dreht beide Figuren naiv ins Frontale, umgibt sie mit einer langen durchgezogenen Linie und heftet sie an die Bildfläche. Vgl. a, Pierce, *Klee*, S. 75.

<sup>1657</sup>Felix Klee, in: Klee, *Zauber Theater*, S. 6. Eine etwas erweiterte Schilderung der Szene gibt Felix Klee, *Paul Klee*, S. 69, in seinen Erinnerungen an den Vater von 1960. Die Puppenproduktion begann mit acht Handpuppen zu Felix' neuntem Geburtstag (November 1916): „Die Kasperleköpfe formte Klee zumeist aus Gips, später auch aus anderem Material, wie Papiermaché, Zündholzschachteln oder ausrangierten Steckdosen. Dann bemalte er die rohen Köpfe in feinen oder grotesken Farben, ganz ihrem Charakter gemäß. Die Stoffe für die dazu benötigten Kleider besorgte Klee heimlich aus der Flicklade meiner Mutter. Die ersten Kostüme nähte damals Sacha Morgenthaler in ihrer Pension in der Schellingstraße, damit ich auch wirklich überrascht werde. Später besorgte mein Vater auch dieses Amt auf der eigenen, handbetriebenen Nähmaschine.“

Beharrlichkeit seines Sohns, wenn es darum ging, dem Vater einen Gefallen abzutrotzen, setzte er in künstlerische Produktivität um. Aber zu den Puppen stellte er sich in eine ausschließliche Subjekt-Objekt-Beziehung, mit der Ablieferung war seine Aufgabe erschöpft. Was sich an performativen Prozessen aus ihnen entwickeln mochte, genoss er rein rezeptiv. Die einzig erhaltene seines ersten Satzes Puppen von 1916 ist *Herr Tod* (Abb. 99), ein einfaches Püppchen mit Gipsschädel und weißem Totenhemd, zu dem sich ein Jahr später eine ähnlich gestaltete *Frau Tod* gesellte.<sup>1658</sup> Mit ihrem simplen, aber funktionalen Kopf-Körper-Dualismus ähneln sie den geknoteten Stoffpüppchen, die Hennings im selben Jahr entwarf und im Sammelband *Cabaret Voltaire* mit abbildete (Abb. 97).

„Wenn der Mensch lebt, handelt, ist er Automat, Puppe. Doch wie empfindlich ist der Mensch als Puppe.“<sup>1659</sup> Hennings projiziert sich hier auf das paradoxe Bild einer automatenhaften und dennoch sensiblen Persönlichkeit. Ihre Vorliebe zum Posieren mit Puppen – es ist nicht bekannt, dass sie die Puppen je selbst gespielt hätte – kann als Ausdruck eines Verniedlichungsdrangs gesehen werden, der sie, gepaart mit naivem Kinderglauben, sagen ließ: „Wir waren Marionetten und Gott war wie ein Kind, das uns am Faden hält, um uns spielen zu lassen nach Belieben.“<sup>1660</sup> Selbst Gott, die oberste Instanz, wird von ihr in verkleinerter Dimension, als Kind, wiedergegeben und „handhabbar“ gemacht. Sicher spielt es eine Rolle, dass Hennings bei der Wahl ihres Puppentyps nicht die durch Fäden distanzierte, komplizierte und schwer zu führende Marionette wählte, sondern die „primitive“ Form der Handpuppe, die den direkten haptischen Zugriff des Puppenspielers erlaubt. Im Gegensatz zur abstrakten, intellektuellen und „erwachsenen“ Fadenpuppe ist die Handpuppe, für die Hennings sich entschied, die bei weitem kindgemäßere und spontanere Form.<sup>1661</sup> Sie war kein industriell vervielfältigtes Serienprodukt, sondern eine individuelle Handarbeit aus marginalisierten Materialien. Im Unterschied zur auf Distanz gehaltenen Fadenmarionette ermöglichte die mit der Hand verwachsene Puppe eine optische Doppelpräsenz von Künstlerin und Puppe, wie Hennings sie in ihrem fotografischen Porträt demonstrierte. Symptomatisch für diese Art von Doppelpräsenz ist auch, dass nie geklärt werden kann, von welchem Partner die Aktion eigentlich ausgeht: Ob es der menschliche Spieler ist, der die Puppe bewegt, oder ob die Puppe ihm eine Einstellung abverlangt und ihn mit ihrer Ausstrahlung animiert.<sup>1662</sup>

---

<sup>1658</sup>Zu den ersten Figuren gehörten außerdem Kasperl, Gretl, Seppel, Teufel und Polizist; dazu Krokodil, Großmutter und weitere – Beispiele für die „heitere Seite“ seines Vaters, so Felix Klee, in: Klee, *Puppen*, S. 15f.

<sup>1659</sup>Ball-Hennings, *Litfaßsäulen*, S. 81.

<sup>1660</sup>Ball-Hennings, *Litfaßsäulen*, S. 81.

<sup>1661</sup>Ein weiterer, wohl nicht ausschlaggebender Grund könnte der schwierige Marionettenbau gewesen sein, der handwerkliche Kenntnisse erforderte, über die Hennings möglicherweise nicht verfügte.

<sup>1662</sup>Frank Proschan bringt es auf die Formel, je automatenhafter die Puppe, desto lebendiger ihr Spieler. Vgl. hierzu und zur Semiotik der Handpuppe Proschan, *Puppets*, S. 29f.

*Puppe und Frau*

„Was ist eine Puppe?“, fragt Renate Berger und hält fest, dass ihre vermuteten Ursprünge im Bereich des Spielerischen, aber auch Magisch-Religiösen liegen.<sup>1663</sup> Seinem Empfinden von Mythos entsprechend, bezeichnete Hans Arp, auf antike und moderne Kunst anspielend, den Körper der Frau als ein „Element der Natur“<sup>1664</sup> und setzte ihn mit der Sphäre des Spirituellen und Religiösen in Verbindung. Hannah Höch, Künstlerin der Berliner Dada-Gruppe, attestierte Arp, er sei neben Schwitters als einziger der Dadaisten in der Lage, einer Frau kameradschaftlich zu begegnen,<sup>1665</sup> und rückte Frauen ihrerseits in die Nähe von Natur, kosmischer Weltverbundenheit und magischem Empfinden.<sup>1666</sup> In Derridas Nietzsche-Lektüre schließlich ist die Frau eine „Nicht-Gestalt, *simulacrum*, der *Abgrund* der Distanz, die Distanzierung der Distanz, der Schnitt des Zwischenraums, die Distanz selbst“.<sup>1667</sup> Was liegt also näher, als die Beziehung von Frauen und Puppen als naturgegeben anzunehmen? Aufgabe der Frau in der Kunst ist, dass sie sich in ein lebloses Ding verwandelt, „*sich in ein Kunstobjekt töten* muß, um dem Herren, von dem sie abhängig ist, zu gefallen“.<sup>1668</sup> Doch wenn der „Herr“, von dem sie abhängt, nun selbst eine Frau ist?<sup>1669</sup> Zumindest in dem Bereich, wo die Puppe über ihr Dasein als Simulakrum hinaus als emotionaler Ersatz auftritt, als Kinderpuppe oder Fetischobjekt, ist sie weiblich kodiert: Sie ist mit den üblichen Schlüsselreizen ausgestattetes Effigium des weiblichen Körpers, stereotypes Erziehungswerkzeug für Mädchen, identifikatorisches Produkt von Künstlerinnen – oder Forschungsgegenstand von Kulturwissenschaftlerinnen.

Die Positionierung des weiblichen Ichs als eine Puppe, die zugleich die eigene künstlerische Schöpfung ist, hat Hannah Höch in Berlin mit etlichen Fotografien bewiesen (Abb. 100). Das wie lebendig aufgeladene Puppenobjekt wird dem Betrachter als eigenständige Miniatur-Persönlichkeit präsentiert. Ein intensiver „Spiegelblick“<sup>1670</sup> der Künstlerin auf ihr Werk symbolisiert die Verbindung, die noch gesteigert wird, wenn die Künstlerin sich selbst in ein puppenhaftes Ballerinakostüm kleidet und ihre Identifikation mit dem „verpuppten Lebewesen“<sup>1671</sup> vollzieht. Höchs formale Mimikry ist nicht nur Ausdruck des weiblichen Bemühens, das Andere auf die eigene Person zu projizieren, sondern auch der Tendenz, das Ich zu entpersonalisieren und zur asexuellen Kunstfigur zu

---

<sup>1663</sup>Vgl. Berger, *Puppe*, S. 265.

<sup>1664</sup>„Si dans les peintures ‚géométriques‘ de Mondrian, de van Doesburg, de Taauber-Arp, de Moholy-Nagy, il n’y a pas de signes apparents d’un oiseau, d’une femme ou de quelque autre élément de la nature, il y a quand même leur totalité amalgamée dans une présence mythique, spirituelle, religieuse.“  
Hans Arp: Situation de la peinture en 1954, in: Arp, *Jours*, S. 405f.

<sup>1665</sup>Vgl. Thomas, *Höch*, S. 73.

<sup>1666</sup>Vgl. Dech, *Modepuppe*, S. 89.

<sup>1667</sup>Derrida, *Sporen*, S. 135.

<sup>1668</sup>Bronfen, *Schöne Leiche*, S. 102; Hervorhebung dort, mit Beispielen aus dem 19. Jahrhundert.

<sup>1669</sup>Eine verwandte Frage hat Irene Nierhaus, *Arch*<sup>6</sup>, S. 14, für die Architektur aufgeworfen und gefordert, Statuskonstruktionen auf ihre Relevanz für Künstlerinnen zu überprüfen.

<sup>1670</sup>Dech, *Modepuppe*, S. 79.

<sup>1671</sup>Dech, *Modepuppe*, S. 79.

überformen.<sup>1672</sup> Die Puppe wird vom Fetisch zur Identifikationsfigur, und das Selbst an das Alter Ego adaptiert. Dabei schwingt die Konnotation von Fetischisierung als performative Wirkung weiter mit: Die Puppe kodifiziert die Selbstironisierung des weiblichen Künstlersubjekts, das mit der Möglichkeit seiner Fetischisierung zum Objekt liebäugelt. Solche Fähigkeit zur Selbstironie ist aber gerade Ausdruck von Souveränität, also eines gefestigten, selbst-bewussten Künstlerinnensubjekts.

Ihr eigenes puppenhaftes Äußeres mit bleichem Gesicht, großen Augen und kindlichem Pagenschnitt hat auch Emmy Hennings in vielen fotografischen Zeugnissen dokumentiert,<sup>1673</sup> die Verknüpfung zu ihrer Persönlichkeit gelang aber nicht immer:

„Da sitze ich vor meinem Spiegel. Mein Puder scheint mir nicht fähig, mein Gesicht zu verdecken. Unter einer Larve möchte ich mich verbergen. [...] Da sitze ich vor meinem Spiegel und kann diese Puppe betrachten. Ich weiß, daß ich mich verdoppeln kann. [...] Wie lange kann ich vor dem Spiegel sitzen und immer wieder fragen: ‚Wozu?‘ Halb bin ich geneigt, mich zu präsentieren wie ich bin. Wie gesagt, nur halb geneigt. Ich weiß nicht, wie lange es dauern wird, bis ich auch die letzte, andere Hälfte werde aufgegeben haben.“<sup>1674</sup>

Die „Puppe“ wird zur künstlichen Verdopplung der Frau, ihre „andere Hälfte“, die Frau in der Maskierung. Die Person Hennings ist entweder halb oder doppelt, ganz kann sie nicht werden und wünscht sich doch nur, „direkt zu sein.“<sup>1675</sup> Hennings' selbstporträtartige Behauptung ließ die Puppe sowohl zum Kind als auch zum Zeichen von Verlust werden, zeigt aber anders als die innige Beziehung, die Höch zu ihren Puppen herstellte, die klare Differenz von Künstlerin und Werk. Es ist nicht die Pose der Mutter und Madonna, die Hennings hier bezieht, sie „nährt“ nicht das „Kind“, sondern hält es auf Distanz und blickt wie beiläufig daran vorbei. Sie wählt eine Geste der Verbundenheit, die gleichzeitig Trennung signalisiert: „[...] was ich liebe, muß außer mir liegen“,<sup>1676</sup> formuliert sie selbst ihre Fähigkeit zur Alterität. Marsha Meskimmon, die ähnliche Feststellungen zu gemalten Selbstporträts von Künstlerinnen getroffen hat, sieht hierdurch die traditionelle und allzu selbstverständliche Gleichsetzung von Frau und Mutterschaft in Frage gestellt.<sup>1677</sup> Zudem wird eine doppelte Subjektivität ins Bild gesetzt: Die Künstlerin begibt sich in eine suggestive Nähe zu ihrer personifizierten Schöpfung und wird dank gegenseitiger mimeti-

<sup>1672</sup>Zur Fortsetzung der dadaistischen Frau-Puppe-Relation in den Praxen postmoderner Künstlerinnen, die die „Puppe“ in den eigenen Körper verlegen und sich zum Cyborg gerieren, vgl. Marie-Luise Angerer, *Body*, S. 25.

<sup>1673</sup>Vgl. z. B. Bäbel Reetz, *Ball-Hennings*, S. 118, zu einer Aufnahme von 1912, die Hennings in einem langen schwarzen Gewand mit weißer Halskrause, einer Art „protestantischem“ Nonnenkleid, zeigt. Darauf anspielend, schreibt Hennings im *Brandmal*, S. 205: „Ich lasse mir jetzt ein schwarzes Frieskleid machen, das die Form des Nonnenkleids hat. Es ist nicht frei von Absicht. [...] Aber von der Absicht sind selbst die anspruchlosesten Nonnen nicht frei. In jedem Kleide steckt irgendwie doch immer ein Vorsatz.“ Hardekopf schreibt zu diesem Aufzug: „das Gesicht wächsern umschnürt, die gelben Haare pagenhaft gekürzt, mit starr getürmter Spitzenkrause und dem Dunklen des mächtigen Samtkleids von jeder Menschlichkeit getrennt“. Ravien Siurlai (d. i. Ferdinand Hardekopf): Emmy Hennings, in: *Die Aktion*, 2. Jg., H. 23, Berlin 1912, S. 726.

<sup>1674</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 150.

<sup>1675</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 151.

<sup>1676</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 44.

<sup>1677</sup>Vgl. Meskimmon, *Reflection*, S. 83.

scher Abhängigkeit seriell reproduziert. Wenn es zu Selbstporträts gehört, dass sie mime-tisch sind, müssen Selbstporträts von Frauen, die psychoanalytisch schon als Imitatorin-nen gelten, die Mimesis noch potenzieren. Das weibliche Selbstporträt gerät auf diese Art zu einer Hypertrophie reflektierender Mimesis.<sup>1678</sup>

Selbstporträts dienen auch als Medien der psychologischen Primitivierung eines Selbst, das in Lacans Spiegelstadium zurückkehrt, um seine fragile Ich-Identität wieder zu entdecken und möglichst zu bekräftigen, was nicht immer gelingt: „Die Ich-Verdoppelung durch das Bild löst nicht nur Selbstversicherung, sondern eben auch Erschrecken und Wirrnis aus“,<sup>1679</sup> konstatiert Elisabeth Bronfen am Beispiel der Porträtfotografie. Bronfen verweist auf die Möglichkeiten, die Distanzierung des Selbst (sie spricht von „Tilgung“) „gegenüber den Zeichen, die es repräsentieren,“ zum künstlerischen Programm zu ma-chen.<sup>1680</sup> Im Unterschied dazu wünschte Hennings mit ihrem fotografischen Selbstporträt nicht nur eine größere Nähe zu sich, sondern auch zu ihrem Gegenüber herzustellen: „Die Menschen sind mir alle so nah, um mich herum, und doch entfernt. Wie seltsam, daß man allein gehen kann, und möchte doch bei allen sein.“<sup>1681</sup> Auf der Suche nach einem Beruf, der Berufung sein sollte, versuchte sie, die emotionale Spaltung von Künstler und Objekt zu überwinden und ihr Werk mit sich in Übereinstimmung zu bringen – vergeblich: „Die Liebe ließ Gott Mensch werden, und das war Beruf, daß Schöpfer zum Geschöpf wurde. Welcher Künstler aber verwandelt sich in seine eigene Statue, in sein eigen Werk?“<sup>1682</sup> Identität fand sie nur in der Vergewisserung durch einen Anderen, der sie durch seine Gegenwart zur „Realität“, „Natur“ und „Materie“ werden ließ.<sup>1683</sup>

Wenn sich Hennings mit ihrer Puppe also traditionellen Selbstbildniskonventionen wi-der setzte, praktizierte sie die Darstellung und gleichzeitige Hinterfragung weiblichen Künstlertums. Die Puppe diente ihr nicht nur als Selbstporträt, sie war auch das Objekt ihrer Partnerwahl. Eine solche Thematik hat Viktoria Schmidt-Linsenhoff am Beispiel einer Gesellschaftssatire des Pariser Fin-de-siècle vorgestellt, deren Titelvignette eine kokottenhaft aufgeputzte Schauspielerin zeigt, die nicht nur mehrere Gesichtsmasken zum Rollenwechsel am Gürtel hängen hat, sondern auch einen Strauß von männlichen Manne-quins in die Höhe hält, um ihre Partnerwahl zu treffen.<sup>1684</sup> Die Darstellung erinnert nicht nur an Craigs Illustrationen zur „Über-Marionette“,<sup>1685</sup> sie greift auch das psychosoziale Moment der Frau als Masken- und Puppenspielerin wieder auf, geht allerdings einen entscheidenden Schritt weiter. Mehr als nur weiblich „Maskierte“ zu sein, die einen müh-samen Subjektstatus erlangt hat, wird die Frau als Handelnde gezeigt, die sich Männer als willfähige Sexualpartner aussucht. Aus bürgerlich-männlicher Sicht verbarg sich hinter

<sup>1678</sup>Nicht nur die potenzierte Abbildung dient als Strategie für das Aushandeln von Mimesis, das plötzliche Fehlen von Abbildlichkeit wäre gleichermaßen subversiv, vgl. Meskimmon, *Reflection*, S. 98.

<sup>1679</sup>Bronfen, *Hysterie*, S. 233.

<sup>1680</sup>Bronfen, *Hysterie*, S. 252.

<sup>1681</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 44.

<sup>1682</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 71.

<sup>1683</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 71.

<sup>1684</sup>Vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Hampelmann*, S. 372.

<sup>1685</sup>Vgl. Kap. III.1, S. 53, u. Abb. 8.

dieser und ähnlichen Ohnmachtserfahrungen „die Kastrationsangst des Mannes durch die Verbildlichung seiner Reduktion zur Maske, zur Marionette, zur Puppe in den Händen der grausamen Frau“.<sup>1686</sup> Vor dem Hintergrund des sexuellen Normendiktats musste jedem Leser aber klar sein, dass dieser Rollentausch kein gangbarer Weg im Geschlechterkampf war, zu offensichtlich war die Anarchie der umgedrehten Subjekt-Objekt-Beziehung. Mit seinem experimentellen Mimen der jeweiligen geschlechtlichen Gegenposition ließ dieses Mann-als-Puppe-Motiv den Kollaps von männlichem Begehren und weiblicher Hingabe aber zumindest hypothetisch aufscheinen.

Interpretiert man also Hennings' Frau-Puppen-Paarung nicht als Akt der Selbstreflexion, sondern als Objektbeziehung, wie ließe sie sich vor dem Hintergrund des männlich geprägten Geschlechterverhältnisses deuten? Wo aus machtpolitischen Gründen der Mann als Spielzeug der Frau nicht denkbar ist, bleibt als Umgehung des Dilemmas noch der Gang in die Gleichgeschlechtlichkeit, „eine der Möglichkeiten für Frauen, ihre historische Behinderung durch den Mann, Liebesobjekte zu bilden, zu überwinden“.<sup>1687</sup> Das Aussehen der Puppe gibt Anhaltspunkte, dass es sich nicht um die Figur eines Kindes, sondern um die einer erwachsenen, aufgrund des hellen, vielleicht grauen Haars auch älteren, Frau handelt. Dieses Umdenken öffnet erst den Blick für optische Ähnlichkeiten, die die Fotografie zwischen der Puppe und der Person Emmy Hennings herstellt. An Hennings' Kleidung sticht die seidig glänzende Bluse hervor, in lockerem Schnitt mit Schalkragen und gerüshten Manschetten. Der gepuffte Ärmel korrespondiert mit der gerafften Stoffkrause am Hals der Puppe und mit den Wollfransen ihrer Kleider- und Ärmelsäume. Das Kleid der Puppe ist tunikaartig und handpuppenbedingt körperlos, auch Hennings' zweiteiliges Kostüm mit weiter Bluse gibt wenig Figur zu erkennen. In den Gesichtern der beiden Frauenfiguren sind ebenfalls Korrespondenzen zu entdecken: ein pudrigweißes Gesicht mit Wangenschatten, zusammengepresste, dunkel geschminkte Lippen, sorgfältig gescheiteltes Haar, das das Gesicht einrahmt, scharf gezogene Augenbrauen und ein leerer Blick, der die Augen vom Betrachter abwendet oder, im Fall der Puppe, in die Höhlen zurücktreten lässt.

Nicht nur das Doppelporträt von Hannah Höch mit Puppe und Selbststilisierung zur spielzeughaften Ballerina, auch das von Emmy Hennings gibt Parallelen von Künstlerin und Puppe zu erkennen, doch auf der Ebene zweier erwachsener Frauen. Die Puppe hat im Vergleich zur Künstlerin an Gewicht gewonnen. Vom Spielzeug und Kinderpüppchen wandelt sie sich zur Partnerin und – älteren – Freundin, was an eine Umkehrung des Mutter-Kind-Verhältnisses denken lässt, in dem Hennings nun den Part der Tochter übernimmt. Alternativ liefert die Puppe – blondes Haar vorausgesetzt – das Miniaturporträt und Spiegelbild der Künstlerin selbst. Hennings' sexuelle Ambivalenz aus Exhibitionismus und narzisstischer Selbstliebe ließ ihre Alteritätsbeziehung zur Puppe zu einer Selbstpositionierung zwischen Tochter und Gefährtin werden.

---

<sup>1686</sup>Schmidt-Linsenhoff, *Hampelmann*, S. 375.

<sup>1687</sup>Schmidt-Linsenhoff, *Hampelmann*, S. 386, mit dem Beispiel einer weiblichen Kunstallegorie von 1895.

*Verschwinden des privaten Körpers*

„Um uns zu sehen, bedürfen wir des Spiegels, der Fotografie, des Bildes [...] Das heißt, das Subjekt ist weder Betrachter/in noch Objekt des Betrachtens, sondern es macht sich selbst gesehen – wird Teil eines Bildes (Mimesis).“<sup>1688</sup> Die Bildwerdung des Körpers ist ein unabgeschlossener und unabschließbarer Prozess, der den Körper zum räumlichen und zeitlichen Ereignis qualifiziert, als den Moment der „Verschränkung“ von Körper-als-Bild und Körper-als-Spur,<sup>1689</sup> als erinnerte Abwesenheit seiner Präsenz. Sie versetzt das Subjekt in einen Zustand des permanenten Transits, ein radikales „in-between time after before but before after“.<sup>1690</sup> Auch Hennings ist als Frau zuallererst Spiegel, dessen glatte Oberfläche aber die Eigenschaft hat, Blicke abprallen zu lassen und ihr Selbst dem fremden Einfluss zu entziehen: „Aber ich bin ja ein lebender Spiegel und nur ich kann in mich hineinsehen, das Bild sehen mit den geistigen Augen und empfinden.“<sup>1691</sup> Ihre Porträtfotografie wirft, vor allem im Hinblick auf die unzähligen anderen, die Frage auf, „ob das Selbst einen festen Identitätskern hat oder nur als Maskerade existiert, das heißt erst in der Inszenierung im Bild entsteht“,<sup>1692</sup> oder ob die Performanz und wiederholte Zelebration ihres Selbst als Rezitierung körperlicher Codes und maskierender Posen nicht zu einem „Auseinanderklaffen von Selbst und Spiegelbild“<sup>1693</sup> und dem allmählichen Zurücktreten der Frau hinter das eigene Bildnis führen muss.

Die Körperoberfläche ist die Schnittstelle, an der projizierte und tatsächliche psychische Befunde sichtbar werden, und ein Ort für Groteskerfahrungen, für Irrationales, Unheimliches, Exzessives und Gespaltenes.<sup>1694</sup> Obwohl die Körperoberfläche mit Sichtbarkeit zu tun hat, kann sie auch Maßnahmen des Rückzugs und Verschwindens bezeichnen, wenn sie der Manipulation ihrer physischen und psychischen Kohärenz nicht widersteht. Wenn das moderne Subjekt kohärent und männlich ist, ist der Platz von Frauen seine „Außenseite“, die Peter Bürger da ansetzt, wo es diskurstheoretisch gar kein Außen geben dürfte, an einem vorsymbolischen, nicht sprachlichen „Ort des Nicht-Wissens und des Unbestimmten“,<sup>1695</sup> und aus dem es nur einen Ausweg geben kann, den des Verschwindens. „Dieses Verschwinden ist die große Erfahrung von Frauen seit dem Beginn der Moderne.“<sup>1696</sup> Hennings' autobiografische Erzählung *Das Brandmal* ist ein solcher Versuch, gegen das Verschwinden von Frauen aus dem Diskurs anzuschreiben, „ein gleichsam schwebendes Bekenntnis, das von einem Du angehört und geglaubt werden muß, wenn es nicht lautlos vergehen soll [...]“<sup>1697</sup> Analog bezeugt Hennings' inflationäre fotografische Selbstrepräsentation die Bandbreite von Signifikation und Verschwinden. Mit

---

<sup>1688</sup>Angerer, *Haut*, S. 194.

<sup>1689</sup>Vgl. Angerer, *Haut*, S. 192.

<sup>1690</sup>Brian Massumi, in: Angerer, *Haut*, S. 195.

<sup>1691</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 87.

<sup>1692</sup>Bronfen, *Hysterie*, S. 234.

<sup>1693</sup>Bronfen, *Hysterie*, S. 253.

<sup>1694</sup>Vgl. Russo, *Grotesque*, S. 9.

<sup>1695</sup>Bürger, *Subjekt*, S. 251.

<sup>1696</sup>Bürger, *Subjekt*, S. 251.

<sup>1697</sup>Bürger, *Mystik*, S. 438.

dem wiederholten Einsatz ihres Gesichts, mit seinen individuellen Merkmalen und seiner mimischen Wandlungsfähigkeit unterschied sie sich von Repräsentationen, die Frauen auf die Ansicht ihrer Körper reduzieren und ihre Individualität negieren.<sup>1698</sup>

Anders als es das passivische Konzept von Porträt und Maskerade vorsieht, nutzte Hennings hier alle Möglichkeiten weiblicher Handlungsmacht, um Stereotypen der weiblichen Bildproduktion auch zum Zweck ihrer Unterminierung zu inszenieren. Für Ball spielte sie das Kind und die Heilige,<sup>1699</sup> im *Brandmal* war sie die Frau, die der Liebe „nachliebt“, die verzehrt wird vom einem „Verlangen, alles umfassen zu wollen“.<sup>1700</sup> Gleich zu Beginn bekennt sie sich zu einer Emotionalität, die sich von kausaler Vernunft abwendet und ganz „Frau“ ist: „Ich bin eine Frau. Ich hebe die Kontrolle auf. Die Frage nach dem ‚Warum‘ und ‚Woher‘.“<sup>1701</sup> Später steigert sie ihr Frausein zur Besessenheit: „Wahrhaftig, alle Teufel sind über mir! Ich bin empfänglich, dafür bin ich eine Frau. Alle Tore zum Innern geöffnet.“<sup>1702</sup> Diese Erfahrung macht sie am plötzlichen Anblick ihres Spiegelbilds, einer Fratze, die ihr nicht anzugehören scheint, die sie aber als Teil ihrer selbst anerkennen muss: „Ich war von einer so brennenden Häßlichkeit, ich wirkte auf mich wie ein Bann. Es war, als sei ich besessen von meiner eigenen Dämonie [...] ich habe mein anderes ‚Ich‘ gesehen, mein böses ‚Ich‘.“<sup>1703</sup> Ein Ich, das mal „ein zu Tode erschrockenes Kind“,<sup>1704</sup> mal eine Frau ist, die „gefallen“, die „unten“ ist: „[...] vielleicht kann ich nicht tiefer kommen –, sehe ich: ich bin gefallen. Meine Geburt war der Fall eines Engels, der von Gott abfiel, und jetzt suche ich wieder...“<sup>1705</sup> Zum Prinzip der Täuschung gehört es, dass Hennings' im Buch wie im Leben vollzogene Hinwendung zu Kindlichkeit, Heiligenverehrung und Mystizismus weniger Symptome der Resignation und Irrationalität, also Rückfälle in „typisch“ weibliche Verhaltensmuster waren, sondern – gemessen an den libertinären Standards der künstlerischen Bohème – geradezu rebellische Zeugnisse von Emanzipation und Nonkonformität.

Das Existenzbedrohende eines Ich-Verlusts hat Hennings ihre Theater- und Varietékarriere hindurch begleitet und dazu beigetragen, dass sie diesem Metier, schon aus Gründen der Selbsterhaltung, den Rücken kehrte. Sie musste erkennen, dass die letzte Vollendung von Kunst und Leben der eigene Tod ist: „Wenn man zu tief erlebte, wäre es nicht der

<sup>1698</sup>Vgl. Eiblmayr, *Frau*, S. 202. Dass die Analogie von Autobiografie und Selbstporträt zulässig ist, belegt Meskimmon, *Reflection*, S. 67, hier als Subjekt mit wechselnden Positionen und unkonventionellen Erzählstrukturen.

<sup>1699</sup>Bärbel Reetz, *Ball-Hennings*, S. 136f., hat die Zweierbeziehung Ball/Hennings beleuchtet und kommt zu dem Schluss, dass nicht nur Balls Mönchsgehebe, sondern auch Hennings' Tochterperspektive die sexuelle Verbindung verhinderte: „Der Beischlaf mit dem Vater aber wäre Inzest [...]. So bleibt sie sein Kind“. Zu Balls homosexuellen und sadomasochistischen Neigungen vgl. Reetz, *Ball-Hennings*, S. 362, Anm. 75.

<sup>1700</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 7 u. 199: „Ich liebe nicht. Ich liebe der Liebe nach.“

<sup>1701</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 7.

<sup>1702</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 95.

<sup>1703</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 111.

<sup>1704</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 111.

<sup>1705</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 7f.

Tod?<sup>1706</sup> In ihren Erinnerungen an die Zeit im Varieté-Ensemble „Maxim“ im Jahr 1915 schildert sie ihre Nummer als „wahrsagende Spinne“ (Abb. 101), die illusionistische Vorführung einer Frau, die in einem überdimensionalen Spinnenkörper gefangen ist. Hennings durchlebte diesen Auftritt mit an die Grenzen gehender Vehemenz:

„Mein Körper ist weggespiegelt, sogar mein Herz. Nur mein Kopf ist zu sehen, inmitten eines goldenen Gewebes. Das ist das Netz, das ich gesponnen habe. Als ich zum ersten Mal die photographische Aufnahme dieser Darstellung sah, war ich erschrocken über meinen freischwebenden Kopf. [...] Das Bewußtsein, daß ich auf viele Menschen durchaus wirke, als sei ich körperlos, kann mich verleiten, selbst daran zu glauben. [...] Mein Kopf ist im vergoldeten Eisenring so fest eingespannt, daß, wenn ich das Tischchen umstoße, mich bequem aufhängen könnte. Ja, und ich habe schon einmal daran gedacht, wie es sein könnte, unter dem Wahrsagen zu verenden. [...] Ein Theatertod, ein richtiger Varietéod wäre eigentlich das Gegebene für mich.“<sup>1707</sup>

Elisabeth Bronfen hat herausgestellt, dass der poetische Schöpfungsakt ein Opfer verlangt. Männer leisten es als Opferung ihrer Muse und Auslöschung des Weiblichen im „Tod der *Anderen*“.<sup>1708</sup> Frauen können poetische Wirkmacht nur erlangen, wenn sie sich selbst zur Muse machen, durch den eigenen Tod zur Wiedergeburt gehen, als „wiederherstellende Repräsentation“ und „Neu-Erschaffung ihrer selbst, wiederkehrend in einer Geste unaufhörlicher Bewegung und Wiederbelebung aus dem früheren Moment des Verschwindens hervorgehend.“<sup>1709</sup> Den Versuch, durch die Wiederverwertung des eigenen Körpers die Oberhand über den Tod zu gewinnen, macht stellvertretend Hennings' Hauptfigur in *Das Brandmal*, wenn sie sich für den Fall ihres Ablebens der Anatomischen Universitätsklinik übereignet: „Ich fühle mich als Leiche professionell“,<sup>1710</sup> denn schon als Frau war sie nicht mehr als das Opfer von Verrichtungen: „Mit meiner Leiche hätte man nach Belieben verfahren können, man hat es ja schon bei Lebzeiten getan.“<sup>1711</sup> Nur als Tote erreichte sie die totale Passivität und letzte Versöhnung mit ihrer Weiblichkeit, wäre „nur noch hüllenlose Empfindung“<sup>1712</sup> und als Abwesenheit getarnte Präsenz: „Unsichtbar bin ich für meine Umgebung, die ich doch im Bewußtsein trage.“<sup>1713</sup>

Die auffällige Veränderung ihres Körpers als „Spinne“ zog alle Blicke auf sich und ließ die Persönlichkeit der Frau im Sog der Ausstattung verschwinden. Hennings' performative Leistung ging über die illusionistische Verkörperung der Rolle weit hinaus, ihre Performance war erst dann beendet, als Darstellerin und Zuschauer in (fataler) Beendigung der Illusion zur Realität zurückgefunden hatten.<sup>1714</sup> „Man möchte doch die Wahrheit

<sup>1706</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 94.

<sup>1707</sup>Ball-Hennings, *Variété*, S. 121-123. Vgl. a. Süllwold, *Subjekt*, S. 72: „Die alles beherrschende Maske, die jeden Ausdruck von Persönlichkeit unterbindet, erschüttert das Selbstbewusstsein ihrer Trägerin.“

<sup>1708</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 570, kursiv dort.

<sup>1709</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 572.

<sup>1710</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 221.

<sup>1711</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 215.

<sup>1712</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 161.

<sup>1713</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 161.

<sup>1714</sup>Vgl. Süllwold, *Subjekt*, S. 70f., zu Hennings' Kommunikationsleistung mit dem Publikum und dem Partner.

sein, nicht nur scheinbar und wenn man mich in meinem Netz erdrosselt vorfände, wäre ich die Wahrheit. Noch im letzten maskiert.<sup>1715</sup> Der Tod ist der größte Schöpfer, denn er vollendet, was die Menschen ein Leben lang zu sein vorgeben, „daß wir [...] vielleicht erst im Tode gebären, was wir im Leben äußerlich zu sein scheinen: Menschen.“<sup>1716</sup> Hennings fühlte sich in ihrer weltlichen Identität limitiert, der Tod erreichte, „daß die Form meines Daseins gesprengt wird. [...] Ich ersehne und erwarte die Entpuppung. Verwandlung allein erstreben.“<sup>1717</sup> Der Tod war damit auch der beste Maskenbildner, über Nacht zauberte er noch auf das schönste Gesicht „eine Maske des Grauens.“<sup>1718</sup>

Neben die Maske trat damit das Bedürfnis nach Wahrheit: Ball, schreibt Hennings über die Arbeit im „Flamingo“-Ensemble, „lernte durch Schminke und Maske hindurchsehen, lernte das gültige Wahre vom Unechten unterscheiden, kurz, er erwarb sich gerade in dieser Tiefe eine Menschenkenntnis, die er sich in höheren Kreisen, in denen die Konvention so oft die Wahrheit verhüllt, nicht angeeignet hätte.“<sup>1719</sup> In diesem Prozess fungiert der Körper der Frau als Referenz: „Menschen, die etwas wollen, tragen oft eine Art Symbol an sich“,<sup>1720</sup> das aus männlicher Sicht ein Zeichen der Auslöschung, aus weiblicher und Hennings' Sicht aber ein Zeichen der Wiederkehr aus dem Verschwinden war: „Meine Glieder sind unverletzt. Nichts steht auf meiner Haut geschrieben.“<sup>1721</sup> Im Kampf gegen das Vergessenwerden erwies sich das schreibende und beschriftete Ich ihrer weiblichen „Brandmal“-Trägerin als erstaunlich zäh und widerstandsfähig.

Hennings' im fotografischen Porträt dokumentierter Drang zur Selbstdarstellung wechselte mit dem Wunsch, sich aus dem Gefängnis der Blicke zu befreien und für die Augen der anderen unsichtbar zu werden. Ihre öffentliche Exponiertheit auf der Bühne wurde in der Erzählung *Gefängnis* (1919) in eine Performance des Voyeurismus umgedeutet. Eingeschlossen in der Zelle, sondiert Hennings ihre Lage und beginnt eine Reflexion über die potenzielle Lebendigkeit des Gucklochs in der Tür und ihre Chancen, es zu beschwören:

„Hypnotisiert mich dieses Guckloch oder hypnotisiere ich? Die toten Dinge haben Augen, die vielleicht barmherziger, treuer sind als die lebenden. [...] Ich sehe auf dieses schwarze Guckloch. Es ist vollkommen schwarz, herzlos in seiner Vollkommenheit. Es wird mir nicht gelingen, das Tote zu beleben; aus dem Nichts eine Welt zu zaubern. Meine Kraft wird erlahmen. [...] Ich fürchte mich. [...] Ein Auge sah mich wohl von draußen. Des Wärters Auge. Schwarzes Verräterauge sieht auf mich.“<sup>1722</sup>

Doch die Unterwerfung unter die Dominanz der Blicke war nicht total. Anschaulich schildert Hennings auch den Vorgang der Identitätsbildung durch das Einfühlen in den Blick der Gegenseite, die ihr die Anwesenheit von Ball und das Bewusstsein, von ihm

<sup>1715</sup>Ball-Hennings, *Variété*, S. 123.

<sup>1716</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 208.

<sup>1717</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 230.

<sup>1718</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 214.

<sup>1719</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 59.

<sup>1720</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 165.

<sup>1721</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 157.

<sup>1722</sup>Hennings, *Gefängnis*, S. 36f.

beobachtet zu werden, beschert:

„Bleib mir treu. Du wirst mich nicht enttäuschen. Sei nachgiebig unter meinen Augen. Schmiege dich meinem Willen. Sei barmherzig und laß dich verführen, bis ich dich beherrsche. Immer spiegele ich das Bild, das meine Seele erträumt. Dein Echo brauche ich. Halle nach, lange: ich liebe dich... Leise... leise... liebe dich...“<sup>1723</sup>

In ihrer Lebensperformance verkörperte sie ein ambivalentes, anomales und latent bedrohliches Anderes. Sie gab der impliziten Gefahr der Geschlechterbeziehung Ausdruck, indem sie vorgab, ein ätherisches Objekt rein skopischen Begehrens zu sein, bis sie begann, den Blick zurückzugeben. Das Rollenbild, das sie als „wahrsagende Spinne“ ausfüllte, und die Ambivalenz ihres privaten Körpers waren dafür entworfen, sowohl dem männlichen wie dem weiblichen Voyeur zu gefallen. Sie wurde zum Objekt zweier Blicke, des männlich objektivierenden und des weiblichen, sich selbst konstruierenden. In einer ironischen Brechung des Verhaltens vom Subalternen, dem es fast, aber nicht ganz gelingt, dem Kodex zu genügen, schlüpfte Hennings in die Rolle einer Anderen, die fast, aber nicht ganz real war und dennoch ihr Publikum von ihrer Subjektivität überzeugte.

#### *Multiple Körper – wenn Männer Frauen mimen*

Die Figur der fotografisch potenzierten Hennings enthält multiple Identitäten, die sich zu einer variablen, unbestimmten *morphe* zusammenschließen, die dem von Christina von Braun beschriebenen „Kollektivleib“ nicht unähnlich ist. Wie dieser hat sie kein gesichertes Bild ihrer selbst und ihrer Beschaffenheit, wie dieser hat sie keine einzelne Physiognomie. Ihr Körper ist konstruiert und performativ zugleich, weil er als Kollektiv „über keine ‚realen‘ Körpergrenzen, keine physisch definierbaren Merkmale verfügt. Der Kollektivleib hat keine Haut.“<sup>1724</sup> Als Alternative zur nachträglich angenommenen Androgynie stellt der Kollektivleib das platonische Ideal des Körpers im Zustand des noch ungeteilten, doppelgeschlechtlichen „Kugelmenschen“ dar. Doch welche soziale Konfiguration verkörpert er, ist er eine Wucherung menschlicher Imaginationsfähigkeit oder nur das Sammelbecken einer in sich zerrissenen, konfliktbehafteten Identität? Der multipersonale Kollektivleib gehört jenem primordialen Stadium an, wo Abjektes noch inkorporiert und Subjekt und Objekt nicht voneinander geschieden sind, wo keine Ausschließungs-, Abstoßungs- und Unterdrückungsmechanismen stattgefunden haben.<sup>1725</sup> Analog vertritt die feministische Theorie mit Hélène Cixous die Auffassung, Frausein heiße, „ein Ding mit seiner Fremdartigkeit eintreten lassen.“<sup>1726</sup> Luce Irigaray nennt die Spiegeloperation

<sup>1723</sup>Hennings, *Gefängnis*, S. 36. Elisabeth Lenk, *Frau*, S. 87, hat das vergebliche Suchen nach dem Mann als Quelle der Selbstvergewisserung auf den Punkt gebracht: „Und auch wenn an die Stelle der vielen Anderen der eine Andere tritt, der Mann, der Geliebte, hört die bange Frage nicht auf. Es kommen die Schreckensmomente, wo die Frau sich im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es ihr nicht zurück.“

<sup>1724</sup>Braun, *Frauenkörper*, S. 133. Künstlerisches Musterbeispiel eines Kollektivleibs ist Taeubers Marionette *Wachen*, die sich in Anlehnung an Bachtin als kollektiv maskiertes Individuum bezeichnen lässt, vgl. Kap. V.4, S. 322, u. zu Bachtins Maskierungstheorie Brylla, *Maske*, S. 317.

<sup>1725</sup>Vgl. Kristeva, *Powers*, S. 9f.

<sup>1726</sup>Cixous, *Weiblichkeit*, S. 15.

weiblicher Auslöschung auferlegte Mimesis und knüpft daran den Versuch, die referenzlose Pantomime der Hysterikerin als Modell einer von der symbolischen Ordnung unkompromittierten weiblichen Sexualität zu installieren.<sup>1727</sup> Doch Hennings opponiert im *Brandmal*, sie wolle gerade nichts Fremdes in sich hereinlassen: „Ich will mich frei halten, denn wie könnte ich frei sein, wenn etwas Fremdes in mir wohnt?“<sup>1728</sup> Sie will ihre Autonomie als Frau auch jenseits sexueller Einschreibungen bewahren, gerade weil sie sie so oft aufs Spiel setzte. Das verbietet ihr auch, sich zu verlieben, denn sie fesselt am Mann „gerade das Fremde, das ich nicht habe und nie besitzen kann“.<sup>1729</sup> Ließe sie das Fremde zu, würde sie durchsichtig und ohne Substanz: „Er würde mich ja einfach nehmen. Bin ich denn ein so leicht entzündbarer Stoff, daß ich Feuer fange?“<sup>1730</sup> Auch der permissive, allen Eindrücken offene Kollektivleib hat seine Verstrickungen, wo er weibliche Subjektivität und Körperlichkeit nur als hysterisierte, unkontrollierbare Masse kennt.<sup>1731</sup>

Folgeschwer ist, wie sich der Frauen attestierte kreatürliche Zustand auf ihre Fähigkeit auswirkt, nicht nur reproduktiv, sondern auch schöpferisch tätig zu sein. In der kaleidoskopisch zersplitterten Weltansicht der Moderne lieferte der Diskurs von Weiblichkeit ein ideologisches Konstrukt, das die „Vision eines integralen menschlichen Wesens“<sup>1732</sup> versprach und dem angekratzten männlichen Selbstbild als gesellschaftspolitisches Phantasma diente. Männern war es möglich, aus einer Haltung der Toleranz von ihrem Status im Symbolischen abzusehen und in die archaische Ordnung des präödiptalen Vergnügens einzutreten.<sup>1733</sup> Umgekehrt konnten Künstlerinnen das Terrain der symbolischen Signifizierung nur betreten, wenn Männer es schon aufgegeben hatten, der Abstand der Geschlechter blieb gewahrt. Was Frauen als Anmaßung ausgelegt wurde – die Transgression zur hohen Kunst und zum anderen Geschlecht – galt Männern als Beweis von Souveränität, als normales kreatives Verhalten und charakterlicher Zugewinn.<sup>1734</sup> In dieser Hinsicht war der mit Attributen von Weiblichkeit ausgestattete Dandy eine akzeptable Rolle für Künstler, die sich in liberaler Attitüde eine breitere Wahrnehmung zulegen wollten.

Mit dem Schicksal des Dandys identifizierten sich viele der männlichen Dadaisten,<sup>1735</sup> in dieser Phase auch Ball: „Der Dandy muß unaufhörlich danach trachten, erhaben zu sein. Ein großer Mensch sein und ein Heiliger für sich selbst: das einzig Wichtige. Tagtäglich der größte Mensch sein wollen.“<sup>1736</sup> Umso auffälliger erscheint das Versagen

<sup>1727</sup>Vgl. Diamond, *Mimesis*, S. 59.

<sup>1728</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 126.

<sup>1729</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 126.

<sup>1730</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 126.

<sup>1731</sup>Nach Platon hat das Weibliche keine *morphe*: „Denn als das Aufnehmende ist das Weibliche ein dauerhaftes und daher nicht-lebendes, gestaltloses Unding, das nicht benannt werden kann.“ Butler, *Körper*, S. 85.

<sup>1732</sup>Assmann/Friese, *Identitäten*, S. 18.

<sup>1733</sup>Vgl. Grosz, *Body*, S. 98f.

<sup>1734</sup>Vgl. Schade/Wenk, *Inszenierungen*, S. 361.

<sup>1735</sup>Hanne Bergius hat das Selbstbild als Dandy für den Berliner Dada bearbeitet: „Der Dandy arbeitet mit dem Wahnsinn der Gesellschaft.“ Bergius, *Da-Dandy*, S. 3/25.

<sup>1736</sup>Ball, *Flucht*, S. 65, Eintrag vom 5.11.1915.

seines humanistischen Anspruchs in eben diesem Punkt: „Das Weib (die Natur, die Zeit)“, schreibt Ball, „ist als das Natürliche der Gegensatz des Dandy, allzumenschlich und schreckeinflößend.“<sup>1737</sup> Für Spiritualität also kam die andere Hälfte der Menschheit, die weibliche, aufgrund ihrer erschreckenden Naturhaftigkeit nicht in Frage. So konnte die Kunst des Dada die Krise der Konventionen und Geschlechter zwar aufdecken, machte aber keine Anstalten, sie wirksam zu überwinden.

Auch die Art, wie Dada Klischees des Wilden mit denen von Frauen und Kindlichkeit kombinierte und Sphären des Schutzbedürftigen und Liebenswertes kreierte, kann sich von kolonialistischem Denken nicht völlig frei machen.<sup>1738</sup> Messen lässt sich das an der primitivierenden Projektion auf die Sphäre des Kindes, die schon in der Interpretation des Wortes „Dada“ als Steckenpferd und Kinderspielzeug anklingt. Eine Episode in Balls semi-biografischem Roman *Tenderenda* handelt davon, dass drei Dichterkollegen ihr „Steckenpferd“ Johann vor dem Militärdienst bewahren und ins Exil bringen. Das Holzpferdchen wird mehrfach als „symbolisch“, als Signet und Maskottchen des avantgardistischen Dichterclubs, bezeichnet: „Wir sind Phantasten. Wir glauben nicht mehr an die Intelligenz. Wir haben uns auf den Weg gemacht, um dieses Tier, dem unsere ganze Verehrung gilt, vor dem Mob zu retten.“<sup>1739</sup> Parallelen zum Steckenpferd Dada, das sich gegen alle Widerstände durchsetzt, sind offenkundig. Und wenn, besonders in den Reflexionen Balls, die „Geburt des Dada“ eine immer wiederkehrende Floskel und die Dadaisten „Wanderpropheten“ sind, „die die Kindlichkeit auf ihre Weise verkündeten“,<sup>1740</sup> wird vorstellbar, dass das Kinderwort Dada auch ein verklärtes Verständnis von Kindheit beschwor.<sup>1741</sup>

Auch Hennings reklamierte die Erfindung des Wortes für sich, und zwar mit ausdrücklicher Hervorhebung seiner kindlichen Aspekte: „Dada – das Wort – stammt von mir, und ich hab's in einer Spielerei oft Hugo gesagt, wenn ich spazieren gehen wollte. Alle Kinder sagen zuerst ‚Dada‘.“<sup>1742</sup> Ihre Aussage ist nicht nur eine weitere Farbe in der bunten Palet-

<sup>1737</sup>Ball, *Flucht*, S. 65, Eintrag vom 5.11.1915.

<sup>1738</sup>Vgl. Lavin, *Museum*, S. 335, am Beispiel von Hannah Höch und ihren ironischen Störelementen.

<sup>1739</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 14.

<sup>1740</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 27.

<sup>1741</sup>Huelsenbeck widersprach dem aufs Schärfste: „Dada ist ein Wort, das in allen Sprachen existiert – es drückt nichts weiter aus, als die Internationalität der Bewegung, mit dem kindlichen Stammeln, auf das man es zurückführen wollte, hat es nichts zu tun.“ Richard Huelsenbeck: Erste Dadarede in Deutschland, gehalten im Februar 1918 im Saal der „Neuen Sezession I. B. Neumann“ in Berlin, in: Huelsenbeck, *Dada Almanach*, S. 104-108, hier S. 107.

<sup>1742</sup>Ball-Hennings, *Rebellen* (1916/20), S. 53. Kindlichkeit spiegelt sich im Namen Dada wider und manifestiert sich im Medium Kinderpuppe, so bezeugt es die literarische Bearbeitung des Themas des expressionistischen Autors Adolf Knoblauch (1882–1951) im Jahr 1919: „Derobea“, die Freundin des Romanhelden, der sinnigerweise „Dada“ heißt, füllt ihren Salon mit Spielzeugen, Puppen und Automaten, die eine infektiöse Wirkung auf ihre Besucher ausüben: „Alle Spielzeuge sind mit den Urlauten Dada versehen. [...] Da erschallen die Säle Derobeas von wunderlichem Geplärr und Geschrei, die Gäste versuchen selbst die Urlaute nachzuahmen, es ist, als ob eine ganze Mädchenschule eingesperrt ist und in allen Stimmlagen ihre Lehrer äfft.“ Adolf Knoblauch: *Dada*, Leipzig 1919, S. 33f. Mechanische Miniaturobjekte wurden in der intellektuellen Rezeption Dadas demnach als Vermittler von primitiven Lauten und Auslöser für infantiles und undiszipliniertes Benehmen herangezogen.

te der Dada-Definitionen, sie eröffnet auch eine neue Dimension. Mit ihrem beharrlichen Bekenntnis zu Kindlichkeit und Verspieltheit erhielt Dada eine „typisch weibliche“ Attribuierung, die in der Folge klischeehaft als Ausdruck ungestillter Sehnsüchte von Fraulichkeit und Mutterschaft ausgelegt wurde.<sup>1743</sup> Hennings' Wunschprojektion in die Position des Kindes wurde zur Triebfeder ihrer Reflexionen, etwa einer Aufzeichnung aus den Ferien im Tessin im Sommer 1917: „Wir haben jetzt großen Mond, wir könnten außerhalb der Hütte lesen bei diesem Licht, aber wir machen Kreisspiele. Wir unterhalten uns wie Kinder“.<sup>1744</sup> Auch ihre Lebenserinnerungen an Hugo Ball (*Ruf und Echo*, postum 1953) eröffnete sie mit einem Rückblick auf Balls Kinderzeit, wobei sie sich Ausflüge in die eigene Welt der Kindheit selbstzensurisch untersagte.<sup>1745</sup> Der in einem Fall zeitweilige Verlust zweier Kinder – ihr Sohn Joseph war 1905 im Alter von knapp zwei Jahren gestorben,<sup>1746</sup> ihre Tochter Annemarie holte sie erst nach neun Jahren Trennung zu sich – hat in ihrer labilen Psyche Spuren hinterlassen.<sup>1747</sup>

Ball begleitete die Vorstellung des zum Reinen, Heiligen und Geniehaften berufenen Kindes seit seiner Münchner Zeit.<sup>1748</sup> Er war von diesem Denken so fixiert, dass er es in seinem persönlichen Umfeld zu realisieren suchte. Selbst kinderlos, nahm er Hennings' Tochter Annemarie an Kindesstatt an und projizierte ganz ähnliche Gefühle auf die Geliebte und Ehefrau,<sup>1749</sup> die sich bereitwillig in diese Rolle fügte. „Sie war nicht nur ein Kind, sie verstand es auch, Kind zu spielen, und Ball hatte eine mystische Liebe für alles Naive, ob es echt war oder nicht“,<sup>1750</sup> lautet die distanzierte Charakterisierung, die Huelsenbeck dazu gibt, und im Briefwechsel des Paares, nannte Ball sie sein „arg geliebtes Emmy-Kind“.<sup>1751</sup> Sie selbst dichtete 1929 *Für Hugo von Emmy*:

„Ich bin das Kind mit suchendem Gesicht, / Das sich verlor in deines Mantels Weiten. / Ich lächle deines Wesens Dunkelheiten, / So eingehüllt in dir, sag ich vom Licht... / Ich bin die kleine Unscheinbare [...]“<sup>1752</sup>

In diesem ambivalenten Paarverhältnis aus Beharren auf geschlechtstypischen Verhaltensmustern und Rollentausch, verhalf die Kind-Frau Emmy dem Künstler Ball zur Bestä-

<sup>1743</sup>Als Motivation wird sie zwei exponierten Künstlerinnen unterstellt, neben Hennings in Zürich auch Höch in Berlin, die sich in der Malerei „tagträumend“ den Kinderwunsch erfüllt haben soll. Vgl. Maurer, *Höch*, S. 113, u. Delia Güssefeld: Der Kinderwunsch im Werk von Hannah Höch, in: *Bildende Kunst*, 37. Jg., H. 5, Berlin 1989, S. 26-28.

<sup>1744</sup>Ball-Hennings, *Rebellen* (1916/20), S. 79.

<sup>1745</sup>Ball-Hennings, *Ruf*, S. 141, vgl. Vogt, *Autobiographik*, S. 74.

<sup>1746</sup>Zur ersten Ehe und den Kindern von Hennings vgl. Reetz, *Ball-Hennings*, S. 43-51.

<sup>1747</sup>Die Trennung war von Gewissensbissen begleitet, so ein Brief Balls an seine Schwester vom 13.4.1916: „Emmy grämt sich zu Tode. Solange die Mutter lebte, war das ganz anders. Das Kind war dort viel besser aufgehoben, als es bei Emmy hätte sein können. [...] Aber jetzt [...]“, in: Ball, *Briefe*, S. 54.

<sup>1748</sup>Vgl. Ball, *Flucht*, S. 13: „Die Malerei schien das göttliche Kind noch einmal auf ihre Weise gebären zu wollen.“ Vgl. a. Kühn, *Künstlertum*, S. 117.

<sup>1749</sup>„Ich habe gelernt, mein großes, liebes Kind, zu begreifen und daß Dein Wille, Deine Sehnsucht alles ist. [...] ich folge Dir, wohin Du willst. [...] Gott, Du bist bei mir und bei Deinem Kinde, das auch mein Kind sein soll.“ Ball an Hennings aus Bern am 17.1.1919, in: Ball, *Briefe*, S. 122.

<sup>1750</sup>Huelsenbeck, *Witz*, S. 31.

<sup>1751</sup>Ball an Hennings aus Bern im Sommer 1918, in: Ball, *Briefe*, S. 115.

<sup>1752</sup>Emmy Ball-Hennings: *Für Hugo von Emmy* (1929), in: Schütt-Hennings/Pelgen, *Ball-Hennings*, S. 1.

tigung seines Künstlertums:<sup>1753</sup> Wo er selbst, als Dadaist und Skeptiker, seinen Anspruch auf Unschuld schon verwirkt hatte, erschien ihm Hennings als Verkörperung des kreativen Genies, denn nur

„das Genie hat immer das Bewußtsein seiner Kindlichkeit, seiner Kindheit. [...] Wir müssen Kinder und Heilige werden. [...] Der Dadaismus stammt von mir, mein Emmy. Der Mensch ist ein Kind: das stammt von mir und von Dir. Erwinnere Dich. Von Dir zuerst. Denn Du hast das Kind in mir wieder geweckt.“<sup>1754</sup>

Wiederholt sprach Ball von Kindheit als „neuer Welt“<sup>1755</sup> und „neuentdecktem Weltteil“ und positionierte Kindlichkeit als Gegenpol zu Modernismus in unreglementierte Bereiche der Psyche, die es künstlerisch zu reaktivieren galt. Er erhoffte sich von dieser Warte Reaktionen des vom Intellekt befreiten Unterbewusstseins, die ihn selbst überraschen sollten:

„Die Kindlichkeit [...] kommt aus dem Glauben an eine Ur-Erinnerung, an eine bis zur Unkenntlichkeit verdrängte und verschüttete Welt, die in der Kunst durch den hemmungslosen Enthusiasmus [...] befreit wird. [...] Im unbedacht Infantilen, im Irrsinn, wo die Hemmungen zerstört sind, treten die von der Unlogik und vom Apparat unberührten, unerreichten Ur-Schichten hervor, eine Welt mit eigenen Gesetzen und eigener Figur, die neue Rätsel und neue Aufgaben stellt, ebenso wie ein neuentdeckter Weltteil.“<sup>1756</sup>

Aus diesem Vorgriff auf Freud, der 1926 die weibliche Sexualität zum unentdeckten, „dunklen“ Kontinent erklärte,<sup>1757</sup> ergeben sich zum Teil unwissenschaftliche Analogien zwischen Kindheitserfahrungen, kreativer Irrationalität und Weiblichkeit. Balls Verhalten Hennings gegenüber war demgemäß nachsichtig wie die eines Vaters zu seinem Kind, das einen Patzer gemacht hat: Glauser erinnert sich, wie Hennings eines Abends Unruhe in die dadaistische Männerrunde brachte, als sie mit der Nachricht hereinplatzte, sie habe ihre lang verstorbene Großmutter auf einem Baum sitzen sehen, die böse auf sie, „die kleine Emmy Hennings“, herabschaute.<sup>1758</sup> Mit ihrer nervösen Aufgeregtheit, die man als übertriebene Performanz von Fraulichkeit interpretieren kann, erntete sie sowohl die erwünschte Aufmerksamkeit wie auch das völlige Unverständnis der Männergruppe. Einzig Ball schien ihre Not zu begreifen und tätschelte ebenso schützend wie gebieterisch ihre Hand. Diese Geste ist als Ausweis eines tief empfundenen Mitgefühls für die verwirrte Freundin interpretiert worden,<sup>1759</sup> demonstriert aber gradeso Balls paternalistische

<sup>1753</sup>Vgl. Kühn, *Künstlertum*, S. 118f.

<sup>1754</sup>Ball an Hennings aus Bern im März 1918, in: Ball, *Briefe*, S. 109.

<sup>1755</sup>„Die Kindheit als eine neue Welt, und alles kindlich Phantastische, alles kindlich Direkte, kindlich Figürliche gegen die Senilitäten, gegen die Welt der Erwachsenen. [...] Die Kindheit ist keineswegs so selbstverständlich, wie man gemeinhin glaubt. Sie ist eine kaum beachtete Welt mit eigenen Gesetzen, ohne deren Erhebung es keine Kunst gibt, und ohne deren religiöse und philosophische Anerkennung keine Kunst bestehen und aufgenommen werden kann.“ Ball, *Flucht*, S. 108, Eintrag vom 5.8.1916.

<sup>1756</sup>Ball, *Flucht*, S. 110, Eintrag vom 8.8.1916.

<sup>1757</sup>„Wir brauchen uns dieser Differenz nicht zu schämen; ist doch auch das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes ein *dark continent* für die Psychologie.“ Freud, *Laienanalyse*, S. 241.

<sup>1758</sup>Ball/Hennings, *Zürich*, S. 169.

<sup>1759</sup>Glauser hat sich entsprechend geäußert und auch Erika Süllwold, *Subjekt*, S. 44f., in ihrer Paarbiografie.

Überlegenheit in der Abwendung der kompromittierenden Situation. Judith Butler bemerkt treffend: „Mitgefühl beinhaltet Stellvertretung des anderen durch einen selbst, die ebensogut eine Kolonisierung der Position des anderen *wie* auch der eigenen sein kann.“<sup>1760</sup>

Hennings, die ihre biografische Identität als gespalten erlebte, diente die Erinnerung an die Großmutter als Wiedergewinnung der eigenen körperlichen Genealogie und als historische Selbstverortung, als Inkorporation von Urvertrauen, gemischt mit einer bürgerlich-straftenden Moral.<sup>1761</sup> Sie träumt: „Und ich habe Sehnsucht, ein Kind zu sein. Ich möchte von einer fremden Frau durch eine Allee geführt werden. Von einer sehr fremden, unbegreiflichen Frau, die zugleich meine Mutter sein müsste.“<sup>1762</sup> Der weiblichen Schriftstellerin, so Susan Rubin Suleiman, ist der Zugang zum Ursprung und Mutterschoß als Ort der Selbstreproduktion durch die unüberwindliche Barriere des Phallogozentrismus verwehrt: Obwohl sie selbst die Leben spendende Agentin ist, kann sie keine Kontinuität zur mütterlichen Kreativität mehr herstellen.<sup>1763</sup> Als Alternative blieb Hennings, sich pflichtschuldigst in die Rolle der Geliebten und Tochter zu fügen oder ihre Performanz als Frau zu nutzen und sich als Mutter selbst zu „archaisieren“. Mutterschaft konnte sie zum grenzwertigen Subjekt machen, das zwischen zwei Identitäten stand, indem es seine Handlungsmacht temporär veräußerte.<sup>1764</sup> Das Produzieren einer Puppe ist dem Hervorbringen einer solchen zweiten Identität vergleichbar, da sie die Autonomie der Künstlerin reflexiv in Abrede stellt. Hennings wurde zum Teil-Objekt, dessen komplementärer Teil das Kind, die Puppe war. Am anderen Ende der Genealogie stand die eigene Mutter, an deren Rolle Hennings anschloss: Die Puppe, die ihr die Identifikation gewährte, wurde zum erweiterten Symbol der Mutter selbst. „Hätte ich Wahl und Möglichkeit, in den Schoß meiner Mutter zurückzukehren, ich würde nicht sein. [...] Ich wäre zu Hause geblieben, wirklich zu Hause, im liebenden Schoß. Warum sträubte ich mich nicht, geboren zu werden?“<sup>1765</sup> So lautete Hennings' ersehnte Lebensbewältigung durch psychologische Regression.

Balls Reaktion ist als Beispiel einer Appräsentation zu deuten, die den Austausch zwar sucht – als zweiseitige Vision und hybriden Übergang – jedoch im Ansatz stecken bleibt. Seine überlegene Intellektualität mag Hennings beeindruckt haben, die asketische Attitüde konnte es kaum. „Hugo Ball hatte etwas von einem Mönch, einem Tempelritter, der sich

---

<sup>1760</sup>Butler, *Identifizierung*, S. 136.

<sup>1761</sup>Vgl. Rebecca Schneider, *Body*, S. 174, zur Afro-Amerikanerin Robbie McCauley, die mit ihrem Körpergedächtnis die Existenz ihrer Großmutter als Sklavin reproduziere: „In performance, she plays her grandmother back across her body, feeling the tightness in her own thighs as her grandmother is raped repeatedly“.

<sup>1762</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 31.

<sup>1763</sup>Vgl. Suleiman, *Intent*, S. 18. Ähnlich beurteilt Meyda Yeğenoğlu, *Fantasies*, S. 93, die Faszination am geheimnisumwitterten Orient als Rückkehr in den Mutterschoß, die männlichen Künstlern vorbehalten bleibt.

<sup>1764</sup>Vgl. Grosz, *Body*, S. 95f.

<sup>1765</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 173.

auf einen Kreuzzug begab, um die Menschheit zu retten“,<sup>1766</sup> berichtet Claire Goll, und weiter:

„Ich verstand gut, daß seine Freundin, die hübsche Emmy Hennings, lange zögerte, ihr Leben an das eines selbstquälerischen Pessimisten zu binden, der stets auf der Suche nach dem Absoluten war, um seine Existenz zu rechtfertigen – um so mehr, als Emmy mit ihrer zarten, mädchenhaften Stimme sehr empfänglich für südländischen Charme war.“<sup>1767</sup>

Während Hennings Balls Partnerschaft mit dem Verzicht auf sexuelle Erfüllung erkaufte,<sup>1768</sup> kam er ihr mit einem gelegentlichen Ausscheren aus der männlichen Ordnung und ihren Privilegien entgegen. Poetische Artikulationen und religiöse Offenbarungen waren zwei seiner Wege, das unaussprechlich Weibliche als Mann zu adaptieren.<sup>1769</sup> Als Dichter tauschte er Identitäten, wechselte in die Sicht des Anderen oder bemühte sich, seinen Körper mit asexuellen Attributen zu neutralisieren. Auch seine rituelle Initiation als „magischer Bischof“ schloss die mögliche Gegengeschlechtlichkeit mit ein. Dieses Konzept von Mimikry und Maskierung sah er spirituell begründet:

„Es handelt sich hier nicht mehr um eine Mimikry des Schauspielers und Nachahmers, sondern um die magische Identifikation mit einem kreativen übermenschlichen Wesen, das den Menschen, der vorher nur Sinn und Materie war, im Innersten prägt und erhöht.“<sup>1770</sup>

Das „Genie“, so Ball, verfüge über eine „Theatralik der Intuition“ und eine „labile Geschlechtsanlage, als eine Fähigkeit, das Blickfeld von Mann und Frau beliebig zu vertauschen.“<sup>1771</sup> Da aber die psychische Verfassung des postödipalen männlichen Ichs der Physis und diese wiederum der sozialen Organisation verbunden ist,<sup>1772</sup> können Männer, die stabil im Symbolischen ankern, die Pose des polyformen Weiblichen nur mimen. Sie betreiben Mimikry, die im Idealfall über die „des Schauspielers und Nachahmers“ hinausgeht und sie durch eine „magische Identifikation“ (Ball) ersetzt. Doch die mimische Wandlungsfähigkeit gefährde auch die Kontur der Persönlichkeit, so Ball weiter: „Wer sich verwandeln kann, dem wird auch das Wesentliche zum Spiel.“<sup>1773</sup>

„Mimikry, die darin besteht, daß die Kolonialisten eine Wildheit nachahmen, die sie selbst ‚den Wilden‘ zuschreiben, nenne ich den kolonialen Spiegel der Produktion“,<sup>1774</sup> so Michael Taussig. Mimikry, die eine Weiblichkeit nachahmt, die Frauen von Männern

<sup>1766</sup>Goll, *Ich verzeihe*, S. 53.

<sup>1767</sup>Goll, *Ich verzeihe*, S. 53.

<sup>1768</sup>Nach Hennings' Biografin Bärbel Reetz, *Ball-Hennings*, S. 246f., ist die Ehe körperlich nie vollzogen worden.

<sup>1769</sup>Vgl. Grosz, *Body*, S. 99.

<sup>1770</sup>Hugo Ball: *Der Künstler und die Zeitkrankheit* (1926), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 102-149, hier S. 104. Schamanen, Priester und Initianten trügen weibliche Gewänder, um die Stärke von Frauen zu inkorporieren, so Thomas McEvelley, *Dark*, S. 66. Herbert Uerlings, *Subjekt*, S. 51, schreibt zu dieser Vereinnahmung: „Das Weibliche und Das Wilde werden als kreative Potentiale identifikatorisch besetzt, die dem männlichen Genie einen Ort außerhalb der erschöpften Zivilisation und damit Zugang zu stilistischer Innovation bieten.“

<sup>1771</sup>Ball, *Flucht*, S. 11.

<sup>1772</sup>Vgl. Grosz, *Body*, S. 101.

<sup>1773</sup>Ball, *Flucht*, S. 11.

<sup>1774</sup>Taussig, *Mimesis*, S. 75.

zugeschrieben wird, ist eine vergleichbare chauvinistische Projektion. Männliche Mimikry gilt hier als die rationale Bewältigung von Differenz durch Selbstinszenierung, die geschickte Angleichung des Phänotyps. Ein mögliches Mittel dazu war die Haltung des Dilettantismus, die eine Annäherung an die alteritäre Position versprach, war Dilettantismus doch eine erzwungenermaßen „weibliche“ Form der Kunstausbübung.<sup>1775</sup> „Meines äußeren Zeichens bin ich, wie du weißt, Kabarettistin“, sagte Hennings, aber „ich kann meinen Beruf gar nicht begründen“.<sup>1776</sup> Auch Ball behauptete von sich: „Ich bin Zuschauer, ich dilettiere nur“,<sup>1777</sup> und spielte auf sein Künstlerbild an, sein Schwanken zwischen Abenteuerertum, das er verabscheute, und Dandyismus, dessen Faszination sich schnell verbrauchte:

„Der Abenteuerer ist immer ein Dilettant. Er vertraut dem Zufall und verläßt sich auf seine Kräfte. Er sucht nicht Erkenntnisse, sondern Bestätigungen seiner Überlegenheit. [...] Anders der Neugierige, der Dandy. Auch er sucht die Gefahr auf, aber er dilettiert nicht mit ihr. Er faßt sie als ein Rätsel auf, er sucht sie zu durchdringen. [...] Man könnte auch sagen: der Abenteuerer stütze sich auf eine Ideologie des Zufalls, der Dandy auf eine solche des Schicksals.“<sup>1778</sup>

Das Ausweichen in die Sphäre des Inoffiziellen und Dilettantischen war ein opportuner Kompromiss zwischen widerstreitenden Interessen: dem bürgerlich okkupierten Kunstmarkt und dem Oppositionsverhalten männlicher Dada-Künstler, die sich aus Gründen des Protests zum Dilettantismus bekannten.<sup>1779</sup> Sie warfen die Problematik auf, wie die „Weiblichkeit im Rollenspiel des Dilettantismus“,<sup>1780</sup> die Viktoria Schmidt-Linsenhoff feststellt und die eng mit einer nicht objektivierenden Sehweise verknüpft war, mit einer omnipotenten männlichen Subjektivität vereinbar sein sollte.<sup>1781</sup>

Da sie hier sozusagen unter umgekehrten Voraussetzungen geschah, hat diese männliche Mimikry wenig von dem „Affekt der Hybridität“ mit subversiver Wirkung, den Homi Bhabha ihr als Behauptungsstrategie für Unterprivilegierte und Form zivilen Ungehorsams beimisst.<sup>1782</sup> Nicht der Kolonisierte war es, der sich nachahmend der Kultur seiner Unterdrücker zuwandte – das hegemoniale Subjekt selbst versuchte sich am Akt des subversiven Rollentauschs. Die Unmöglichkeit des Unterfangens verdoppelte noch die

<sup>1775</sup>Vor dem historischen Hintergrund, dass Frauen die Orte der offiziellen Kunstproduktion verwehrt waren, vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Gleichheit*, S. 129. Männern wurde Dilettantismus zunehmend als Unprofessionalität ausgelegt, vgl. Schmidt-Bergmann, *Anfänge*, S. 253, am Beispiel Karl Kraus.

<sup>1776</sup>Hennings, *Brandmal*, S. 203.

<sup>1777</sup>Ball, *Flucht*, S. 39, Eintrag vom 1.7.1915.

<sup>1778</sup>Ball, *Flucht*, S. 48, Eintrag vom 3.10.1915.

<sup>1779</sup>Im Brief an Arnold Rönnebeck vom 3. März 1943 schrieb George Grosz aus dem New Yorker Exil über seine Absichten als junger Dadaist: „Dilettanten, erhebt Euch gegen die Kunst“, riefen vor nunmehr 23 Jahren junge unzufriedene künstlerische Menschen – das waren damals Dadaisten oder so. Daß es dann so wahr wurde nach 23 Jahren, wußten sie in ihrem nihilistischen Bierulk nicht [...]“, George Grosz: Briefe 1913–1959, hg. von Herbert Knust, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 315.

<sup>1780</sup>Schmidt-Linsenhoff, *Gleichheit*, S. 132.

<sup>1781</sup>Zum Dilettieren als männlich künstlerische „Tabubrüche“ vgl. Schmidt-Linsenhoff, *Imagination*, S. 99.

<sup>1782</sup>Vgl. Bhabha, *Verortung*, S. 178: Europäer und ihre Machtmechanismen würden in Art einer parodistischen Mimikry nachgeäfft und diskreditiert, ihr schlechter Einfluss im Kopiervorgang exorziert.

„unheimliche Differenz“ von männlichem und weiblichem Körper, jenes „dritten Raums der Absenz oder des Mangels oder der Verdoppelung“, <sup>1783</sup> der genau zwischen der vorge-spiegelten Identität und ihrem Scheitern liegt. Der subversive Charakter der experimentellen geschlechtlichen Transgression von Männern blieb theoretisch und zerschellte an der Kohärenz der hegemonialen Ordnung.

Ina Schabert fasst zusammen, dass die männliche Travestie weder gewillt, noch in der Lage ist, eine Symmetrie des Geschlechterverhältnisses herzustellen, und stattdessen die Simulation als „Maskerade einer Maskerade“ auf die Spitze treibt. <sup>1784</sup> Ihre Missachtung der rätselhaften Andersheit der Frau bedeutet eine Invasion, die bis zur Auslöschung der weiblichen (Elisabeth Bronfen würde sagen hysterischen <sup>1785</sup>) Handlungsmacht reicht: „Der männliche Künstler empfängt, erschafft und wird geschaffen. Weil er sich das weibliche Prinzip einverleibt, kann letzteres ‚abgetötet‘ werden.“ <sup>1786</sup> Auch wenn Künstler die Erfahrung des Namenlosen nachvollziehen, bleiben sie dem Feld der Subjektivität zugehörig, sie halten sich alle Optionen offen. Mit ihrer Sprachlosigkeit können sie spielen, den Außenseiter können sie mimen, den „Tod des Subjekts“ zelebrieren: „Und danach kehren sie zurück zum Ich.“ <sup>1787</sup>

Reflexe der mimetischen Subversion kamen aber dort zum Tragen, wo Hennings sich das männliche Appropriationsverhältnis zu Eigen machte, um den Spieß unartig umzudrehen. Gegen-Mimikry ist in der dadaistischen Auslegung von Irigarays „hysterischer Mimikry“ eine Definition von Maskerade als einem hyperbolischen, ironischen Zitat der Norm und die Antwort der Frau auf das ihr auferlegte Gebot von Mimesis: Statt des flachen Spiegels von Lacan, der immer nur das Bild des Mannes wiedergibt und nicht der Frau, die ihn hält, verwendet sie den hyperbolischen Spiegel, der sich auf sich selbst zurückspiegelt und der Frau gestattet, ihr Abbild zu erkennen. Statt dem Mann als Brennglas zu dienen, in dem sich Virilität nur sammelt und potenziert, enthüllt sie die patriarchalen Gesetze, die dieser Konvention zugrunde liegen, <sup>1788</sup> und instrumentalisiert ihre Realitätseffekte. Mimesis kann sich so zu einer Nachahmung steigern, die die Autorität des Referenten unterhöhlt und den Performerkörper zur unterbrechenden Zwischeninstanz macht. <sup>1789</sup> Diese Performance ist widerständig, weil im Moment des hysterischen Ineinsfallen des Figurativen mit dem Konkreten, des Symbolischen mit dem Realen die theatra-

<sup>1783</sup>Bhabha, *Identität*, S. 106.

<sup>1784</sup>„Wenn Weiblichkeit eine der männlichen Selbstkonstitution dienende Performanz ist, so ist die männliche Vorführung von Weiblichkeit doppelt inauthentisch. Es ist die Maskerade einer Maskerade. Um es mit einem Bild zu sagen: es entsteht nicht Platons Kugelmensch als vollkommenes Wesen mit einer männlichen und einer weiblichen Hälfte, sondern ein Puppenspieler ist zugleich seine eigene Puppe.“ Schabert, *Geschlechtermaskerade*, S. 71.

<sup>1785</sup>Die Hysterikerin ist bei Elisabeth Bronfen, *Leiche*, S. 383, eine „gefährliche Doppelnatur“, denn sie lässt sich rational nicht neutralisieren. Sie bezieht eine „Position der bewahrten Differenz, die weder eindeutig außerhalb verortet ist, noch nur im Randständigen, sondern auch beunruhigenderweise im Innern.“

<sup>1786</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 186.

<sup>1787</sup>Bürger, *Subjekt*, S. 253.

<sup>1788</sup>Schneider, *Body*, S. 202, Anm. 25.

<sup>1789</sup>Vgl. Diamond, *Mimesis*, S. 62.

lischen Gesetze dieser Operation offenbar werden.<sup>1790</sup>

Mimesis als performative Strategie ist ein Imitationsprozess, der es Künstlerinnen erlaubt, mit Verschiebungen von sozialen Ritualen, Porträt- und Blickkonventionen am Gebäude weiblicher Identität zu feilen. Um das zu erreichen, bediente sich Hennings der scheinbar selben Signifikanten von Weiblichkeit wie die männlich diskursive Ordnung und der scheinbar selben Diskreditierung weiblicher Autorschaft. Ihre fotografische Maskerade beschwört eine Reihe von alten Geistern herauf: Nostalgische Intertemporalität, sentimentale Intersubjektivität, Naivität, Kinderglaube, Bigotterie, „Apachenmentalität“ und doppelte Moral. Indem Hennings die Symbolik dieser Repräsentationen für „wahr“ nahm, brachte sie die mühsam gewährte Distanz von Zeichen und Bezeichnetem zum Einsturz.<sup>1791</sup> Als Maskenspielerin mit greller Theaterschminke nahm sie, ihr Gesicht wie eine nackte Leinwand bemalend, den Pinsel selbst in die Hand und machte die künstlerische und kommerzielle Kolonisierung ihres weiblichen Körpers rückgängig. Mit ihrer lustvollen, selbstreferenziellen fotografischen Inszenierung sorgte sie dafür, dass die Oberfläche ihres Körpers, das Spiel seiner Bilder und die Beidseitigkeit seiner Ansicht identisch wurden: Ihr „Schlag des Wörtlichen ins Gesicht des Symbolischen“<sup>1792</sup> war ein Tausch der Logik gegen das unauflöslich Reale in der finalen Verkörperung der Frau.

### 3 Magie und Primitivität im Wechsel: Hans Arp, *Kaspar ist tot*

Die Lyrik Hans Arps ist von Wortspielen durchzogen, die einige der dissonanten Wirklichkeitseffekte dadaistischer Collagen im Medium der Sprache spiegeln. Häufig handeln sie vom Gegensatz Mensch – Natur – Maschine, von mechanisch adaptierten Lebensvorgängen im Kontrast zu sinnlichen Erfahrungen.<sup>1793</sup> In Titelfiguren wie Arps „Kaspar“, aber auch Balls „Koko der grüne Gott“<sup>1794</sup> haben sich dadaistische Farb-, Natur- und Kosmos-Allegorien literarisch niedergeschlagen. Dabei ähnelt das bizarr-phantastische Figurenrepertoire, das Ball in seiner Lyrik, aber auch in Romanen wie *Tenderenda* entwarf, in vieler Hinsicht den Erfindungen, die Arps Schreibweise auszeichnen.<sup>1795</sup> Ein Beispiel ist das Wortamalgam „Zinnoberzack“,<sup>1796</sup> das direkt aus Arps Gedichtzeile „sankt

<sup>1790</sup>Vgl. Schneider, *Body*, S. 117.

<sup>1791</sup>Vgl. ergänzend dazu Philippe Dubois, *Akt*, S. 98f., über das Schrumpfen der Distanz in den indexikalischen Künsten Fotografie, Happening und Body Art, die „als Zeichen nichts anderes bieten als ihren Referenten. Genauer gesagt: sie repräsentieren nichts anderes als sich selbst, sie sind sich selbst ihre eigene Repräsentation, als ob die Referenz, die *Action*, das Ereignis, das *Hic et nunc*, der einmalige Körper – zugleich Objekt, Subjekt und Träger des Werks – den Zeichencharakter der Repräsentation gewissermaßen *durchsengen* würde, weshalb sich diese Praktiken (immer nur im Prinzip) als konsumatorische, opferartige oder verausgabende bezeichnen ließen.“

<sup>1792</sup>„The punch of the literal in the face of the symbolic.“ Rebecca Schneider, *Body*, S. 171, wählt diese Formulierung für die Wild-West-Show der Frauen-Performergruppe „Spiderwoman“.

<sup>1793</sup>Vgl. Last, *Literature*, S. 154.

<sup>1794</sup>„Koko der grüne Gott“ ist Hugo Balls Alter Ego, das er sich in seinem Gedicht *Cabaret* im Mai 1916 gab, in: *Cabaret Voltaire*, S. 40. Er vertritt ihn außerdem in seinem Dada-Roman *Tenderenda der Phantast* (1922).

<sup>1795</sup>Vgl. Praver, *Dances*, S. 217.

<sup>1796</sup>Ball, *Tenderenda*, S. 20.

ziegenzack springt aus dem ei<sup>1797</sup> herzurühren scheint. Die Methode ähnelt einem in die Sprache übertragenen *Objet trouvé* oder Ready-made: Vorgefundene Begriffe und Bezeichnungen von Materialien, Objekten und Lebewesen werden zu Wortungetümen aneinander geschweißt, erzeugen bildliche Assoziationen und verlebendigen sich beim Lesen.

Das ungewöhnliche Wort „Zinnober“ etwa taucht an mehreren Stellen dadaistischer Lyrik auf, so bei Huelsenbeck, der es im Gedicht *Auf den Schiffen führen wir lange* (1917) – eine mögliche Referenz an den Matrosen und Meierei-Wirt Ephraim – als Farbton einsetzt, der Befremden auslöst und einen exotischen „Anstrich“ verleiht:

„Wenn das Rote sich mit dem Gelben vermengt, entsteht das Land, / und die Indianer tanzen mit wunden Füßen auf / den bewegten Kiesel, noch warm vom Bauch der Krokodile, / [...] Und sie standen alle auf, in Reihen, die metallenen / Gelenke schüttelnd, und das Zinnober, sorgfältig gesucht, / fiel von ihrem Gesicht, und die Federn begannen zu / zwitschern, Kolibrifedern, grün und schillernd, von / Vogelschwänzen gezupft. Und alle sagten ‚Aha‘.“<sup>1798</sup>

Der rhythmische Klang und die Farbwerte vermitteln Eindrücke von Fremdheit und Erstaunen. Auch bei Ball begegnet das Wort mehrfach, etwa 1914 in *Die Versuchung des heiligen Antonius*: „Und immer das zinnobergrüne, violettgelbe Zickzackgetöse geilsüchtiger Linien.“<sup>1799</sup> Dass Balls und auch Arps sprachliches Spektrum sich immer wieder im Bereich von Farb- und Klangassoziationen bewegt und Wirkungen nahe der Synästhesie produziert, ist Ausdruck ihrer Auseinandersetzung mit dem Expressionismus und besonders mit Kandinsky.

Die Beziehungen von Farben, Wortspielen und Kinderreimen mit Effekten der Musik und Tanzchoreografie verstärken sich, wenn in den Gedichten Arps aus wiederholten Figuren und Stimmungen Strukturen entstehen, die dem System von Notenschriften gleichen.<sup>1800</sup> Dennoch wird seine Kompositionstechnik als „Poetik des Zufalls“<sup>1801</sup> bezeichnet. In scheinbar sachlichem Ton gebildete Sätze werden mit Mitteln der Rhetorik, der Parallele, Symmetrie und metrischen Assonanz pointiert, Kommunikation wird vorgetäuscht, bis der Erzählfluss schließlich bricht: Es gibt, so Mariusz Kieruj, „keine sinnvoll-notwendige Sequenz“.<sup>1802</sup> Bedeutung und Sinn Arp'scher Gedichte entstehen nicht durch kausales Lesen, sondern in Art einer sprachlichen „Archäologie“, die unter der planimetrischen Oberfläche des Texts nach sinnbesetzten Wörtern forscht, sie ausgräbt und zu Sätzen vernetzt.<sup>1803</sup> Arp berichtet selbst zu seiner Methodik:

<sup>1797</sup>Hans Arp: Die Wolkenpumpe, in: *Dada 4-5*, S. 203.

<sup>1798</sup>Richard Huelsenbeck: Auf den Schiffen führen wir lange (1917), in: Schifferli, *Geburt*, S. 63-65, hier S. 64f.

<sup>1799</sup>Hugo Ball: Die Versuchung des heiligen Antonius, in: Die Aktion, 4. Jg., H. 3, Berlin 1914, Sp. 56-57, hier Sp. 57.

<sup>1800</sup>Vgl. Hubert, *Artist Couples*, S. 30.

<sup>1801</sup>Riha, *Tatü Dada*, S. 32.

<sup>1802</sup>Kieruj, *Zeitbewußtsein*, S. 272.

<sup>1803</sup>Vgl. Middleton, *Rise*, S. 201.

„Ich füllte Seiten um Seiten mit ungewöhnlichen Wortverbindungen und bildete ungebrauchliche Verben aus Substantiven. [...] Ich wanderte durch viele Dinge, Geschöpfe, Welten, und die Welt der Erscheinung begann zu gleiten, zu ziehen und sich zu verwandeln wie in den Märchen.“<sup>1804</sup>

Gerade dieser märchenhafte Charme, der von Einsicht und Liebe zu den Dingen zeugt, stieß bei Emmy Hennings auf Sympathie:

„Die Dichtung Arps, das Wort, vollkommen im Einklang mit dem Bild, ist verliebt und besorgt um das berauschend Überflüssige. Es ist ein Werben um Traum, eine Neigung, das Unsagbare einzufangen. Immer huscht ein leises Erstaunen über die naiven Strophen hinweg, Verwunderung über das Verwandeltsein.“<sup>1805</sup>

Hans Arps Gedicht *Kaspar ist tot*, das ein lyrisches Äquivalent der dadaistischen Puppentheematik bildet, existiert in mehreren Versionen und hat Arp über vier Jahrzehnte bis 1953 begleitet. Schon diese permanente Wiederkehr spricht für eine große, identifikatorische Bedeutung dieses „Kaspar“. Es gibt Hinweise, dass Arp die erste Fassung noch vor Beginn des Dada Zürich schrieb, möglicherweise bereits im Jahr 1912.<sup>1806</sup> Gedruckt wurde sie in Arps Gedichtband *Die Wolkenpumpe*, der 1920 in Hannover herauskam. Zuvor jedoch erschien im Mai 1919 in der Doppelnummer 4/5 der Zeitschrift *Dada* eine Fassung, die Arp als Fließtext absetzen ließ, offenbar weil er sie in einen dadaistischen Kontext gestellt haben wollte:

„weh unser guter kaspar ist tot wer trägt nun die brennende fahne im zopf wer dreht die kaffeemühle wer lockt das idyllische reh auf dem meer verwirrte er die schiffe mit dem wörtchen parapluie und die winde nannte er bienenvater weh weh weh unser guter kaspar ist tot heiliger bimbam kaspar ist tot die heufische klappern in den glocken wenn man seinen vornamen ausspricht darum seufze ich weiter kaspar kaspar kaspar warum bist du ein stern geworden oder eine kette aus wasser an einem heißen wirbelwind oder ein euter aus schwarzem licht oder ein durchsichtiger ziegel an der stöhnenden trommel des felsigen wesens jetzt vertrocknen unsere scheidel und sohlen und die feen liegen halbverkohlt auf den scheiterhaufen jetzt donnert hinter der sonne die schwarze kegelbahn und keiner zieht mehr die kompassee und die räder der schiebkarren auf wer ißt nun mit der ratte am einsamen tisch wer verjagt den teufel wenn er die pferde verführen will wer erklärt uns die monogramme in den sternern seine büste wird die kamine aller wahrhaft edlen menschen zieren doch das ist kein trost und schnupftabak für einen totenkopf“<sup>1807</sup>

Das Gedicht erzählt von der Person „Kaspar“, die gerade verstorben ist und deren Verlust beklagt wird, indem man ihre Lebensleistungen aufzählt. Kaspar hatte Verbindung zu Elementen der Natur wie Tieren (Reh, Bienen, Fische, Pferde), der Erde (Felsen), Feuer (brennen, Scheiterhaufen), Luft (Winde, Wirbelwind), Wasser und dem Kosmos (Licht, Sonne, Sterne). Seine Aufgabe scheint es gewesen zu sein, dazwischen zu vermitteln, entweder die wilde Natur dem Menschen nahe zu bringen („lockt das idyllische reh“) oder

<sup>1804</sup>Hans Arp: Wegweiser, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 78-82, hier S. 78f.

<sup>1805</sup>Emmy Hennings: Hans Arp: Holzschnitte und Gedichte, undat. Typoskr. im Nachlass, in: *Hennings* (Katalog Zürich), S. 136.

<sup>1806</sup>Vgl. Döhl, *Arp*, S. 120. Zu den verschiedenen Fassungen vgl. Döhl, *Arp*, S. 115-125.

<sup>1807</sup>Hans Arp: Aus ‚Die Wolkenpumpe‘, in: *Dada 4-5*, S. 203.

den Menschen vor ihren Unbillen zu schützen (Sturm, Hitze, Donner). Er unterhielt Beziehungen zu dunklen Mächten (schwarzes Licht, Ratte, Teufel), auf die er Einfluss nehmen konnte. Die Schritte, die er dazu unternahm, verkehrten die herrschenden Hierarchien, waren karnevaleske Subversionen, kindlicher Ungehorsam und anarchistisch-spielerische Phantasien („brennende fahne im zopf“, „verjagt den teufel“).<sup>1808</sup> Kaspars Funktion war die eines Schutzgeistes, der die Elemente beruhigen und Unheil abwehren sollte. Er hielt Natur und Technik in Einklang und die Geräte in Betrieb („zieht [...] die kompassee und die räder der schiebkarren“), sorgte für das leibliche Wohl und die Versorgung mit Lebensmitteln („dreht die kaffeemühle“). Manchmal aber ging das Temperament mit ihm durch, er schoss über das Ziel hinaus und stiftete Chaos statt Ruhe („verwirrte er die schiffe“).

Reinhard Döhl hat im Vokabular des Gedichts drei Sachbereiche ausgemacht, darunter die Todesthematik.<sup>1809</sup> Auch in Sequenzen anderer Gedichte assoziierte Arp Puppenfiguren wie „Kaspar“ mit Motiven von Tod, Vergänglichkeit, Verletzung und sogar Selbstverstümmelung: „[...] die hampelsterne hampelblumen und hampelmänner durchschneiden ihre bindfäden“,<sup>1810</sup> und „die welttoore schlagen auf und zu. / die wachspuppe zeit zerfließt. / unaufhörlich das übernachts das wohllautei beschießt.“<sup>1811</sup> Doch in *Kaspar ist tot* gewinnt keine der Thematiken die Oberhand und wird zum Leitmotiv ausgearbeitet. Dank einer anarchistischen Ambivalenz werden Prinzipien der symbolischen Ordnung ins Wanken gebracht. Arps Methodik fokussiert darauf, potenziell bedrohliche Phänomene durch Verschiebungen von Lauten so zu verkehren, dass sich ihr negativer Sinn in Ironie auflöst und unschädlich gemacht wird. Ein Beispiel ist die Umwandlung von Haifischen zu „Heufischen“, die dem gefährlichen Tier eine komische Note geben. Außerdem werden Wörter der Umgangssprache, Gemeinplätze („unser guter“, „heiliger bimbam“, „wahrhaft edlen menschen“) und Stimmungswörter, die in der Literaturgeschichte, besonders der Romantik, vorkamen (Glocken, Stern, schwarzes Licht), ihrer Kontexte enthoben und miteinander vermengt.<sup>1812</sup> Diese semiotische Verschiebung sorgt für Überraschungen, Verfremdungen und spontane Reaktionen.

Über die Interpretation von *Kaspar ist tot* ist sich die Forschung nicht einig.<sup>1813</sup> Döhl erkennt es als Variation der Totenklage, die das Lob Kaspars mit der Trauer um seinen Tod verbindet: Vorherrschend seien „Weh“-Rufe, und mit den Personalpronomen „wir“ und „uns“ werde der Leser in die Klage miteinbezogen.<sup>1814</sup> In Arps aus Realitätsfetzen

<sup>1808</sup>Vgl. Sheppard, *Modernism*, S. 295.

<sup>1809</sup>1. Tod: tot, schwarz, vertrocknen, halbverkohlt, Büste, Totenkopf, 2. Feuer: brennende, Stern, heißer Wirbelwind, Licht, Ziegel, Scheiterhaufen, Sonne, Kamine, 3. Wasser: Meer, Schiffe, Parapluie, Kompass. Döhl, *Arp*, S. 127.

<sup>1810</sup>Hans Arp: Die Wolkenpumpe (1920), in: Arp, *Gedichte*, S. 63.

<sup>1811</sup>Hans Arp: Der Vogel selbdritt (1920), in: Arp, *Gedichte*, S. 36.

<sup>1812</sup>Vgl. Döhl, *Arp*, S. 127f.

<sup>1813</sup>Zu den Schwierigkeiten der Interpretation vgl. Döhl, *Arp*, S. 115-125.

<sup>1814</sup>Vgl. Döhl, *Arp*, S. 123f. Als verbindliche Merkmale literarischer Totenklagen nennt er (S. 125), sie seien „Gelegenheitsdichtung im wörtlichen Sinne“, „Klage und (über die Erinnerung) Preis zugleich“, eine „Beschwörung des Toten“ und pflegten „den elegischen Tonfall der längeren Zeile“.

gebildeter Syntax habe die kategorische Festlegung auch eine sprachliche Funktion: Sie Sorge dafür, „daß diese unsinnige Welt nicht auseinanderfällt.“<sup>1815</sup> Rex Last beurteilt den Sachverhalt anders: Kaspars Tod sei unbestritten, doch der elegische Ton sei keine Klage, sondern die andere Seite der Vitalität, Lebensfreude und Parodierlust, für die Kaspar stehe<sup>1816</sup> Dass er harmonisierende Fähigkeiten hat und es ihm gelingt, zwischen den Gegensätzen zu vermitteln, wobei er keine Berührungsängste kennt („ißt [...] mit der ratte am einsamen tisch“), erklärt Richard Sheppard mit C. G. Jungs „Anima“- bzw. „Trickster“-Prinzip.<sup>1817</sup> Die entscheidende Wendung aber liege in der Tatsache, dass dieser Trickster tot ist: Arp habe ihn sterben lassen, aber sein Tod sei nur ein Scheintod, ein Rückzug ins kollektive Unbewusste, wo er jede Gestalt annehmen und proteisch wirken kann.<sup>1818</sup>

### *Kind und Kasper*

Verantwortlich für die kindliche Note dieses und anderer Gedichte waren nach Arps eigener Aussage Ideen, die von Werken der „Volksdichtung“ kamen, auch wenn sie ihrerseits Kunstdichtungen waren: „In den Jahren 1914 bis 1930 las ich Chroniken aus dem Mittelalter, Volksbücher, Volkslieder; ich las besonders entzückt in ‚Des Knaben Wunderhorn‘. [...] Einen großen Einfluß übten auf mich Kindergedichte und Kinderzeichnungen aus.“<sup>1819</sup> Döhl erinnert daran, dass zur selben Zeit, als Arp mit *Kaspar ist tot* begann, Rilke seine *Duineser Elegien* verfasste: „Während also beim jungen Arp eine literarische Ausdrucksform nur noch ein parodistischer Vorwand für Unsinnspoesie ist, baut der späte Rilke seinen ‚Weltinnenraum‘ auf.“<sup>1820</sup> Gegen Rilkes sprachliche Entgrenzung stehe Arp mit einer „Welt aus Sprache und Spiel.“<sup>1821</sup> Der Vergleich ist vor allem insofern von Belang, als Rilke sich in eben diesen Elegien auch mit der Puppe als einer Welt- und Kindheitsmetapher auseinander setzte:

„Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel. / Dann kommt zusammen, was wir immerfort / entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht / aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis / des ganzen Wandelns. Über uns hinüber / spielt dann der Engel. Sieh, die Sterbenden, / sollten sie nicht vermuten, wie voll Vorwand / das alles ist, was wir hier leisten. Alles / ist nicht es selbst. O Stunden in der Kindheit, / da hinter den Figuren mehr als nur / Vergangnes war und vor uns nicht die Zukunft.“<sup>1822</sup>

Arps Kaspar war nicht nur ein guter Geist, er trug auch väterliche Verantwortung (Bienenwatter). Sein Tod symbolisiert das Ende der Kindheit:<sup>1823</sup> Die Erde ist öde und leer, die Feen sind verbrannt, niemand macht sich mehr die Mühe, dem Erwachsenen die Wunder

<sup>1815</sup>Döhl, *Arp*, S. 129.

<sup>1816</sup>Vgl. Last, *Literature*, S. 50.

<sup>1817</sup>Vgl. Sheppard, *Modernism*, S. 295.

<sup>1818</sup>Vgl. Sheppard, *Modernism*, S. 296, auch Last, *Arp*, S. 338.

<sup>1819</sup>Hans Arp: Wegweiser, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 78-82, hier S. 80.

<sup>1820</sup>Döhl, *Arp*, S. 130.

<sup>1821</sup>Döhl, *Arp*, S. 131.

<sup>1822</sup>Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Die vierte Elegie, München, 22./23.11.1915.

<sup>1823</sup>Vgl. Pegrum, *Modernity*, S. 123.

des Kosmos („die monogramme in den sternem“) zu erklären. Das „Verschwinden der Kindheit“, das Neil Postman konstatiert,<sup>1824</sup> ist damit nicht nur ein angstbesetztes Symptom des Medienzeitalters, es begann schon in den gesellschaftlichen Umbrüchen des späten Kaiserreichs, wo die Verbreitung von Druck- und Werbemedien sprunghaft anstieg. Produkte der Druckindustrie waren auch konkrete Quellen für die halb-automatistische Schreibweise Arps: „Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Tageszeitungen und besonders aus ihren Inseraten wählte, bildeten 1917 die Fundamente meiner Gedichte. Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in den Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich.“<sup>1825</sup> In dieser Lesart wird Kaspar zur verspielten und unschuldigen Kinderfigur, die mit aller intuitiven Weisheit ausgestattet und in der Lage ist, die Totalität des Universums in seiner Essenz zu erkennen, und der Natur noch nicht entwachsen ist.<sup>1826</sup> Beendet wird dieser paradiesische Zustand mit dem Beginn der Pubertät, sie zerstört die Traumwelt mit Zivilisation und Erwerbsarbeit (Kompass, Räder und Schiebkarren).

*Jean Arp ou l'enfance de l'art* lautet nicht von ungefähr der Titel eines Aufsatzes, den Janco seinem Freund Arp widmete. Dem Lob des Künstlers, der „primitiven“ und der „populären“ Kunst, ließ er ein Lob der Kindheit folgen: „J'ai toujours pensé qu'en les grands créateurs étaient des êtres primaires qui avaient gardé leur esprit d'enfant.“<sup>1827</sup> Vergleichen lässt sich diese Auffassung mit der Bedeutung, die Dada im Allgemeinen dem Unterbewusstsein beimaß. Es war die Sphäre, in der sowohl das „Kind“ wie der „Künstler“ vermutet wurden, und nicht nur Arp, auch Janco schrieb seinen Kräften klärende Wirkungen zu:

„Wir glaubten einen neuen Instinkt im Menschen zu entdecken: den künstlerischen Instinkt. Die Kunst muß ihre Wurzeln bis in die Tiefe des Unbewußten senken. Dies aber setzt eine Reinigung voraus, eine Erneuerung, eine totale Rückkehr zum reinen Gefühl, zur großen Einfachheit. Wie die Volkskunst mit ihrer ausdrucksvollen und spirituellen Größe brauchten wir eine ausdrucksvolle, reine direkte Kunst, frisch wie der Ausdruck der Kinder.“<sup>1828</sup>

Unterbewusstsein, Kindlichkeit und Unschuld flossen in die Diskussion eines primären Selbst ein, die Dada auf der Basis der Geistesgeschichte vollzog: Als Modernisten war man sich darüber im Klaren, dass die Rückkehr in den Zustand der Unschuld nur über die Mobilisierung des Unterbewusstseins zu erreichen war: „The dadaists were interested in two main facts: shock and movement. They felt that man was in the hands of irrational creative forces.“<sup>1829</sup> Die menschliche Psyche wurde ein unlimitierter Raum, in dem mysti-

<sup>1824</sup>Neil Postman: *The Disappearance of Childhood*, New York 1982, dt. *Das Verschwinden der Kindheit*, Frankfurt a.M. 1983.

<sup>1825</sup>Arp, *Gedichte*, S. 46.

<sup>1826</sup>Vgl. Last, *Arp*, S. 339.

<sup>1827</sup>„Ich habe immer gedacht, dass in den großen Schöpfern Urwesen waren, die ihren Kindergeist bewahrt hatten.“ Marcel Janco: *Jean Arp ou l'enfance de l'art*, in: *Cahiers de l'Association internationale pour l'Étude de Dada et du Surréalisme*, Nr. 2, Paris 1968, S. 7-11, hier S. 10, Übers. d. Verf.

<sup>1828</sup>Marcel Janco: *Unbekannter DADA*, in: Schifferli, *Geburt*, S. 18-21, hier S. 19.

<sup>1829</sup>Richard Huelsenbeck: *Psychoanalytical Notes on Modern Art* (1960), in: Huelsenbeck, *Memoirs*, S. 160.

sche und mythische Alternativen zum ödipalen Bewusstsein erprobt werden konnten.

Die Wiedergeburt Kaspars erfolgte Jahre später und in veränderter Gestalt. Wie schon im Gedicht selbst angekündigt – „seine büste wird die kamine aller wahrhaft edlen menschen zieren“ – erstand Kaspar als Kunstwerk wieder auf. 1930 schuf Arp eine Bronzeplastik mit seinem Namen: *Tête de lutin, dite „Kaspar“ (Gnom, genannt Kaspar)* (Abb. 102).<sup>1830</sup> Die Kopfskulptur hat die Form einer aufgeplatzten Mohnkapsel, eine klaffende Kerbe spaltet zwei Lippen zu einem breiten Mund in Art eines „Entenschnabels“. Er ähnelt der Klappe, die sich mit Fäustlingen und Handpuppen bilden lässt, wenn der Daumen des Spielers die Unterlippe, die übrigen Finger die Oberlippe bilden und die Hand zum Sprechen auf- und zuschnappt. Dass die Figur einen konischen Hals und eine spitze Mütze hat, unterstreicht ihre Ähnlichkeit zur Kasperfigur. Um seinen verrückten Geist und dämonischen, aber freundlichen Charakter zu zeigen, hat dieser Kobold ein loses Mundwerk und eine Zipfelmütze, in der Leonard Forster die Kopfbedeckung elsässischer Bauern wiedererkennt.<sup>1831</sup> Die Interpretation, die er davon ableitet, ist die eines „Wackes“ oder „Waggis“, einer elsässischen Symbol- und Karnevalsfigur, die mit ebenso viel Dickköpfigkeit wie Bauernschläue ausgestattet ist und eine prominente Nase im Gesicht trägt. Arps Kaspar gerät in seiner plastischen Ausformung zum kosmischen „Wackes“, dem mythischen Erd- und Grenzgeist des Elsass, der seine Wohltaten auf die Erde ausdehnt.<sup>1832</sup>

Die Kasper- oder Koboldfigur (*lutin*) begegnet in mehreren Titeln von Plastiken wieder, die sich durch kopfähnliche Gestaltungen in Spitzenformen auszeichnen, die an die Mützen von Zwergen erinnern.<sup>1833</sup> *Buste de lutin (Gnombüste, 1949/1958)*<sup>1834</sup> ist eine schlanke, gewundene Kopfform mit doppelter Spitze. Die Skulptur *Berger de nuages (Wolkenhirte, 1953)* – eine sehr „wolkige“ Kombination aus dreiteiliger Basis und gespaltenem Kopf – ist Stefanie Poley zufolge eine der bekanntesten Plastiken Arps<sup>1835</sup> und eine vergrößerte Fassung der *Forme de lutin (Gnomform)* von 1949.<sup>1836</sup> Weitere zugehörige Plastiken sind *Kaspar II* (1964),<sup>1837</sup> ein ovoider Kopf mit „Papageienschnabel“, und eine unbetitelte Fassung, die 1964/65 entstand und das Motiv des aufgesperrten „Entenschnabels“ isoliert.<sup>1838</sup> Sie bilden ein Bestiarium ironischer Mischgestalten, die eigenwillig und hybrid geformt sind, Schöpfe und Schnäbel von Vögeln haben und mit ebenso kosmischen wie komischen Begabungen ausgestattet sind. Sie drücken ein Stück des Persönlichkeitsbilds aus, das Arp von sich verbreitete: Er benehme sich wie ein dem Wald ent-

<sup>1830</sup>50 x 28 x 19 cm, Gips, University of California Art Gallery, Los Angeles; fünf Exemplare in Bronze, Sammlung François Arp, Paris, und Privatsammlungen, vgl. Andreotti, *Sculpture*, S. 267, Kat. 15, u. Poley, *Arp*, S. 83 u. 218, Abb. 117.

<sup>1831</sup>Vgl. Forster, *Kaspar*, S. 27.

<sup>1832</sup>Vgl. Forster, *Kaspar*, S. 28.

<sup>1833</sup>Vgl. Poley, *Arp*, S. 86.

<sup>1834</sup>88 x 46 x 28 cm, Gips, vgl. Poley, *Arp*, S. 63 u. 218, Abb. 94.

<sup>1835</sup>Vgl. Poley, *Arp*, S. 87.

<sup>1836</sup>39 x 15 x 18 cm, Bronze, 5 Exemplare, vgl. Poley, *Arp*, S. 162 u. 218, Abb. 110.

<sup>1837</sup>47 x 25,5 x 40 cm, Gips, Nachlass Arp, Meudon, vgl. Poley, *Arp*, S. 192, Abb. 87.

<sup>1838</sup>58,5 x 21 x 30 cm, gelblicher Zementguss, Nachlass Arp, Meudon, vgl. Poley, *Arp*, S. 193, Abb. 92.

sprungener Kobold, wurde 1930, im Jahr der ersten Kasparbüste, über ihn geschrieben.<sup>1839</sup>

Im Hinblick auf seine späteren Darstellungen lässt sich Arps Kaspar als volkstümliche Spaßfigur mit magischen Fähigkeiten lesen, deren Charakter zwischen Gutmütigkeit und Dämonie schwankt. Er ist ein Kind mit unschuldigen und frechen Zügen, ein Kasper oder Kaspar Hauser, die alle auf ihre Art am Rand der Gesellschaft stehen.<sup>1840</sup> Als Kasper des Handpuppenspiels ist er die verkörperte Anarchie, denn er wendet sich, mal unbewusst, mal methodisch, gegen Autoritäten, die für Engstirnigkeit und Humorlosigkeit stehen, um sie mit programmatischem Unsinn zu diskreditieren.<sup>1841</sup> Er ist ein Verfechter der „verkehrten Welt“, missachtet Hierarchien, Religion und Etikette und repräsentiert den Selbsterhaltungstrieb, wenn nötig, auch Opportunismus des einfachen Mannes.<sup>1842</sup> Er hat eine zynische, manchmal brutale Neigung, der sich in Verstößen gegen Moral und Tabus ergeht. Sein psychologisches Alter zu bestimmen, fällt deshalb schwer: „Er ist kindlich, aber kein Kind“.<sup>1843</sup>

Das Zwielfichtige und Doppelgesichtige des Puppenspielkaspers sind Attribute, die auch Arps ambivalenten Kaspar auszeichnen. Wie Dionysos ist er pro-kreativ, wenn man ihm seinen Willen lässt, aber rasend vor Wut, wenn man sich ihm widersetzt.<sup>1844</sup> In Arps Heimat, dem Elsass, ist der Vorname Hans-Kaspar verbreitet, was ihn zum Pseudonym für Arp, den „Kaspar Arp“, werden lässt.<sup>1845</sup> Er ist eine dadaistische Identifikationsfigur, ein etwas kapriziöser, aber gutartiger Gnom. Im Narren und seiner bühngemäßen Entsprechung, dem Kasper, manifestierte sich die groteske und primitive Gegenwelt, mit der Dada der akademischen Hochkunst ein Schnippchen schlug. Diese Thematik stieß im Kreis der Züricher Künstler schon früh auf Interesse, denn auch die Satire *Teufelhens Erdfahrt*, die Ball als Zwanzigjähriger für seinen Cousin verfasste, war ein Kasperstück „à la Pocci“.<sup>1846</sup> Als „Reinkarnation des mittelalterlichen Narren, dessen Seele nicht an den Körper gebunden war, der göttliche Züge trug und deshalb als Mittler zwischen Himmel und Erde angesehen wurde“, <sup>1847</sup> wird Arp selbst bezeichnet; „schwarze eier und narrenschellen stürzen von den bäumen. / gewitter pauken und trommeln bespringen die ohren

<sup>1839</sup>Vgl. Andreotti, *Sculpture*, S. 170.

<sup>1840</sup>Vgl. Last, *Arp*, S. 337.

<sup>1841</sup>„Kasper“ ist seit 1770 im deutschsprachigen Raum die komische Figur des Handpuppenspiels und ein im Wortsinn schlagfertiger Kritiker. Im Volkspuppenspiel des 19. Jahrhunderts nimmt er zunehmend derbe Züge an, wird hänselnd, sarkastisch, prügelt. Vgl. Erich Krieger: Kasperletheater, in: Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*, S. 469, u. Minuth, *Kaspertheater*, S. 19. Zu den ersten Fürsprechern des Kaspertheaters gehörte 1871 das Ehepaar Wagner und nannte es „Hoffnung für den produktiven deutschen Volksgeist“, vgl. Valenta, *Pocci*, S. 40f. Die Tragweite des Handpuppenspiels als Herausforderung des naturalistischen Bürgertheaters wurde von Franz Graf von Pocci (1807–1876) erkannt, vgl. Valenta, *Pocci*, S. 125.

<sup>1842</sup>Vgl. Minuth, *Kaspertheater*, S. 45 u. 61.

<sup>1843</sup>Norbert Miller: Hans Wurst und Kasperl Larifari auf dem Wiener Theater des 18. Jahrhunderts, in: Miller/Riha, *Kasperletheater*, S. 10.

<sup>1844</sup>Vgl. Sheppard, *Modernism*, S. 295.

<sup>1845</sup>Vgl. Last, *Arp*, S. 340, zum in der Titelfigur versteckten Anagramm: „Kaspar, Kas-par, Kas-arp.“

<sup>1846</sup>Hennings-Ball, *Balls Weg*, S. 24, vgl. Kap. V.2, S. 264.

<sup>1847</sup>Schrott, *Dada 21/22*, S. 37.

des esels“,<sup>1848</sup> dichtete er im Jahr 1920. Er pflichtete dem dadaistischen Narrenstatus bei und bekräftigte seine „Liebe für erstklassige Seeräuber, Hanswürste, Clowns, Jongleure, Spieler und ihre Streiche“, bestand aber darauf, dass die Dadaisten, „trotzdem sie Träumer waren, in dieser Welt auf ihren zwei Beinen“ standen.<sup>1849</sup> Wenn sich also Arp des Kaspers bediente, dann eines erwachsenen, der nicht in kindlicher Renitenz verharrte, sondern Naivität in Provokation ummünzte.

Am Wettstreit von Naivität und Geist, künstlerischem Bewusstsein und unbewusster Natur entfachte sich auch die Diskussion um die magische Eignung der Puppe, die von Craig mit einem ans Religiöse grenzenden Eifer betrieben wurde. Marionetten waren in seinen Augen „Abkömmlinge einer grossen und vornehmen Familie von Götterbildern und Idolen“,<sup>1850</sup> die von archaischen Kulturen überliefert waren. Ging es jedoch um die Erzeugung von Primitivität, war die Handpuppe weitaus besser geeignet. Sie war nicht nur ein Medium des Spielers, sie konnte zum Mitspieler werden, indem Rollen alternierend gespielt wurden.<sup>1851</sup> Mensch und Puppe wurden austauschbar, und die enge Verbindung von Puppe und Hand ließ sie zum Alter Ego werden, die dem Spieler eine miniaturisierte, kindliche und naive Identität verlieh.

Während sich also Arp thematisch der „primitiven“ Kasperfigur widmete, nahm sich Sophie Taeuber des elaborierten Systems der Fadenmarionette an. Claire Goll zufolge entsprach diese Art der Aufgabenteilung der Differenz der Geschlechter, sie machte das Figurentheater zur Metapher des Verhältnisses von Mann und Frau: „Wenn das Leben schon nichts als ein Marionettentheater ist, muß der Ehemann darin eine Rolle spielen, die einzige, die ihm zukommt, die Hauptrolle. Sie [die Ehefrauen] selbst hocken in einer dunklen Ecke und ziehen die Fäden.“<sup>1852</sup> Will man dem befreundeten Ludwig Neitzel<sup>1853</sup> glauben, setzten sich die Eigenschaften der gegensätzlichen Puppenmedien im Werk und in der Persönlichkeit der beiden Künstler fort:

„Wie innig und feinfühlig Sophie Taeuber-Arp auch war, wie vollendet die Harmonie zwischen ihr und ihrem Gatten in allen Fragen der Kunst und des Lebens auch gewesen war, so bestand doch ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden, der schon in der Benennung ihrer Werke zu Tage tritt. Während wir bei Arp der Traumeule, dem Krallen-Alu, dem Wolkenhirt, dem Blumenturnier, Mondhaft, ausgehöhlt, geisterhaft und ähnlichem begeg-

<sup>1848</sup>Hans Arp: Der Vogel selbdritt (1920), in: Arp, *Gedichte*, S. 41.

<sup>1849</sup>Hans Arp: Dada (1958), in: *Dada Jubiläum*, S. 4. Was bei Arp „Kaspar“ war, wurde bei Ball der „Dorf-dadaist“: „In Schnabelschuhen und im Schnürkorsett [...] / Als Schlangemensch im Teufelskabinett / Gastierte er bei Vorstadtdilettanten. [...] / Er hat sich eine Laute aufgezimmert / Aus Kistenholz und langen Schneckenschrauben, / Die Saiten rasseln und die Stimme wimmert, / Doch läßt er sich die Illusion nicht rauben. / Er brüllt und johlt, als hinge er am Spieße. [...] / Als Schellenkönig tanzt er auf der Wiese / Zum Purzelbaum der Narren und der Kinder.“ Ball beschwört das gemeinsame Außenseitertum von Dadaisten, Zirkusleuten und Fahrendem Volk und spiegelt seine Erfahrungen als Varietédarsteller wider, vgl. Hugo Ball: Sieben schizophrene Sonette, in: Riha, *113 Gedichte*, S. 38.

<sup>1850</sup>Craig, *Theater*, S. 71. Zum vermuteten religiösen Ursprung der Marionette vgl. Craig, *Theater*, S. 72-73.

<sup>1851</sup>Vgl. Minuth, *Kaspertheater*, S. 15.

<sup>1852</sup>Goll, *Ich verzeihe*, S. 150.

<sup>1853</sup>„In der Tanzschule von Mary Wigmann und R. von Laban las am 18. März 1917 mein Freund Neitzel, als Turban verkleidet, einige meiner Gedichte aus der ‚Wolkenpumpe‘ zum ersten Mal vor“, erinnert sich Hans Arp: Erinnerung und Bekenntnis, in: Schifferli, *Geburt*, S. 104-108, hier S. 104.

nen, stellt uns die Taeuber ihre Arbeiten als Horizontal-Vertikal-Kompositionen, Flächen und Dreiecke, deren Spitzen sich berühren, als Kreiskompositionen [...] vor. Enthüllt Arp mit seinen Bezeichnungen eine kindlich verträumte, manchmal meisterhaft verspielte dichterische Begabung, so verbirgt die Taeuber alle ihre Gefühle hinter den trockensten Titeln, die alles Persönliche ausschalten, nur das Objekt als solches gelten lassen und den Beschauer rein auf das Formale ihrer Arbeit hinlenken.<sup>1854</sup>

So sehr dieses Urteil den phantastischen Erfindungsreichtum erfasst, den Arp mit seiner Kunst bewies, es lässt eine ganze Seite im Werk Taeubers außer Acht. Dass auch sie mit subtilem Humor und parodistischem Elan vorging, soll das folgende Kapitel zu ihren Marionetten belegen.

#### 4 Sophie Taeuber: Marionetten zu *König Hirsch*

Um die Marionettenpraxis Sophie Taeubers und ihren Beitrag zum Dada Zürich zu ermessen, ist es erforderlich, einleitend einige grundlegenden Merkmale performativer dadaistischer Kunst in Erinnerung zu rufen: Sie gilt als identitätsbildende Kraft in interpersonellen Aktionen und entsteht aus der simultanen Präsenz von Künstlern, Objekten und Betrachtern und ihren Diskursen in einem rahmenden Dispositiv. Unkonventionelle Schauplätze, dialogische Improvisationen, menschliche und künstliche „Agenten“ sind ihre ausschlaggebenden Faktoren. Wo diese Strukturen fehlen, lässt sich der nichtauktoriale, performative und in seiner Wirkung subversive dadaistische Kunstbegriff nicht anwenden. Die personale Einheit ist daher von der produktiven insofern zu trennen, als nicht jede Arbeit der Züricher Dada-Gruppe zum Diskurs um physische künstlerische Performanz beitrug. Obwohl sie als Puppenobjekte zur Zeit des Dada Zürich entstanden, zählen hierzu die Marionetten Taeubers, die Auftragsarbeiten der Züricher Kunstgewerbeschule waren, welche Taeubers dadaistisches Engagement erklärtermaßen missbilligte. Sie sind nicht als dadaistisch zu bezeichnen, auch wenn ihnen diese Intention oft unterstellt wird.<sup>1855</sup> Allerdings geben die Marionetten, die ursprünglich kaum mehr als ein Beiprodukt ihrer kunstgewerblichen Lehrtätigkeit waren, Aufschluss über Taeubers ganzheitlichen Kunstbegriff und ein Beispiel ihrer kompositorischen Originalität, die auch ihre dadaistischen Tanzperformances prägte; sie sollen unter diesem Aspekt vorgestellt werden.

Die Marionetten entstanden zu einer Inszenierung der Fabel *König Hirsch* des nachbarocken italienischen Komödiendichters Carlo Gozzi, mit der am 11. September 1918 die erste Spielzeit des „Schweizerischen Marionettentheaters“ im Rahmen der Jahresausstellung des Schweizerischen Werkbunds beendet wurde.<sup>1856</sup> Zwei nachhaltige Ereignisse

<sup>1854</sup>L[udwig] H. Neitzel: Hans Arp – Sophie Taeuber-Arp. Erinnerungen eines Freundes, in: Das Kunstwerk, 9. Jg., H. 2, 1955, S. 9-11, hier S. 11.

<sup>1855</sup>Vgl. z. B. Bruno Mikol, *Théâtre*, S. 61f., zum anarchisch-dadaistischen Tenor der Handlung.

<sup>1856</sup>„Schweiz. Werkbund-Ausstellung Zürich 1918. König Hirsch. Ein tragikomisches Märchen in 3 Akten von Gozzi. In der Übersetzung und Bearbeitung von René Morax und Werner Wolff. [...] Dekorationen und Figurinen von Sophie H. Taeuber, S.W.B. Zürich.“ Ziel war nach Altherr, *Veranstaltungen*, S. 85, „der Zusammenschluß von Fabrikant, Künstler, Handwerker und Kaufmann, um den gewerblichen Erzeugnissen der Hand oder der Maschine eine möglichst vollkommene Herstellung zu sichern.“

hatten zur Konzeption dieses Figurentheaters beigetragen, eine Ausstellung von „Theaterkunst“ im Jahr 1914, die „keinen schauspielerischen oder historischen Stilkram“<sup>1857</sup> zeigte, sondern Gedanken und Modelle der führenden Theatertheoretiker der Zeit, Adolphe Appia und Edward Gordon Craig. Als Neuheit präsentierte man südostasiatische Marionetten aus Craigs Sammlung. Debatten zu Chancen eines antinaturalistischen Theaters und Kooperationen mit bildenden Künstlern schlossen sich an. Als schließlich das „Marionettentheater Münchner Künstler“ um Paul Brann mit einem Gastspiel beeindruckte,<sup>1858</sup> reifte die Idee, in Zürich ein Marionettentheater als Übungsbühne der Kunstgewerbeschule ins Leben zu rufen.

Zum Initiator der Züricher Theateridee wurde der Leiter der Schule und des angeschlossenen Museums Alfred Altherr,<sup>1859</sup> der sich mit dem didaktischen Wert von Puppenspielen befasst hatte, „in der Erkenntnis, daß bei der künstlerisch zu schulenden Jugend das Interesse an entwickelter und veredelter Handarbeit auch mit Dingen des Theaters geweckt werden könne.“<sup>1860</sup> Mit ihrem kooperativen Ansatz nahm die Marionettenklasse der Kunstgewerbeschule schon einige der künstlerisch-gesellschaftlichen Ziele des Weimarer und Dessauer Bauhauses vorweg. Förderlich fand man das Marionettenspiel im Rahmen der künstlerischen Ausbildung schon deshalb, weil es die Bereitschaft zur Gruppenarbeit und den Teamgeist förderte. Angesprochen war hier nicht nur die überfachliche Planung und Herstellung der Figurinen, sondern vor allem die gemeinschaftliche Führung der Puppen auf der „Brücke“, das Sprechen der Puppenstimmen und Spielen der Begleitmusik.<sup>1861</sup> Zumindest Taeuber sah außerdem den Austausch von Künstlern und Studenten als motivationsfördernd an. Die Schülerinnen ihrer Textilklasse führte sie im April 1917 in die *Sturm*-Ausstellung der Galerie Dada, um sie für die Arbeit von Paul Klee zu interessieren.<sup>1862</sup>

In der Gründung des Marionettentheaters sah Altherr die „vielversprechende Aussicht, aus einer realistisch gearteten Darstellungskunst mit einem technischen Aufwand und unliebsamen, geschmacklosen Zufälligkeiten herauszukommen ins Reich des Grotesken, des Humors, der unbeschränkten kleinen Möglichkeiten.“<sup>1863</sup> Anklänge an die schon von Craig propagierte Trennung vom Schauspieler sind unüberhörbar. Im Marionettentheater, so Altherr, „galt es, die verkleinerte Kopie des großen Theaters und dessen Inszenierung

---

<sup>1857</sup>Altherr, *Marionettentheater*, S. 9.

<sup>1858</sup>Von Brann seien „starke künstlerische Eindrücke“ ausgegangen, u.a. der Plan, das Puppentheater „als kleines wanderndes schweizerisches Nationaltheater durch Ost und West unserer Heimat ziehen lassen“, Reinhart, *Marionetten-Theater*, S. 93 u. 95. Es sollte, so Altherr, *Schattenspiele*, S. 10, jedoch nicht versucht werden, „das große Theater mit all seiner realistischen Inszenierungskunst nachzuahmen“.

<sup>1859</sup>Alfred Altherr (1875–1945) war ausgebildeter Schreiner, Raumkünstler und Architekt und hatte von 1912–1938 die Leitung der Gewerbe- und Kunstgewerbeschule sowie des Kunstgewerbemuseums inne. Letzteres, so Altherr, *Veranstaltungen*, S. 87, sollte „dem jetzt lebenden Handwerker und Künstlerstande dienen.“

<sup>1860</sup>Altherr, *Schattenspiele*, S. 8.

<sup>1861</sup>Vgl. Schaller, *Morach*, S. 59.

<sup>1862</sup>Vgl. Taeuber (Katalog Bottrop), S. 10.

<sup>1863</sup>Alfred Altherr: Plananlage zur Schweizerischen Werkbundaustellung vom 1. bis 31. August 1918, Abteilung Kleinkunst, in: Bissegger, *Puppentheater*, S. 72.

zu vermeiden. Das Resultat wäre der Schaffung einer ‚Puppenstube‘ gleichgekommen.<sup>1864</sup> Anders aber als Craig und anderen Theaterreformern, die sich mit der Anwendung der Marionettenhaftigkeit auf den lebenden Organismus beschäftigten, ging es Altherr vor allem um die Förderung der Puppenspezifik:

„Die Marionette muß als Holzpuppe ‚hölzern‘ sein, fast derb in den Gesichtszügen. [...] Die absichtliche Verlängerung der Arme, die Vergrößerung des Kopfes, der Hände und Füße dienen zur Erhöhung der Ausdrucksfähigkeit der Bewegungen; darauf ist also vor allem zu achten.“<sup>1865</sup>

Zeitgenössische Rezipienten lobten die in diesem Zuge entstandenen Arbeiten als gelungene Versuche, Kompromissen mit dem Theater aus dem Weg zu gehen.<sup>1866</sup> Zu den Aufgaben des Marionettentheaters vermerkte Altherr, es biete „eine glückliche Möglichkeit, ausgesuchte, feinste Kleinkunst in einer eigenartig angewandten Form zu zeigen, in geschnitzten und bekleideten Figuren, in neuzeitlich einfachen Dekorationen.“<sup>1867</sup> Das hier anklingende Gleichgewicht aus handwerklichen und künstlerischen Techniken, modernen und traditionellen Spielformen sollte auch in der Auswahl der Marionettenstücke zum Ausdruck kommen. Einem Gremium von Bühnenaudoren und Künstlern, unter ihnen Taeuber als einzige Frau, wurde die Konzeption des Programms übertragen, das internationale Spieltraditionen widerspiegeln sollte.<sup>1868</sup> Aus diesem Spektrum wählte man Carlo Gozzi als Vertreter der italienischen Theatergeschichte.<sup>1869</sup>

Gozzis Dreiaktdrama *König Hirsch* (*Il re cervo*) wurde 1762 in Venedig uraufgeführt und 1772 in gedruckter Form veröffentlicht. Wie viele seiner Stücke lehnte Gozzi es eng an Motive der Commedia dell’arte an, deren stereotype Charaktere er zitiert: Deramo, König von Serendippo, soll aus Gründen der Staatsräson heiraten, um für die Thronfolge zu sorgen. Um aus der großen Zahl von Bewerberinnen die geeignete herauszufinden, hat er vom Zauberer Durandarte eine magische Statue erhalten, die bei jeder Lüge ein Lachen ausstößt, das nur er selbst hören kann. Schon 2748 Edelfräulein wurden vergeblich auf diese Probe gestellt, jetzt bleiben nur noch die Damen des eigenen Hofes. Clarissa, die Tochter des Ersten Ministers Tartaglia, scheidet aus, weil sie insgeheim Leandro liebt,

<sup>1864</sup>Altherr, *Marionettentheater*, S. 10.

<sup>1865</sup>Altherr, *Schattenspiele*, S. 29f.

<sup>1866</sup>Vgl. Jollos, *Marionettentheater*, S. 130: „Was auf dem Theater den lebenden Schauspielern versagt bleiben muß, das Persönliche zu tilgen, nichts anderes zu sein, als Verkörperung von Leidenschaft, Wunder und Vorüberziehen, ist der Marionette gegeben“.

<sup>1867</sup>Alfred Altherr: Plananlage zur Schweizerischen Werkbundausststellung vom 1. bis 31. August 1918, Abteilung Kleinkunst, in: Bissegger, *Puppentheater*, S. 72. Das Schweizerische Marionettentheater spielte von 1918 bis 1935 und brachte in dieser Zeit, beginnend mit *König Hirsch*, 28 Programme mit mehreren hundert Aufführungen heraus, vgl. Bissegger, *Puppentheater*, S. 83 u. Spielpläne auf S. 348f.

<sup>1868</sup>Vgl. Drack, *Morach*, S. 22.

<sup>1869</sup>Die Dramen des venezianischen Komödiendichters Carlo Gozzi (1720–1806) entstanden an einem Wendepunkt, als traditionelle Theaterformen durch naturalistische verdrängt zu werden begannen. Anders als sein Widersacher Carlo Goldoni (1707–1793), der für eine Reform der italienischen Komödie eintrat, blieb Gozzi den Figuren des Straßen- und Volkstheaters treu. In seinen phantastischen *fiabe* kombinierte orientalische Märchen, italienisches Stegreiftheater und venezianische Lokalpolitik. Kennzeichnend ist eine ins Idealistische gewendete Metaphorik, die eine poetische Imagination erschafft, vgl. Valenta, *Pocci*, S. 195 u. 200.

den Sohn des Zweiten Ministers Pantalone. Auch die eitle Smeraldina, die Schwester des Mundschenks Brighella, kann nicht bestehen. Erst als Pantalones liebevolle Tochter Angela auf ihre Ehrlichkeit befragt wird, bleibt die Statue stumm. Deramo hat seine Braut gefunden. Doch der düpierte Minister Tartaglia will sich rächen und zettelt eine Intrige an, mit der er die Macht und die tugendhafte Angela an sich reißen will. Auf der Jagd in den königlichen Wäldern entlockt er dem vertrauensseligen König einen geheimen Spruch, mit dem sich Menschen und Tiere in die Haut des getöteten anderen verwandeln lassen. Nachdem er den König auf diesem Weg erfolgreich in einen Hirsch verzaubert, tritt er an dessen Stelle und buhlt um die Gunst der Angela. Doch mit seinem plumpen Verhalten und seinem Stottern brüskiert er sie und den Hofstaat und beginnt nun ein Terrorregime. In der Gestalt eines erschossenen Alten kehrt der wahre König Deramo aus dem Wald zurück und wird trotz seines abstoßenden Äußeren von der liebenden Angela wiedererkannt. Zur Rede gestellt, will Tartaglia den Deramo erstechen, wird aber von dem von ihm selbst gedungenen Königsmörder verwechselt und getötet. Deramo schlüpft in seine eigentliche Gestalt zurück, und auch der Magier Durandarte, der als Strafe für seinen leichtfertigen Umgang mit Zaubersprüchen ein Dasein als Papagei fristen musste, erhält sein repräsentatives Aussehen wieder.

Wie es zur Auswahl gerade dieser Fabel für das Schweizerische Marionettentheater kam und wer den Anstoß dazu gab, ist nicht bekannt, zumal das Stück im deutschsprachigen Raum noch wenig beachtet war.<sup>1870</sup> Mit der Übersetzung und Adaption für die Marionettenbühne wurden die Schweizer Bühnenaufsteller Werner Wolff und René Morax beauftragt, die schon einige Puppenstücke verfasst hatten.<sup>1871</sup> Sie hielten die Strukturen der Fabel aufrecht, aktualisierten sie aber im Stil einer Gesellschafts- und Politsatire mit kräftigen Seitenhieben auf die aufkeimende Psychoanalyse, die in Zürich von Carl Gustav Jung vertreten wurde. Schauplätze sind das königliche Kabinett und der Wald von Roneisloppe, beides Paraphrasen auf die Universitätsnervenklinik, die im Wäldchen Burgölzli bei Zürich gelegen war. Von diesem der Welt entrückten Ort erzählt die Marionettenfabel. Neue Rollen wurden eingeführt oder zu prominenten Persönlichkeiten umgestaltet. Aus dem Zauberer Durandarte wurde „Freudanalytiker“, eine Anspielung auf den großen Sigmund Freud, der mit seiner unheimlichen Fee „Urlibido“ das Geschehen diktiert und den Mensch schon mal zum „Tier“ machen kann. Weniger Magie als psychische Kräfte sind hier am Werk. Als seine abgespaltene zweite Persönlichkeit erscheint Dr. Ödipus Komplex – der Freudschüler Jung – der als Papagei mit krächzender Stimme alten Wahrheiten einen neuen Klang verleiht.

Als Parodie einer maroden politischen Führung erscheint der jugendliche König Deramo als trauriger Monarch, dessen Handeln von einem mächtigen Staatsapparat diktiert wird. Schon zahllose höhere Töchter haben sich dem Verfahren der Psychoanalyse unter-

---

<sup>1870</sup>Vgl. Barten, *Puppen*, S. 427f. Die deutschsprachige Erstaufführung auf dem Theater fand erst 1956 im Züricher Schauspielhaus statt.

<sup>1871</sup>René Morax wurde gelobt für einen „Ton des Naiv-grotesk-komischen, durch den die Volkstümlichkeit aller Marionettenstücke bedingt ist“, Schlosser, *Marionetten*, S. 99.

zogen und sich dem mächtigen Analytiker und seinem unbestechlichen Hilfsmittel, dem Lügendetektor, offenbart. Ihre Ehetauglichkeit steht und fällt mit dem psychologischen Gutachten. Ziel des Stücks ist es, einen Ausgleich der Kräfte zu erreichen, und, idealistisch formuliert, die Welt neu zu erschaffen und den menschlichen Ehrgeiz zu überwinden. Thema sind aber auch die Metamorphose der Seele in den Irrungen und Wirrungen der Therapie und die weibliche Psyche. Anspielungen auf die Lehren Freuds und das Bild des Weiblichen, das sie zeichnen, sind unübersehbar: Die Frauenfiguren sind ohne Ausnahme – denn auch Angela ist kaum mehr als ein Werkzeug des Schicksals – eitel, regressiv und infantil. Mit Entscheidungsbefugnissen ausgestattete Männer halten das Heft des Handelns fest in den Händen. Renée Riese Hubert sieht hier das Indiz einer kaum verhüllten, aber parodistisch aufbereiteten Kritik, die Taeuber an der gesellschaftlichen Behandlung und Stellung von Frauen übte.<sup>1872</sup> Da sich Taeuber jedoch streng an die Vorgaben des Textes hielt, muss man es den Autoren Wolff und Morax zugute halten, dass sie diese gesellschaftliche Brisanz erkannten und mit harmonischem Ausgang uminterpretierten.

Als Spielleiter führt Dr. Komplex/Jung durch die Handlung und sorgt für das nötige Lokalkolorit, indem er Kommentare auf Kriegsgewinnler, Deserteure, Exilanten und randalierende Dadaisten zum Besten gibt. Letzteres wird von Tzara bestätigt, der zur Identifizierung der Charaktere beiträgt; nicht nur Psychoanalytiker, sondern auch Dada-Künstler seien hier aufs Korn genommen worden: „Mlle. Teuber [sic] has made for a marionette theatre puppets representing Dadaists and psychoanalysts like Dr. Jung.“<sup>1873</sup> Über ihre Schwester Erika Schlegel, die Bibliothekarin des Züricher „Psychologischen Clubs“ war, kam Taeuber selbst mit C. G. Jung in Kontakt.<sup>1874</sup> Als weitere Parallele stellt sich heraus, dass nicht nur bei Gozzi, sondern auch im Dada Zürich wiederholt ein Papagei in Erscheinung tritt: In Kokoschkas Drama *Sphinx und Strohmännchen* ist er ein akustischer Störenfried, und im Tanz *Noir Cacadou* der achten Dada-Soiree wird er von Taeuber choreografisch inszeniert.

Marionetten als Bühnenmittel waren im Künstlertheater des 20. Jahrhunderts bereits keine Besonderheit mehr, und auch bildende Künstler waren schon als Entwerfer hervorgetreten.<sup>1875</sup> Die herausragende Neuerung, die Taeuber mit ihren Marionetten einführte, war aber, dass sie ganz im Sinne des Theatergründers Altherr nicht dem Muster des miniaturisierten Menschen folgten,<sup>1876</sup> sondern eine schematische und abstrahierte Darstellung der menschlichen Anatomie anstrebten. Darüber hinaus schlugen sich Psyche und Charakter der Figuren im Dekor nieder und dominierten die Formgebung, die persönliche Individualität zum Ausdruck bringt. Im übertragenen Sinn spiegelt die Formwahl auch inhaltliche Konflikte der Textvorlage wider: Dem Willen zur Konstruktion steht eine Reihe von

---

<sup>1872</sup>Vgl. Hubert, *Artist Couples*, S. 534.

<sup>1873</sup>Tzara, *Memoirs*, S. 312.

<sup>1874</sup>Vgl. Barten, *Puppen*, S. 426.

<sup>1875</sup>Etwa Pierre Bonnard für das „Théâtre des Pantins“ seines Schwagers Claude Terrasse, das ausschließlich mit Marionetten arbeitete und 1898 Jarrys *Ubu Roi* neu herausbrachte, vgl. Kap. V.1, S. 252.

<sup>1876</sup>„Man hüte sich davor, naturalistische oder photographiemäßige Gesichter zu schnitzen.“ Altherr, *Schatenspiele*, S. 30.

expressiven und zufälligen Zügen entgegen, die dazu beitragen, die Fabelwesen zu individualisieren.<sup>1877</sup> Trotz ihrer spezifischen Unterschiede sind alle Figuren als Mitglieder einer zusammengehörigen Formfamilie zu erkennen, in der sich die künstlerische Handschrift Taeubers manifestiert. Mehr als übliche Marionetten sind sie damit auch als Kunstwerke rezipierbar.<sup>1878</sup>

Für die Formfindung konnte sich Taeuber auf die geometrischen Prinzipien ihrer Gemälde stützen, doch zu sagen, sie hätte diese nur in die dritte Dimension übertragen, wäre verkürzt: Der Formen- und Detailreichtum ihrer Marionetten geht darüber hinaus. Kreise wurden zu Kugeln und tellerförmigen Scheiben, Ovale zu Ellipsoiden, Rechtecke zu Zylindern, Dreiecke zu Kegeln und Kegelstümpfen. Quader und Würfel jedoch, die das Grundgerüst der Gemälde bilden, fehlen fast ganz, und der Kreisquerschnitt überwiegt. Es scheint, als hätte sich Taeuber hier bewusst jene spielerischen Freiheiten genommen, die sie sich in den reduzierten Gitterstrukturen ihrer Malerei versagte. Anzahl, Wiederholung und Anordnung der Grundformen folgen Regeln der Rhythmik: drei Elemente für den Rumpf, zwei für die Beine (Truffaldino, Freudanalytiker), zwei für den Rumpf, zwei für die Beine (Tartaglia, Pantalone), vier für den Rumpf und eins für die Beine (Dr. Komplex, Brighella) ergeben lange Oberkörper auf kurzen Beinen, kurze Oberkörper auf langen Beinen oder ausgewogene Proportionen.

Das bestimmende optische Merkmal der Marionetten ist ihre Vertikalität, die nur selten mit breiten Schultern und ausladenden Hüften konterkariert wird. Meist sind die Körper schlank, die Gesichter schmal und die Gliedmaßen überlängte. Den Eindruck von Länge bewirken nicht nur die Proportionen und die Höhe der Figurinen, die bis zu sechzig Zentimeter betragen kann, sondern die Führungsschnüre und die Steuerung von oben, die als gedachte Verlängerung der Vertikalen die Körper logisch fortsetzen. Wenige horizontale, bodenlastige Formen wirken als Gegengewichte und rufen die Schwerkraft in Erinnerung. Der Kopf befindet sich in der Flucht des Rumpfes: schlanke, lange Körper setzen sich in hohen Köpfen fort (Freudanalytiker, Truffaldino, Deramo), gedrungene und unteretzte Körper tragen kurze Köpfe (Brighella, Dr. Komplex, Tartaglia). Die möglichen Kopfformen sind Kugel oder Ellipsoid; alle Figuren haben Kopfbedeckungen. Hier zeigt sich die den Typen innewohnende „Genetik“, nach der sich verwandtschaftliche Beziehungen in wiederkehrenden Körperdetails ausdrücken: Die Geschwister Angela und Leandro und ihr Vater Pantalone haben Füße aus kleinen Kugeln, ihre Hände enden in Kegelstümpfen, ihr Rumpf ist eine Kombination aus Konus und Kegel. Tartaglia und seine Tochter Clarissa verbinden eine kugelige Kopfform mit spitzer Nase und ein trichterförmiger Helm, Smeraldina und ihr Bruder Brighella haben kurze, kräftige Gliedmaßen und, als einzige, kleine abstehende Ohren.

---

<sup>1877</sup>Vgl. Plassard, *Acteur*, S. 201.

<sup>1878</sup>Die Tragweite von Taeubers interdisziplinärer Arbeit wurde früh erkannt und als Reformversuch gelobt: Mit ihr probiere das Schweizer Marionettentheater als erstes abstrakte Bühnenbilder und ein „Kunst“-Theater aus, die Künstlermarionette stehe für die Befreiung des Mediums aus nationaler Gebundenheit und Folklore, vgl. Schlosser, *Marionetten*, S. 96, u. Mikol, *Marionnettes*, S. 103.

Die Figurinen wurden nach Taeubers Entwürfen von Carl Fischer, dem Holzfachlehrer der Kunstgewerbeschule,<sup>1879</sup> auf der Drehbank ausgeführt, zusammengefügt und von Taeuber persönlich bemalt. Sie war mit dem Material und der Technik vertraut, denn schon in ihren „Dada-Köpfen“ (Abb. 12 u. 13) und in anderen kleinformatigen Skulpturen, die seit 1916 in Kooperation mit Arp entstanden,<sup>1880</sup> hatte sie mit gedrechseltem Holz gearbeitet. Der Werkprozess garantierte eine Objektivität, die für ihre Arbeit kennzeichnend ist: Bei vielen ihrer Projekte konnte die technische Umsetzung einem Dritten überlassen werden.<sup>1881</sup> Was auf diesem Weg an künstlerischer Handschrift verloren ging, stellte sie im Anschluss mit einer eigenhändigen Bemalung in Ölfarbe wieder her. Im Prozess des Drechselns entstanden glatte, skulpturale Puppenkörper, die mit einer Vielzahl von Gelenken ausgestattet sind, häufig auch an Stellen, die nicht dem menschlichen Körperbau entsprechen. Verbunden sind sie mit Ringösen, die ein freies Schlenkern der Gliedmaßen erlauben. Stoffe,<sup>1882</sup> Federn und Spitzen verdecken kaum die Nacktheit dieser Strukturen. Dafür legt sich die Farbe als Hülle über den Korpus. Bruno Mikol bemerkt, er fühle sich hier an Tätowierungen erinnert.<sup>1883</sup> Allerdings verwendete Taeuber Ölfarben, die eine eigene Substanz in den Malprozess miteinbringen, sodass statt von Tätowierungen, die körperliche Eingriffe darstellen, von Bemalungen im Sinne farbiger Häute zu sprechen ist, die den Flächen äußerlich anhaften, aber eine verschleiende und transformierende Wirkung entfalten.

Farbgebungen, die Taeuber in den Vertikal-Horizontal-Kompositionen ihrer Gemälde anlegte – Schwarz, Braun, Rot, Orange, Rosa, Blau und Gold in klar voneinander abgegrenzten Partien – wurden in den Marionetten weiterverfolgt. Jede Figur hat eine Hauptfarbe, die den Prinzipien der Farbpsychologie und -symbolik nachempfunden ist und wesentlich zur Typisierung der Charaktere beiträgt: König Deramo erstrahlt in Gold, Minister Pantalone trägt ein dezentes Grau, der Usurpator Tartaglia missfällt durch aggressives Rot, die Mädchen Clarissa und Angela sind unschuldig weiß, der Vogelfänger Truffaldino bevorzugt Jagdgrün. Darüber hinaus spiegeln die Farbtöne die Familienbeziehungen wider: Tartaglia und Tochter tragen Rot und Grün, Blau und Gelb kennzeichnen den Mundschenk und seine Schwester, in der Familie Pantalones wiederholen sich Rosa- und Grautöne. Da sich hinter dem Papagei der verwandelte Freudanalytiker verbirgt, erhält er seine Farben, Weiß und Rosa.<sup>1884</sup> Das Gesicht wird als vom Körper unterschied-

<sup>1879</sup>Carl (Carlos) Fischer (1888–1987) war Holzbildhauer und Lehrer für Modellieren und Modellbau.

<sup>1880</sup>Greta Ströh erwähnt eine Puderdose, einen Kelch und eine Amphore, die sich heute in Privatbesitz befinden, vgl. *Taeuber* (Katalog Paris), S. 124.

<sup>1881</sup>„[...] the execution of her paintings, gouaches, and drawings is so self-renouncing and devoid of fakery that her works can be carried out by good craftsmen in mosaics, reliefs, mural paintings, and tapestries without any violation of their life.“ Arp im Interview mit George L. K. Morris (1957), in: Marcel Jean (Hg.): *Jean Arp. Poems, Essays, Memories*, New York 1972, S. 349. „Handarbeit als Mittel für die Befriedigung eines seelischen Hungers“, so Altherr, *Schattenspiele*, S. 8, war Teil des Lehrplans der Kunstgewerbeschule.

<sup>1882</sup>Nach Sigrig Barten, *Puppen*, S. 429, wurden Reste historischer Rüschen- und Seidenstoffe verarbeitet.

<sup>1883</sup>Vgl. Mikol, *Marionnettes*, S. 49.

<sup>1884</sup>Wie Sigrig Barten berichtet, sollen diese Farbanalogien jedoch kein Einfall Taeubers gewesen sein, sondern auf eine Vorgabe der Autoren zurückgehen, vgl. Barten, *Puppen*, S. 430.

den aufgefasst, korrespondiert aber mit den Hauptfarben der Figur. Ihr Farbspektrum wird wiederholt, eine dritte Farbe, meist Schwarz oder Weiß, tritt als Akzent hinzu. Während die Rumpfe monochrom und einheitlich gestaltet sind, konzentrieren sich die expressiven Details auf die Zeichnung der Gesichter. Status, Charakter und Haltungen der Rollen drücken sich in festgelegten Mimiken aus, jedoch werden keine Reaktionen dargestellt, die nur einer einzigen Situation gerecht würden. Vorherrschend ist ein ikonischer Ausdruck,<sup>1885</sup> der Emotionen neutralisiert, und ein maskenhafter Dekor, der die Marionetten mit Taeubers Dada-Köpfen verbindet.<sup>1886</sup> Dabei ist der durch dunkle Ränder und kontrastreiche Farben hervorgerufene „Hypnoseblick“ der Figurinen den Erfordernissen der Puppenbühne angepasst und für die Fernwirkung berechnet.<sup>1887</sup>

Abweichend von seiner sonstigen Praxis schuf Gozzi mit König Deramo (Abb. 103) eine Hauptfigur, die keiner der klassischen Rollen der *Commedia dell'arte* entspricht. Mit seiner Schönheit, seinem Rang und seinem Schicksal nimmt er eine Stellung zwischen den Autoritätspersonen und jugendlichen Liebhabern ein. Entsprechend diesem Status, ist Deramo die diffizilste und eleganteste aller Marionetten. Er hat die feinsten Körperglieder, die meisten Gelenke, die größte Beweglichkeit, die ausgefeilteste Kopfbedeckung und die luxuriöseste Farbe. Als einziger trägt er kleine Glöckchen an den Händen, hat also die Fähigkeit, aus eigener Kraft Klänge zu erzeugen und ist nicht wie die anderen Figuren zum Stillschweigen verdammt. Doch wird ihm diese Geschwätzigkeit zum Verhängnis, wenn er das Geheimnis des Verwandlungszaubers ausplaudert.

Obwohl die Statue (Abb. 104) ein unbelebter Gegenstand ist, wird sie nicht, wie Mikol das andeutet, als tote Materie behandelt – sei es als schwarzer Marmor,<sup>1888</sup> sei es als Metall einer Rüstung. Allerdings kann sie, da sie durchgehend bemalt ist, ihre Wirkungen erst durch den Wechsel der Positur entfalten.<sup>1889</sup> Damit ist es ihr möglich, jederzeit das Aussehen zu ändern und eine andere Gestalt anzunehmen; ihre Eigenschaften ähneln denen einer Künstlerpuppe, die das Bild des Menschen in immer neuen Posen entwirft.<sup>1890</sup> Der Moduswechsel von Bewegung und Starre ist charakteristisch für die Statue und wird noch dadurch verstärkt, dass ihre Beseelung mit ins Spiel gebracht wird. Die Frage, ob sie, da sie sich bewegen und laut lachen kann, nun tot oder lebendig ist, kann beim Betrachten der Figur nicht beantwortet werden. Dem kommt entgegen, dass Taeuber ihr ein Aussehen gab, das wie eine reduzierte Version des Deramo erscheint: Sie hat denselben konischen Rumpf aus zusammengesetzten Kegelstümpfen, ähnlich delikate Gliedmaßen und wie dieser einen schmalen Kopf mit Aufsatz, doch alles um einige Stufen magerer. Die Statue, die dem Deramo persönlich zuarbeitet, und deren Lachen nur er zu deuten weiß, wirkt wie ein Vexierbild seiner königlichen Psyche.

---

<sup>1885</sup>Vgl. Hubert, *Artist Couples*, S. 535.

<sup>1886</sup>Vgl. Mahn, *Taeuber*, S. 100.

<sup>1887</sup>Vgl. Barten, *Puppen*, S. 429.

<sup>1888</sup>Vgl. Mikol, *Künstlerfiguren*, S. 48.

<sup>1889</sup>Vgl. Mikol, *Künstlerfiguren*, S. 48.

<sup>1890</sup>Vgl. Mikol, *Marionnettes*, S. 15.

Angela, Clarissa und Leandro entsprechen den jungen Liebenden der Commedia: Immer nach der neuesten Mode gekleidet, können sie ihre Kostüme von Szene zu Szene wechseln, um den ganzen Reichtum ihrer Kollektionen vorzuführen. Sie tragen keine Masken, sind aber im Stil der Zeit geschminkt, Schönheitspflasterchen zieren beide Geschlechter. Der mit vornehmen Spitzen dekorierte Leandro (Abb. 105), Sohn des Pantalone, ist höflich und gewandt, er glänzt in eleganten Posen, steht aber ausnahmsweise nicht im Mittelpunkt der Handlung. Clarissa (Abb. 108) ist die Tochter des Tartaglia und heimliche Verehrerin Leandros. Sie spielt eine tragische Rolle, denn mit ihrem Versagen in der Brautschau stachelt sie die Rachsucht ihres Vaters an. Taeuber gibt ihr das Aussehen eines unglücklichen Teenagers, der zu schnell in die Höhe geschossen ist und sich im zu kurz gewordenen Tüllkleidchen sichtlich unwohl fühlt. Dagegen ist die Rolle der Angela (Abb. 107), der Tochter des Pantalone, die der begehrten Liebenden, von der die Tradition verlangt, dass sie sich bescheiden im Hintergrund hält, während die Rivalen um ihre Hand streiten. Sie hat ein sanftes, aber puppenhaftes und passives Wesen. Ihre Bewegungen wirken graziös und tänzerisch, ihre Füße berühren kaum den Boden. Um ihre Zugehörigkeit zu Deramo zu kennzeichnen, hat Taeuber ihrem Gesicht eine feine Goldverzierung gegeben. Sie repräsentiert die Ballerina, die weibliche Tänzerin und vielleicht die Rolle, in der Taeuber sich selbst sah. Wie die menschliche Tänzerin steht die Marionette für Bewegungen des Körpers im Raum, teilt aber nicht deren physische Beschränkung. Mit Angela, so Mikol, habe Taeuber erreicht, was ihr selbst als Tänzerin verwehrt war, eine Bewegung in Reinform.<sup>1891</sup>

Der Pantalone der Commedia dell'arte ist einer der Alten, die an der Spitze des Staates stehen. Er verfügt über Reichtum und Zugang zur Finanzwelt und Politik, wird aber häufig das Opfer übler Intrigen oder seiner unstillbaren Liebessucht. Seine Kleidung ist ganz die des venezianischen Patriziers: eine dunkelrote Weste und enge Hose, die ihm den Namen gibt, ein langer, schwarzer Umhang und ein Hut aus Filz. Er trägt eine dunkle Maske oder buschige Augenbrauen, sein Kinn ziert ein Spitzbart. In Taeubers Figur des Pantalone (Abb. 106), Erster Minister und Vater von Angela und Leandro, wurden viele dieser Merkmale umgesetzt. Gedecktes Grau, Silber und Rosa vermitteln ein wohlhabendes, aber dezentes Äußeres. Kostbare Brokatstoffe bilden seinen Umhang, schwarze Spitzen schmücken seine Hose, ein konischer Hut harmoniert mit dem stattlichen Oval des Kopfes. Alle Proportionen wirken ausgewogen, ruhig und gemessen, und die ganze Person ist von Würde getragen. Die komischen Verwicklungen, in die er sich verstrickt, wären ihm kaum anzumerken, wäre da nicht sein einfältiger Blick in einem blasierten Gesicht.

Tartaglia (Abb. 109) ist Zweiter Minister des Königs und Vater von Clarissa. Zwar gehört er zu den Standespersonen der Commedia, aber seinen Namen hat er von einem Sprachfehler: *tartagliare* heißt italienisch stottern. Damit ist sein Schicksal vorgezeichnet: Im Konflikt zwischen Würde des Amtes und körperlicher Schwäche zieht er stets den Kürzeren und wird zum Gespött der Leute. Oft trägt er dick umrandete Brillengläser, nie

---

<sup>1891</sup> Vgl. Mikol, *Théâtre*, S. 64.

einen Bart. Unter seiner schmalen Brust wölbt sich ein feister Wanst. Seine Beamentracht ist schwarz und grün. Taeuber hat die Gliedmaßen und selbst die Nase ihres Tartaglia grün gefärbt, die Antipathie steht ihm förmlich ins Gesicht geschrieben. Ein extremes Schielen ist die Präfiguration des körperlichen Mankos, das ihn zum Trottel stempelt. Aber ihn zu unterschätzen, kann gefährlich werden: Er trägt ein Hoheitszeichen in Form des osmanischen Halbmonds, Venedigs östlichem Widersacher, eine Andeutung seiner militärischen Aggressivität, verlogenen Gesinnung und Erschleichung der Königskrone.

Freudanalytiker (Abb. 110), der Magier, spielt auf Sigmund Freud und die besonderen Fähigkeiten seiner Lehre an. Doch Freuds Statur, der weder sonderlich groß, noch hager und 1918 schon in den Sechzigern war, scheint nicht sehr gut getroffen. Stattdessen hat Taeuber eine im Wortsinn „überragende“ Figur entworfen, die der inneren Größe der Person entspricht. Schwarze Schläfenlocken zu beiden Seiten des Gesichts sollen Freuds jüdische Herkunft andeuten,<sup>1892</sup> weitere Schnörkel unterhalb der Nase kennzeichnen die Figur als bärtig und – angesichts des rockähnlichen Beinkleids nicht unwichtig – als männlich. Sein Unterkörper hat eine solide Form, dies ist der Ort dunkler Triebe. Aber der Oberkörper ist in einzelne Segmente zerlegt, hier geht es um die Analyse.<sup>1893</sup> Er kann sich nach Belieben drehen und wenden, denn als Therapeut muss er blitzschnell reagieren. Mit seiner Flexibilität ist er jeder Situation gewachsen. Die langen Arme können alles deuten und Probleme in ihrer ganzen Breite erfassen. Sein hervorgehobener Kopf ist als Sitz eines überlegenen Verstands gekennzeichnet. Die Augen sind fragend in die Höhe gezogen, doch der Blick mit den weißen Pupillen wirkt seltsam invertiert: Er entlarvt das Gesicht als Maske, die nichts davon verrät, was hinter ihr vorgeht.

Statt der geschlossenen überwiegt bei Freudanalytiker die zerlegte Form, als Versinnbildlichung des Analytikers, der seine Gestalt den Umständen anpasst. Mikol nennt ihn einen bruchstückhaften Körper aus disproportionierten Elementen, „der durch völligen Verzicht auf Stofflichkeit den Paroxysmus reiner räumlich-plastischer Formen ausdrückt. Sein Wesen ist das eines Zauberers, aber eines Zauberers, der sich über den Menschen erhebt, um hier Geist der Materie zu sein“.<sup>1894</sup> Aber mehr noch als der Mensch ist es das Verfahren, die analytische Durchdringung von Persona und Psyche, die hier porträtiert wird. Mit Freudanalytiker praktizierte Taeuber eine Dematerialisation fester Grenzen zugunsten des freien Spiels der Elemente. Das Körpervolumen ist nicht durch seine Bestandteile definiert, sondern befindet sich in ständiger Bewegung. Die Situation bestimmt das Verhalten, und die Handlung entscheidet über die formale Identität, die sich als Maske wechseln lässt. Der Interdependenz von Physis und Aktion geschuldet, ist Freudanalytiker das Modell eines performativen Körpers auf dem Gebiet der Skulptur.

Dr. Oedipus Komplex (Abb. 111), hinter dem sich das Vorbild C. G. Jung verbirgt, bezieht schon visuell die Gegenposition zu Freud(-Analytiker): Er ist breit und untersetzt, und mit seinem mächtigen, runden Schädel gibt er den Körperbau des korpulenten Jung

---

<sup>1892</sup>Vgl. Barten, *Puppen*, S. 428.

<sup>1893</sup>Vgl. Bilanz, *Taeuber-Arp*, S. 101.

<sup>1894</sup>Mikol, *Künstlerfiguren*, S. 48.

plausibel wider.<sup>1895</sup> Drei ineinander gesteckte Kegelstümpfe repräsentieren den Kollektivgedanken, indem sie durch ihr Zusammenwirken einen einheitlichen Korpus bilden. Doch mit den Stümpfen seiner Beine scheint es ihm kaum möglich zu gehen, übermäßige Physis ist ihm hinderlich. Im Unterschied zum wendigen Freudanalytiker, symbolisiert sein konzentrischer Körper eine beinahe „mythische“ Solidität. Sein Gesicht ist die farbliche Umkehrung der Maske Freuds, aufmerksame Augen richten sich auf ihr Gegenüber. Aber es gibt auch Verbindendes zwischen den beiden Geistesgrößen, deren Fachstreit seit fünf Jahren schwelte:<sup>1896</sup> Sie haben ein konisches Unterteil mit kurzen, stämmigen Beinen, Arme, die in Bleistiftspitzen enden, ein Kopfputz in Form zweier Sicheln kennzeichnet ihren messerscharfen Verstand.

Von allen Marionetten der Züricher Eröffnungsinszenierungen waren Tæubers die bei weitem originellsten.<sup>1897</sup> Mit ihren geometrischen Körpergliedern sind sie Prinzipien des Konstruktivismus verpflichtet, schließen aber figürliche Deutungen nicht aus. Andere stilistische Anleihen machte Tæubers Lehrerkollege Otto Morach<sup>1898</sup>, der kubistisch aufgefasste Marionetten für das Ballett *La boîte à joujoux*<sup>1899</sup> entwarf (Abb. 113). Sie sind dreidimensionale Übersetzungen des malerischen Licht- und Schattenspiels, das auch Morachs futuro-kubistische Gemälde prägt. Eine modellierende Fassung der Holzkörper sorgt dafür, dass selbst schärfste Konturen suggestiv verunklart werden, wie Wischfahnen schmiegen sich die Schatten an die Grate. Elsi Giauque, eine Studentin der Marionettenklasse, bemerkte zum Unterschied der künstlerischen Auffassung: „Sophie Tæuber; sie, die strenge, klare Formgeberin, Morach, er, der die Freiheit herausforderte, das Spukig-Irrationale.“<sup>1900</sup> Der gespenstische Eindruck der Figurinen Morachs rührt unter anderem daher, dass Kleidung und Frisuren nicht nachträglich aufgesetzt, sondern in einem

---

<sup>1895</sup>Barten, *Puppen*, S. 428.

<sup>1896</sup>1913 gab Jung im Dissens mit Freud die Redaktion am *Jahrbuch der Psychoanalyse* ab; Freud versuchte ihn mit seinem im selben Jahr in Buchform veröffentlichten *Totem und Tabu* zu widerlegen.

<sup>1897</sup>Die übrigen Inszenierungen waren *Der Mann aus einer andern Welt* von Werner Wolff, Marionetten von Louis Moilliet, *Le baladin de satin cramoisi* von René Morax, Marionetten von Henry Bischoff, *La boîte à joujoux* nach Claude Debussy, Marionetten von Otto Morach, *Zaide*, ein orientalisches Singspiel von Mozart, Marionetten von Rudolf Urech, *La machine volante* von René Morax, Marionetten von Henry Bischoff, *Die Zaubergeige* von Franz Pocci, Marionetten von Albert Isler, *Sainte Chagrin* von Daniel Baud-Bovy, Marionetten von Alexandre Cingria, *Die beiden Brüder* von Werner Wolff, Marionetten von Ernst Georg Rüegg, vgl. Spielplan des Marionetten-Theaters in: Schlosser, *Marionetten*, S. 100. Schon nach wenigen Vorstellungen wurde der Fundus außer Dienst genommen und in die Sammlung des Kunstgewerbemuseums integriert.

<sup>1898</sup>Otto Morach (1887–1973), war Maler und von 1918–1953 Lehrer der Kunstgewerbeschule, u.a. für Ornamentales Gestalten, ab 1930 Leiter der Fachklasse für angewandte Malerei. Er gehörte der Künstlergruppe *Das Neue Leben* an, die sich von 1918–1920 mit Ausstellungen in Basel, Zürich und Bern hervortat und laut Satzung einem „wirklichen Kubismus“ zugetan war, vgl. Heller/Windhöfel, *Leben*, S. 67.

<sup>1899</sup>*La boîte à joujoux* zur Klaviermusik von Claude Debussy ist ein Handlungsballett um eine Spielzeugschachtel, deren Bewohner zum Leben erwachen und einen Kampf um Liebe und Macht ausfechten: Ein Spielzeugsoldat verliebt sich in die Ballerina, duelliert sich mit dem Polichinelle, wird verwundet, heiratet die Ballerina, der Polichinelle wird Türsteher und die Schachtel wieder geschlossen. Vgl. a. Schaller, *Morach*, S. 58.

<sup>1900</sup>Elsi Giauque: Vergangenheit, die lebendig wird, in: *Morach* (Katalog Solothurn), S. 27.

Schwung aus den Körpern herausgeschnitzt sind. An Fäden geführt, mussten sie wie unheimlich bewegte Skulpturen erscheinen. Im Vergleich zu Morach, der für seine Entwürfe von Aktstudien ausging<sup>1901</sup> und der menschlichen Anatomie verhaftet blieb, heben sich Taeubers Marionetten vom Funktionsprinzip des menschlichen Körper ab und verselbständigen seine Bestandteile.

Anatomische Glieder werden in immer gleiche oder ähnliche Module zerlegt, die sich seriell kombinieren, verlängern und aneinander reihen lassen. Zwar sind die Bausteine des Figurenapparats schematischer als die des Menschen, dafür ist die Bandbreite der Körperbilder, die sich mit ihnen erzeugen lassen, umso vielfältiger. Bruno Mikol hat Taeubers Figurationen einer Strukturanalyse unterzogen, und erkennt – angesichts der Gesamtzahl von nur sechzehn Marionetten etwas hoch gegriffen – zerstückelte, fragmentierte, gesprengte und komprimierte Körper, vertikale und horizontale Systeme, symmetrische und komplexe Strukturen.<sup>1902</sup> Was jedoch alle Figuren auszeichnet, ist ein auffälliges Missverhältnis von Körpern und Köpfen. Wo Taeubers Dada-Köpfe noch den völligen Verzicht auf den Körper übten und alle Individualität im Kopf versammelten, vermeiden ihre Marionetten gerade dieses für Theaterpuppen typische Übergewicht des Kopfes. Nicht nur das puppenübliche Kindchenschema mit überdimensionierten, vollrunden Köpfen und Kugelaugen wurde aufgegeben, in Relation zur Masse und Höhe der Körper verlieren die Köpfe weiter an Bedeutung. Auch auf die gewohnte Vergrößerung der Marionettenhände als Medien der nonverbalen Kommunikation wird verzichtet. Die Funktion der durchweg verkümmerten Hände übernehmen überlange, zeigestockartige Arme, die abstrakte Signale aussenden. Dennoch hängt den Marionetten ein konservativer Unterton an, der sie mit dem Vorbild verkoppelt, sie gehorchen zwei wesentlichen Gesetzen menschlicher Morphologie: Der aufrechte Gang und die unmissverständliche Dreiheit aus Kopf, Rumpf und Gliedern werden in keiner Figur aufgegeben.

Die herausstechende Ausnahme ist das Kollektivwesen der Wachen (Abb. 112). Mit ihnen hat Taeuber die militärisch geforderte Uniformität beim Wort genommen und fünf Wachsoldaten zu einem siamesischen Fünfling zusammengeschweißt. Ein gedrungener konischer Rumpf lastet auf fünf kräftigen Beinen, die dank ihrer ausgestellten Füße und grauen Bemalung an die von Elefanten erinnern. Anstelle von Köpfen sind dem Rumpf fünf Pfropfen aufgesetzt, die ansatzlos aus der massiven Schulterplatte emporragen. Mit ihrer getreppten Zapfenform und stahlblauen Farbe ähneln sie elektrischen Bauteilen, Spulen, Isolatoren oder Zündkerzen. Fünf zweigliedrige Arme sind den Schultern lose angehängt und mit silbrigen Stangen zu Spießen verlängert. Nah an dem, was man sich unter Platons „Kugelmenschen“ vorstellen könnte, hat dieser hochgerüstete, multilaterale Kollektivkörper eine Beweglichkeit, mit der sich Rotationen um die eigene Achse, Sprünge und schnelle Fechtbewegungen realisieren lassen, während ihn sein Gewicht nach

<sup>1901</sup>Vgl. Drack, *Morach*, S. 28. Weitere Anhaltspunkte waren Alexander Archipenkos Skulpturen *Medrano I* und *II* von 1912/1913 sowie *Pierrot* von 1913. Die Figurinen *Arlequin* und *Pierrot* von Morach haben Parallelen mit Archipenkos *Der Tanz* und *Der rote Tanz*, deren Abbildungen 1913 im Ausstellungsheft des *Sturm* erschienen, vgl. Schaller, *Morach*, S. 56f.

<sup>1902</sup>Vgl. Mikol, *Marionnettes*, passim.

unten zieht. In der Entwurfsphase hatte Taeuber auf den Helmfortsätzen der Soldaten noch Andeutungen von Visieren vorgesehen.<sup>1903</sup> Dass ihnen nun die eigentlichen Köpfe fehlen, macht die militärische Denksensur noch offensichtlicher. Ergänzt um die metallische Oberfläche, wird das Monstrum zur seelenlosen Kampfmaschine mit allen Allusionen von Unmenschlichkeit und Formalismus,<sup>1904</sup> die einen zum Roboter degradierten, gesichtslosen Organismus auszeichnen.

Doch so imposant er ist, der einzige Einsatz dieses Wachapparats bestand darin, die Tür des Königskabinetts zu beschirmen. Die Funktionalität, die seine glänzende Rüstung, standfesten Beine und wehrhaften Arme ausstrahlen, und die technische Kompetenz, die von den elektrischen Isolatorenköpfen ausgeht, sind bloße Effekthascherei. Blind, konfus und aneinander gefesselt, stehen die Soldaten sich selbst im Weg. Jeder Schritt in eine Richtung muss den Rest der Truppe aus dem Tritt bringen. Der Effekt der theatralisch ins Leere stehenden Lanzenarme verpufft wie Don Quichottes Kampf gegen die Windmühlen.<sup>1905</sup> Angesichts dieses Missverhältnisses von Aufwand und Wirkung konnte sich der Zuschauer des Eindrucks nicht erwehren, dass hier mit Kanonen auf Spatzen geschossen wurde: „En entrant en scène, ils donnent une impression de rythme et de discipline qui ne manque pas de comique.“<sup>1906</sup>

Tzara, der sich insgesamt sehr anerkennend zu Taeubers Marionetten äußerte („Sensation“, „Phantasie“, „Markstein“<sup>1907</sup>), begann gleich nach ihrer Außerbetriebnahme die Werbetrommel zu rühren.<sup>1908</sup> Die große, auch internationale Anerkennung, die ihnen

<sup>1903</sup>Vgl. *Taeuber* (Katalog Aarau), S. 101, Abb. 29, u. Mahn, *Taeuber*, S. 100.

<sup>1904</sup>Vgl. Mikol, *Théâtre*, S. 62.

<sup>1905</sup>Eine vergleichbare Erscheinung hatte Ball bei seinem Auftritt im Röhrenkostüm, das Beobachter zur selben Interpretation brachte: Von einer „Art Ritterrüstung aus blauem Glanzpapier“ und dem Ausdruck eines Don Quijote ist die Rede, Ball-Hennings, *Ruf*, S. 93. Vgl. Kap. IV.1, S. 195.

<sup>1906</sup>„Beim Betreten der Szene geben sie einen Eindruck von Rhythmus und Disziplin, dem es nicht an Komik mangelt.“ Tristan Tzara: Notes d'Europe, in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 611, Übers. d. Verf.

<sup>1907</sup>„A Zurich, un théâtre de marionnettes joua dernièrement une pièce dont les décors et les personnages firent sensation. Ils étaient imaginés et réalisés par Mlle Sophie H. Taeuber. La fantaisie, l'esprit d'ensemble et l'harmonie des couleurs neuves que Mlle Taeuber y employa font que cet essai marque une date dans ce domaine.“ Tristan Tzara: Notes d'Europe, in: Tzara, *Oeuvres I*, S. 610.

<sup>1908</sup>Ein Foto des *Freudanalytiker* erschien in der von Arp betreuten Zeitschrift *Der Zeltweg* (1919), der von El Lissitzky und Arp herausgegebene Band *Die Kunstismen* (1925) bildete die *Wachen* ab. Arp, *Traum*, S. 18, vermerkt dazu: „Lissitzkys Interesse für Theater und Figurinen beeinflusste wahrscheinlich diese Wahl. Ich hätte die Reproduktion eines Wandteppichs oder Aquarells vorgezogen.“ Weitere Publikationen wurden vorbereitet. Den später gescheiterten „Dadaistischen Weltatlas“ *DADACO*, der im Verlag Kurt Wolff in Leipzig geplant war, sollten sie um eine heitere Note bereichern: „Ausserdem beabsichtigen wir einige neue lustige Sachen zu bringen. [...] Photographien nach Tänzen von Fr. Wigmann und Szenen aus Marionettenspielen von Fr. Täuber.“ Tzara an Huelsenbeck aus Zürich am 22.8.1919, in: Sheppard, *Dadaco*, S. 19. Blatt XI der in der Berlinischen Galerie erhaltenen 13 Druckbogen des *DADACO* enthält ein Foto des *Freudanalytiker*. Auch an eine Bekanntmachung in den USA wurde gedacht: „Für das neue Heft des *Vanity fair* schicke ich dir von meiner keuschen Braut einige Fotos. Eine Stickerei und eine Marionette wird die Kinder des Dollars erquicken.“ Arp an Tzara aus Zürich am 26.5.1922, in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 300. Für eine Veröffentlichung in *Mécano* schickte Arp mehrere Vorlagen ein: „Ich habe dir alle erwünschten Fotos wohl eingeschrieben an deine neue Adresse zugehen lassen. 7 Marionetten, 1 Portraitfoto der Taeuberin und 2 Fotos von deinem humble serviteur.“ Arp an Tzara aus Zürich am 7.9.1922; in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 308.

dadurch zuteil wurde (ohne den Status der Künstlerin nachhaltig zu verbessern), zeigt u.a. die Tatsache, dass eine dem Figurentheater gewidmete Doppelnummer der niederländischen Kunstzeitschrift *Wendingen* vom Sommer 1921 die Marionetten auf fünf Seiten abbildete.<sup>1909</sup> Arp war sich sicher, dass Taeuber dem virtuell belebten Medium Marionette mit ihrer Arbeit voll gerecht wurde: „Von Sophie Taeubers Marionetten kann behauptet werden, daß, um ein Wort Kleists in angemessener Willkür zu verwenden, ihre Seele nicht nur im Ellenbogen sitze.“<sup>1910</sup> Flake nahm Taeubers Marionetten zum Anlass, eigene Reflexionen zum Thema anzustellen:

„Alles, was mit der Eitelkeit, dem Beifallsbedürfnis des Schauspielers zusammenhängt, der ganze Eifer des großen Angebotes fällt fort bei der soviel objektiveren Bescheidenheit der Marionette. [...] Die Marionette wendet sich an den noch kindlichen und ehrgeizigen Geist; sie macht – welche Anmaßung – den Stand des Bühnenkünstlers überflüssig. Sie ist schwerelos, der Schauspieler hat immer sein in Kilo benennbares Lebendgewicht.“<sup>1911</sup>

Diese Überzeugung teilte Flake auch der an die moderne Leserin gerichteten illustrierten Zeitschrift *Die Dame* mit, wo er 1919 erklärte, „die Künstlerin“ (Taeuber) komme „von den Prinzipien des elsässischen Malers Hans Arp her“, und sei wie dieser ernsthaft daran interessiert, „die restlose Ueberwindung des Realismus“ zu erreichen.<sup>1912</sup> Flakes und Arps Erkenntnisse zum Marionettenspiel schließen nahtlos an die großen Vordenker auf diesem Gebiet, Kleist und Craig, an. Huelsenbeck reihte sich ein, als er rückblickend von Taeubers Marionetten sagte: „Sie bewegten sich mit einer Grazie, die nicht von dieser Welt war, und sie hätten vielleicht sogar Calders berühmten Puppenzirkus in ihrer abstrakten Reinheit aus-gezirkust.“<sup>1913</sup>

#### 4.1 Fortunato Depero: Marionetten und Balli plastici

Tatsächlich sind Taeubers Marionetten in der Kunstgeschichte ihrer Zeit singulär. Max Bill, der sie 1943 rezensierte, ließ nur wenige, namhafte Vergleiche gelten:

„Die wenigen verwandten Bühnen-Figurinen sind jene, die [...] Oskar Schlemmer für sein ‚Triadisches Ballett‘ und das ‚Figurale Kabinett‘ gebaut hatte, sowie einige kubistische Figurinen, die Pablo Picasso für das russische Ballett Serge Diaghilevs entwarf.“<sup>1914</sup>

Es handelt sich um Künstler, die sich aus unterschiedlichen Gründen um eine reduzierte Formensprache bemühten und sich zur Erforschung der Gesetzmäßigkeiten von Körpern und Bewegungen dem Thema Tanz zuwandten. Im Kern jedoch ging es darum, die Grenzen des Organischen aufzuzeigen, indem man Tänzer in stereometrische Kostüme steckte, um ihre Puppenähnlichkeit zu beweisen. Im Unterschied dazu verfolgten Taeubers und

<sup>1909</sup>Eine schriftliche Würdigung erfolgte allerdings nicht, auch nicht der ebenfalls gezeigten Marionetten Otto Morachs, vgl. *Wendingen: maandblad voor bouwen en sieren*, 4. Jg., H. 7/8, Amsterdam 1921.

<sup>1910</sup>Arp, *Traum*, S. 18.

<sup>1911</sup>Flake, *Abend*, S. 260f.

<sup>1912</sup>Otto Flake: Neue Marionetten. Aus dem Marionettentheater des Zürcher Werkbunds, in: *Die Dame. Illustrierte Frauenzeitschrift*, 46. Jg., H. 8, Berlin 1919, S. 2.

<sup>1913</sup>Richter, *Profile*, S. 14.

<sup>1914</sup>Vgl. Max Bill: Sophie Taeuber-Arp, in: *Werk*, 30. Jg., H. 6, Winterthur 1943, S. 167-171, hier S. 170.

auch Morachs Marionetten nicht das Ziel, die Natur mechanisch zu adaptieren, sondern den Schauspielerkörper gegen Kunstfiguren einzutauschen.

Das gestattet den Vergleich mit dem Schweizer Autor Gilbert Clavel, der die Idee der Marionettenbühne für den Futurismus aufgriff und die Vorteile künstlicher Figuren gegenüber solchen Versuchen hervorhob, Menschen marionettenhaft zu verkleiden:

„Wir sind der Ansicht, daß zum Anfang die Hampelmänner und Marionetten das beste Darstellungsmittel bieten, denn jede Figur für sich bildet einen abgeschlossenen Komplex, der ohne große Schwierigkeiten gegliedert werden kann. Sicher ist ihre mimische Fähigkeit begrenzt, bietet jedoch den Vorteil einer einheitlichen Leitung des Ganzen und einer strengen Kontrolle der Bewegungen, die gemäß des Taktes der Musik ausgeführt werden müssen. Außerdem schafft die Anbringung geometrischer Figuren auf dem menschlichen Körper wahre und eigene Schwierigkeiten und widerspricht als einfache ‚Superfetazione‘ den fast mathematischen Regeln, die jede Stilisierung von abstrakten Linien und Flächen gestalten.“<sup>1915</sup>

Der Verzicht auf den Schauspieler erklärte sich den Futuristen vor allem aus der Sorge, menschliche Unwägbarkeiten könnten zu einer „Verwirrung“ der Szene führen. Der Einsatz von Kunstfiguren sollte helfen, die Einheit der Darstellung aufzubrechen.<sup>1916</sup>

Die Besonderheit der Marionette beruht auf ihrer außergewöhnlichen Beweglichkeit, das ließ sie fast zwangsläufig ins Blickfeld der Futuristen rücken. Dabei stützten sie sich auf Maximen, die 1915 von Giacomo Balla und Fortunato Depero formuliert und als „plastische Komplexe“ bezeichnet wurden. Ihr Ziel war es, den Organismus zum einen in Rotationen – Drehungen auf einem oder mehreren Beinen und in unterschiedlichen Richtungen und Geschwindigkeiten – und zum anderen in Volumina, Schichten und Abfolgen von geometrischen Körpern wie Kegeln, Pyramiden und Kugeln zu zerlegen.<sup>1917</sup> Depero begann mit der Marionettisierung lebender Darsteller in nicht realisierten unelastischen Kostümen, die er 1917 für Strawinskys Ballett *Le Chant du rossignol* im Rahmen der *Ballets Russes* plante. Die menschlichen Tänzer, die dort noch in mobilen geometrischen Apparaturen stecken und ruckartige Bewegungen vollführen sollten, wurden in einem nächsten Schritt ganz von Kunstfiguren ersetzt. Seine 1918 in Zusammenarbeit mit Gilbert Clavel im Teatro dei Piccoli in Rom realisierten *Balli plastici* brachten die Prinzipien der „plastischen Komplexe“ erstmals auf die Bühne: Hier waren die Darsteller keine Menschen mehr, sondern künstliche Ballerinen, Pierrots und Spielsoldaten in schematischen Konfigurationen.

Die Marionetten der *Balli plastici* (Abb. 114) sind vierteilige Figurinen aus Holz, die wie mechanische Spielzeuge konstruiert und ähnlich zu bewegen sind. Depero zielte offenbar auf eine abgehackte statt flüssige Aktion, denn die Gelenke waren miteinander verzahnt und ließen keine Drehungen zu. Im Gegensatz zum futuristischen Dogma der Geschwindigkeit scheint hier eine kriechende Zeitlupe am Werk gewesen zu sein. Klei-

<sup>1915</sup>Gilberto Clavel: Deperos plastisches Theater, in: Rischbieter, *Bühne*, S. 75.

<sup>1916</sup>Vgl. Plassard, *Acteur*, S. 75.

<sup>1917</sup>Vgl. Giacomo Balla/Fortunato Depero: Die futuristische Neukonstruktion des Universums (1915), in: Herbert-Muthesius, *Bühne*, S. 387-391.

dungsstücke und Zubehöre waren aus Holz gesägt, den Körpern appliziert und im Farbenschema der Charaktere lackiert. Die bunt beleuchtete Szene ließ eine künstliche Spielzeugwelt entstehen, in der sich Märchenwesen, Hampelmänner, Aufziehpüppchen, Spielzeuge und Miniaturmonster tummelten. Der Tanz der zum Leben erweckten Spielzeuge ähnelte der Idee, weniger der Realisierung, die Morach im selben Jahr mit *La boîte à joujoux* verfolgte. Mit seinen Figuren zu *Balli plastici* hatte Depero die Entpersonalisierung des Menschenbilds im Stil des *macchinismo* vollzogen.<sup>1918</sup> Elemente von kindlicher Verspieltheit mischten sich mit groteskem Humor und einer mobilen mechanischen Bühne, die den menschlichen Körper vollständig ersetzte. Als weitere Entwicklungsmöglichkeit seines Figurentheaters plante Depero eine noch konsequentere Verwendung von industriellen Materialien sowie licht- und pyrotechnische Effekte, mit denen er eine technische Dynamisierung erzielen wollte:

„Die Figuren werden nicht nur aus hartem robusten Holz sein, sondern aus Stoffen, Gummi, Blech; sie werden alle beleuchtet, rund, transparent und elastisch sein, mit überraschender Weichheit hochschnellen und springen und mit allen Mitteln der Pyrotechnik wunderbar leuchten. Die normalsten und unterschiedlichen Handlungen, die es in der Natur in Fülle gibt, werden stilisiert [...] Jede Handlung, jede Tat, jedes Phänomen wird nicht nur mit Linien, Farben, Formen, in Umgebungen und Kostümen eines erneuerten Stils vorgeführt, sondern auch die Bewegungen werden eine umfassende Neuschaffung der Mimik sein.“<sup>1919</sup>

Deperos Marionetten sind, stärker noch als Taeubers, nicht kostümiert, sondern durch das kontrastreich lackierte Holz unterschieden und signifiziert. Ihr Farbsystem folgt Konzepten, die im Jahr 1916 unter dem Titel *Colori (Farben)* erschienen und eine Kongruenz von Formen und Farben anstreben: Ovale und rundplastische Elemente sollten metallisch grau gefasst sein, dreieckige und polyedrische zur Unterstützung ihrer Dynamik in Rot. Die Farbe Weiß wird mit langen und punktierten Linien assoziiert, Schwarz hat „multiple“ Funktionen.<sup>1920</sup> Depero meinte damit, „abstrakte Individuen“ zu schaffen, die mithilfe von Fäden möglichst unsichtbar bewegt werden sollten.

Im Gegensatz zu Deperos Systematik, die ganz auf stereotype Wiederholung und unpersönliche Gleichförmigkeit setzt, stattete Taeuber ihre Marionetten mit deutlich mehr Individualität und Lebensnähe aus. Nicht nur im internationalen Vergleich, auch in Taeubers Oeuvre nehmen die Marionetten eine Sonderstellung ein, da Taeuber der menschlichen Figur sonst wenig Bedeutung beimaß; in ihrem streng geometrischen Formenschema ist sie nicht mehr als eine vereinzelte Zutat. Arp würdigte ihr Werk mit Gedichten und

<sup>1918</sup>Vgl. Passamani, *Depero*, S. 212.

<sup>1919</sup>Fortunato Depero: *Mondo e teatro plastico (Plastische Welt und plastisches Theater, 1919)*, in: Herbert-Muthesius, *Bühne*, S. 401.

<sup>1920</sup>Vgl. Fortunato Depero: *Colori (Farben, 1916)*, in: Herbert-Muthesius, *Bühne*, S. 374. Nach Bruno Passamani, *Depero*, S. 211f., verfolgte Depero zu dieser Zeit zwei plastische Konzepte, eine „Geometrie fester Körper“, die um die eigene Achse rotieren (in *Colori*, 1916), und einen „mimisch-akrobatischen Tanz in plastisch umwandelbaren Kostümen“, für den Kurven, Wellen und Spiralen maßgeblich waren (in *Mimismagia*, 1916).

Aphorismen,<sup>1921</sup> von denen *Sophie* (1948/59) danach klingt, als wäre er auf die bunte Marionetten-Truppe gemünzt:

„Es sind die plateresken Herrschaften, denen Sophie immer mit großer Fröhlichkeit begegnete und sich nicht genug tun konnte, sie zu bewundern. Zwischen Dürrem, Splitterigem, Faserigem, Grauem funkeln und schillern sie in goldenen Rüstungen. Sie starren von gelben Funken, roten Blitzen, schwarzen Sternen. Märchenhafte Ritter begrüßen sich umständlich unter langwierigen Zeremonien. Leidtragende in schwarz sind wenige unter ihnen. Stelzende Wappen. Behörnte Wülste reigen. Prunkvolle Rüssel begrüßen Stacheln. Behaarte Schilde steppen. Sechsbeinige Kronen tanzen den Tzardas. Schleier tanzen mit Schleppen. Lockige Buckel wandern schlicht. In Hauptsache wird getanzt. Sie tanzen und tanzen wie toll und voll. Sie tanzen und tanzen und purzeln um und um.“<sup>1922</sup>

Das „Purzeln um und um“ ist einem Bewegungsapparat geschuldet, der anthropomorphen Gesetzen nur entfernt verpflichtet ist. Eine geringe Zahl von Führungsfäden, die an Köpfen und Armen, selten an den Beinen angebracht sind, lassen nur das Nicken der Köpfe, Beugen der Rumpfe und Heben und Senken der Arme zu. Die Beine sind ungeführt, sodass kein Gehen dargestellt werden kann. Die Körper schleiften entweder mit hängenden Beinen über den Boden oder hüpfen und schwebten schwerelos durch die Luft. Die Gestik der überlangen Gliedmaßen war kompositorisch und raumbildend in allen möglichen Richtungen: nach rechts und links, vorne und hinten, auf und ab sowie um die eigene Achse. Den Orthogonalen wurden durch die Gestik der Arme Diagonalen und Kreise beigefügt, sodass ein System von Linien entstand, das Figuren des freien Tanzes ähnelt. Der in Reichweite der Gliedmaßen errichtete Körperraum war eine der Leitideen Rudolf von Labans. Sein Tanzsystem folgte dem platonischen Körper des Ikosaeders, der das Spektrum möglicher Bewegungsfolgen als Kristallstruktur abbildet. Indem Taeuber psychische Zustände der Figuren mit Aktionen ihrer Körper ausdrücken ließ, erzielte sie ähnliche physische Konkretionen wie die Anhängerinnen des Laban-Tanzes. Die Marionetten können damit auch als Option gelesen werden, ephemere Tanzfolgen in eine dauerhafte plastische Form zu gießen. Sie sind, wie Taeubers ganze Kunst, Variationen über das Thema der Balance, der Harmonie und des Gleichgewichts.

Dem Führungssystem geschuldet, blieb die Dynamik jedoch in gewissem Maße willkürlich. Wegen ihres konstruktiv hohen Schwerpunkts sollen die Figurinen schlecht zu führen gewesen sein.<sup>1923</sup> Dass der Mechanismus der Gelenke und Führungsfäden offen zutage trat, trug weiter zur Verfremdung der Wahrnehmung bei. Taeuber ersetzte die direkte Abhängigkeit vom Puppenführer, der alle Aktionen auslösen und kontrollieren kann, durch eine Puppenbewegung, die zwar nicht autonom, aber von Schwerkraft und Zufall geleitet war. Sicher grenzen die Marionetten damit noch nicht an kinetische Skulpturen,<sup>1924</sup> aber sie erfüllen einige Kriterien freier Plastik, zu der Arp ausführt:

<sup>1921</sup>Ihr Unfalltod im Jahr 1943 ließ Taeuber für Arp eine „fast zum Mythos sublimierte Person“ werden, so Harriett Watts, *Bildbauten*, S. 22, in ihrer Analyse des Paarverhältnisses.

<sup>1922</sup>Hans Arp: Sophie, in: Scheidegger, *Zweiklang*, S. 39-44, hier S. 40f.

<sup>1923</sup>Carl Fischer berichtet, die Marionetten seien „wegen ihres gewichtigen Oberkörpers schwer spielbar“ gewesen, vgl. Meyer, *Dada in Zürich*, S. 162, Anm. 119.

<sup>1924</sup>So die Meinung von Bruno Mikol, *Marionnettes*, S. 73.

„Dans mon enfance déjà le socle qui permet à une sculpture de se tenir debout, le cadre qui enferme le tableau comme une fenêtre, furent pour moi des motifs de gaieté, de plaisanteries et m’incitèrent à maintes espiègeries.“<sup>1925</sup>

Wie das plastische Prinzip Arps ist auch das der Marionetten Tæubers ein Spiel vom Sockel geholter Skulpturen.

#### 4.2 Signifizierung der Körper im *Bunraku*

Der Verfremdungseffekt des Bewegungsapparats fordert zum Vergleich mit Überlegungen heraus, die Roland Barthes am japanischen Puppentheater, dem *Bunraku*, anstellte. Sein 1966 im Anschluss an eine Japanreise entworfener Essay *Das Reich der Zeichen* (*L'Empire des signes*) war ein Versuch, die eigene Kultur durch den Filter der fremden zu lesen. Der Besuch eines *Bunraku*-Theaters führte zur Reflexion über die Semiotiken östlichen und westlichen Puppenspiels. Im *Bunraku*, stellt Barthes fest, werden keine Anstalten gemacht, Puppen als Ersatzmensen auszugeben. Die Puppen des *Bunraku* sind lebensgroße, vollbekleidete und bewegliche Gliederpuppen, die nicht an Fäden, sondern an Stöcken und Griffen geführt werden. Die Leblosigkeit der Puppe wird zu keiner Zeit verheimlicht, alle drei Spieler, die zu ihrer Bedienung erforderlich sind, sind auf der Bühne präsent. Auch der Erzähler, der den Puppen seine Stimme leiht, und der Lautenspieler, der die musikalischen Akzente setzt, sind seitlich der Bühne sichtbar. Diese drei theatralen Komponenten – Marionette, Spieler und Sprecher – bezeichnet Barthes als „Schriften“:<sup>1926</sup> Sie sind performative Gebärden, eine des Ausgeführtwerdens, eine des Ausführens und eine der Stimme. Unter performativen Aspekten vollzieht das japanische *Bunraku* somit eine Auflösung der personalen Einheit, „eine emotive Geste auf dem Niveau der Marionette“ und „eine transitive Handlung auf dem Niveau des Spielers“, also eine Abspaltung des Handelns von der Symbolik: Der *Bunraku* „stellt zugleich Kunst und Arbeit vor“.<sup>1927</sup>

Was also im klassischen westlichen Theater als Illusion verkauft wird, die Einheit des Charakters als Verschmelzung von Spieler und Puppe, wird im *Bunraku* als Fabrikation entlarvt. Die Puppe soll nicht wie von unsichtbarer Hand beseelt erscheinen, ihre Materialität wird nie verhehlt, der mechanische Ursprung ihrer Bewegung nicht geleugnet. Erst dadurch kann sich der Körper des Spielers von dem der Puppe lösen, dem er sich im Westen ganz leihen müsste, und der Puppenkörper verliert seine irritierende Ambivalenz: „[...] auf eben diese Weise verwandelt er den Fetischkörper in einen liebenswerten Körper, weist er die Antinomie von Belebtem und Unbelebtem zurück“.<sup>1928</sup> Der Puppenspieler wird vom Zwang zur darstellenden „Hysterie“ befreit, denn was er dem Zuschauer zu sehen gibt, „ist doch nur, daß es in diesem Gesicht nichts zu lesen gibt.“<sup>1929</sup> Da der Mensch

<sup>1925</sup>„Schon in meiner Kindheit waren der Sockel, der es einer Skulptur erlaubt, sich aufrecht zu halten, und der Rahmen, der das Bild wie ein Fenster umschließt, Gründe für Belustigung und Scherze und haben mich zu manchen Streichen angeregt.“ Arp, *Way*, S. 90, Übers. d. Verf.

<sup>1926</sup>Vgl. Barthes, *Reich*, S. 70.

<sup>1927</sup>Barthes, *Reich*, S. 71.

<sup>1928</sup>Barthes, *Reich*, S. 83.

<sup>1929</sup>Barthes, *Reich*, S. 85.

nichts bedeutet, lässt er sich als Suggestion eines intentionalen Zentrums hinter der Tat aus der Darstellung verbannen.<sup>1930</sup> Der Metacharakter der Simulation, d. h. der offen vollzogene Bruch der illusionären Einheit von Mensch und Puppe, ermöglicht es, die Zwangsläufigkeit der Verbindung von Spieler und Objekt zu hinterfragen und Chancen zu ihrer Revision zu erkunden. Die Monokausalität von „Ursache und Wirkung, Motor und Maschine, Agent und Akteur“<sup>1931</sup> kann zum interaktiven Netzwerk umgebrochen werden.

Auch wenn die Puppen des *Bunraku* keine Fadenmarionetten sind, erlauben es Barthes' Gedanken, die Arbeit Taeubers unter diesem Aspekt zu betrachten: Auch sie unternahm keinen Versuch, die Funktionsweise ihrer Marionetten zu verbergen. Das System der Glieder und Gelenke und der Apparat von Führungsschnüren erfüllen die Aufgabe des Puppenführers im *Bunraku*. Barthes weist darauf hin, dass es dem Betrachter jederzeit frei steht, diesen Mechanismus zu entdecken. Er wird aber auch erkennen, dass hier nichts ist, was über die bloße Funktionalität hinausgeht. Somit kann sich mit dem Wissen aller Beteiligten eine „offene Simulation“ (Baudrillard) vollziehen, die nicht vorgibt, wirklich zu sein, und den Zuschauer aus der Pflicht zur Selbstillusionierung entlässt. Verglichen mit den Fehlschlägen, die eine naturalistische Marionetten-Inszenierung ereilen muss, wenn ihre Illusion gebrochen wird, ging Taeuber den entgegengesetzten Weg: Nicht ein gefälliges Simulakrum kapituliert vor den Unzulänglichkeiten seines Bewegungsapparats, dazu verdammt, nur „Karikatur des ‚Lebens‘“<sup>1932</sup> zu sein, ein konstruktives Artefakt emanzipiert sich zum „liebenswürdigen Körper“ (Barthes), der suggestiv ist, ohne zu leben, und signifiziert, ohne zu imitieren.

Folgt man Barthes' Definition, ist die Interpretation von Taeubers Marionetten als ungegenständlicher, konkreter Kunst zu revidieren. Als Max Bill Taeubers Arbeiten zu *König Hirsch* zum Anlass nahm, die Unterschiede von abstrakter und konkreter Kunst zu erläutern, legte er Wert auf die Feststellung, dass konkrete Kunst „nicht unter Abzug von der Naturerscheinung“ entsteht, sondern „durch die konkrete Sichtbarmachung, durch die Realisierung einer bestimmten Vorstellung, die mit der Idee des Schöpferischen sich identifiziert.“<sup>1933</sup> Exemplarisch für diesen konstruktiven Formwillen waren ihm „der strenge Rhythmus der Form und die Beschränkung der Aufbauelemente“ in Taeubers Figürinen sowie „die tektonische Gliederung und die harmonischen Kurven“, die sie in den Bühnenbildern realisierte.<sup>1934</sup> Folglich werden Taeubers Marionetten in erster Linie

---

<sup>1930</sup>Barthes, *Reich*, S. 86, unterschied das *Bunraku* vom westlichen Marionettenspiel: „Keine Fäden und folglich auch keine Metapher und kein Schicksal mehr. Die Marionette öffnet nicht länger das Geschöpf nach, der Mensch ist nicht mehr die Marionette in den Händen der Gottheit, das *Innen* beherrscht nicht länger das *Außen*.“

<sup>1931</sup>Barthes, *Reich*, S. 86.

<sup>1932</sup>Barthes, *Reich*, S. 80.

<sup>1933</sup>Bill, *Taeuber-Arp*, S. 170.

<sup>1934</sup>Die Bühnenbilder waren Paneele mit einem Dekor, das je nach Szene vertikale Farbfelder (für das „Kabinett“) oder vegetabile Schwünge (für den „Wald“) aufwies. Sie sind nicht erhalten und nur durch Schwarz-Weiß-Aufnahmen bekannt. Für eine 1993 im „Zürcher Puppen Theater“ veranstaltete Wiederaufnahme wurden sie mithilfe von Zeichnungen, Notizen und Fotografien rekonstruiert, vgl. Sophie Taeuber-Arp: *König Hirsch*. Eine Rekonstruktion, Programmheft des „Zürcher Puppen Theater“, Red. Ursula Pfister, Zürich 1993, unpag.

unter dem Gesichtspunkt rezipiert, wie sie sich vom Naturvorbild unterscheiden und es durch ein System von Horizontalen und Vertikalen, Materialien, Farben und Dekors ersetzen.<sup>1935</sup> Ein neuer Typ von Marionette werde begründet, ein fragmentiertes Objekt aus zertrümmerten Teilen, anonyme Wesen, die autonom agierten, frei von menschlicher Mimesis und dramatischen Zwängen. Folgte man dieser Interpretation, die vor allem von Bruno Mikol vertreten wird,<sup>1936</sup> hätte Taeuber hier Objekte geschaffen, die fern jeder realistischen Anschauung und bis zur „Entpersönlichung“<sup>1937</sup> vorangetriebene Neutren waren.

Dieser Auffassung widerspricht vor allem die Art, wie einzelne Komponenten im Bearbeitungsprozess transformiert und in die Hierarchie des Puppensystems integriert wurden. Mikol ist insoweit zuzustimmen, als das Material Holz durch die Bearbeitung instrumentalisiert wurde, jedoch nicht, um den technischen Vorgang zu feiern<sup>1938</sup> oder die Reinheit der Form zu beweisen.<sup>1939</sup> Das Holz gibt seinen Eigenwert an modulare Formteile ab, die Aufgaben in der Konstitution der Puppenkörper übernehmen und zu ihrer Charakterisierung beitragen. Auch wenn das Grundprinzip immer ähnlich ist – aneinander gefügte Rund- und Kanthölzer in geometrischen Kombinationen, in denen jedes Element autonom bleibt – gelang es Taeuber doch, für jede Figur eine eigene Note und eine Form zu finden, die ihre Persönlichkeit schon im Korpus abbildet. Die Materialität des Holzes, der Farbe und der Dekoration stehen dabei für Gegensätze, die einen soliden Kern mit einer wandelbaren Hülle verbinden und eine tote Substanz mit einer expressiven Außenseite und flüchtigen Bewegung. Sie bilden so sprechende Kontraste, dass die ergänzenden Stoffe keines besonderen Zuschnitts bedürfen, um suggestiv und kleidsam zu wirken. Daher leuchtet die von Waldemar Jollos schon 1918 geäußerte Empfindung, die Bekleidung und Accessoires hätten eine reine Hilfsfunktion, sie wollten nichts imitieren, keine Illusionen wecken, und man könne sie ganz vernachlässigen,<sup>1940</sup> nicht ein. Gerade diese sorgfältig ausgewählten und auf die Typen abgestimmten Details begründen die signifikatorische Wirksamkeit der Gestaltung. Schon wenige Andeutungen genügen, die Identität der Figuren erstehen zu lassen: Der Tüll signifiziert die Mädchen, die Blume die Kokotte, der Brokat die Minister, die Krone den König und der Federschmuck den Vogelfänger.

---

<sup>1935</sup>Vgl. Mikol, *Théâtre*, S. 62, u. Jollos, *Marionettentheater*, S. 131: „Hier gilt nicht mehr die Tradition, die sonst in aller Phantastik immer auf die Formen der Wirklichkeit zurückschließen ließ. [...] Ähnlich wie in den Stickereien Hans Arps sieht die Künstlerin die Gegenstände aufgelöst in ihren kristallinen Grundformen“.

<sup>1936</sup>Vgl. Mikol, *Marionnettes*, S. 24, 41, 78 u. 102. Weiter ist von einem geistigen Ideal die Rede, von einer Symbolik des Materials, einer Komposition im Raum und von Bewegung als Ausdruckswert, von bewusster ästhetischer Gestalt und plastischer Synthese zum Total-Kunstwerk, vgl. Mikol, *Marionnettes*, S. 32, 41, 69 u. 102.

<sup>1937</sup>So das Urteil von Marie-Louise Schaller, *Morach*, S. 55.

<sup>1938</sup>Vgl. Mikol, *Marionnettes*, S. 40.

<sup>1939</sup>Vgl. Mikol, *Marionnettes*, S. 102.

<sup>1940</sup>„Sophie Taeuber hat es vermocht, diese äußeren Attribute ganz vergessen zu machen; das Körperhafte, der Goldglanz der Königlichkeit, Gefieder oder Tapetenmuster werden nie Selbstzweck“, Jollos, *Marionettentheater*, S. 132.

Wenn Taeuber ihre Marionetten Kreise, Ellipsen und Hyperbeln drehen ließ, symbolisierte sie Eigenschaften der menschlichen Psyche, so Naima Prevots.<sup>1941</sup> Mikol hält dagegen, nicht Emotionen und natürliche Vorkommnisse seien hier dargestellt, sondern Rhythmen, Energien und universelle Erfahrungen und ein geistiges Ideal des Absoluten.<sup>1942</sup> Doch diese Marionetten waren keine autonomen Gebilde, die nur der Demonstration einer geistigen Idee dienten. Nicht wesentlich anders als Marionetten, die mit anthropomorphen Zeichen versuchen, Emotionen zu wecken, ist ihre ästhetische Form dem inhaltlichen Zweck verpflichtet. Beispiele sind die masken- und brillenartigen Gestaltungen der Marionettengesichter. Betonung und überproportionale Größe kennzeichnen die Augen als Zugang zur Psyche und Sitz der Persönlichkeit. Sie vermitteln das Bild eines traurigen und besorgten Königs, eines stutzerhaften Leandro, einer hochmütigen Angela, eines hinterlistigen Brighella, eines undurchschaubaren Magiers. Die Meinung Mikols, die Masken zeigten Motive, „die das Räumlich-Plastische der Empfindungen und nicht das Psychologische der Masken in der Commedia dell’arte wiedergeben“,<sup>1943</sup> ist nur insofern plausibel, als es Taeuber um keine Imitation des Genres ging. Die Masken haben jedoch performative Funktionen. Wie die Verhüllung des Gesichts einen Spieler zwingt, neue Wege zur Berührung des Publikums zu finden, vergrößern Masken die Imaginationsleistung der Zuschauer, die darauf aus sind, ihr Geheimnis zu lüften. Wie der Witz der Fabel Gozzis aus Mystifikationen, Täuschungen und Irrtümern besteht, lenkten die Maskengesichter der Marionetten die Konzentration auf das Spiel um Fälschung und Wahrheit. Und wie das Marionettenspiel mehr ist als eine bloße Anordnung von Körpern im Raum, waren die Gesichtsmasken mehr als nur formale Akzente und verbanden den Kern der Handlung mit der Wahrnehmungswelt der Zuschauer. Als weitere Schwierigkeit musste die Inszenierung mit den Anforderungen einer Dramenadaption zurecht kommen, die uneinheitliche Zeithorizonte und Erzählebenen enthielt. Es galt, die Spanne vom 18. bis frühen 20. Jahrhundert zu überbrücken, von einer Zeit der doppeldeutigen Worte und feingesponnenen Intrigen, der übertünchten Gesichter und gepuderten Perücken zu den Profilneurosen narzisstischer Großstädter und den entlarvenden Praktiken der Psychoanalyse. Diese Probleme löste Taeuber mit einer eleganten Hommage an den Dichter Gozzi, seine Phantasie und seine Heimatstadt. Sie ließ das Personal seiner Fabel eine Charade um Maskierung und Verwandlung aufführen und machte die Figuren als Referenz an ihre theaterhistorische Herkunft zu Abgesandten des venezianischen Karnevals.

Taeubers Marionetten sind damit mehr als konkrete Kunst, wenn man Konkretion als System von Linien, Flächen und Volumina versteht, das nur sich selbst repräsentiert. Stereotype Formen, serielle Wiederholungen und farbliche Reduktionen bleiben auf der Ebene der Binnenstruktur, während die Gesamtform an das Naturvorbild anschließt und Phänomene der sichtbaren Wirklichkeit erinnert. Zwar hat Taeuber darauf verzichtet, die Szenen naturalistisch nachzubilden, und der Sinn ihres geometrischen Konstruktivismus

---

<sup>1941</sup>Vgl. Prevots, *Dance*, S. 5.

<sup>1942</sup>Vgl. Mikol, *Marionnettes*, S. 42.

<sup>1943</sup>Mikol, *Künstlerfiguren*, S. 47.

erschließt sich nicht durch Anschauung allein. Doch bei aller Verallgemeinerung der anatomischen Prinzipien und allen konstruktivistischen Details verhehlen die Marionetten nicht, dass ihre Erscheinung in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Rollenvorbild steht: Figuren und Körperbilder sind der Menschen- und Tierwelt entlehnt, entsprechen zunächst der vom Text geforderten Besetzung, um sie auf einer zweiten Ebene zu transformieren. Eine neue Dimension von Körper tut sich auf, wenn sich menschliche Figuren plötzlich als Wurm, als Spinne oder als Ameise lesen lassen. Damit dringt ein verunsichernder, sozialkritischer Ton in die ohnehin schon komische Ambivalenz der halb geometrischen, halb figurativen Geschöpfe. Taeubers Mimesis folgt daher, wie schon die poetische Metaphorik Gozzis, einem aristotelischen Verständnis von Nachahmung und der Überzeugung, dass ästhetische Konstellationen und fiktive Bildräume eine Realität eröffnen, die den Wert des Faktischen übersteigt.

Dass aus dieser Mischung von geometrischen und anthropomorphen Elementen Hybridwesen mit stark animalischen Anteilen hervorgingen, war kein Zufall, sondern Ausdruck einer schöpferischen und ganzheitlichen Weltsicht die, Claire Goll zufolge, auch die Persönlichkeiten von Taeuber und Arp überstrahlte:

„Wir gingen oft in sein [Arps] Atelier am Zeltweg. Es lag abseits und war angefüllt mit Marionetten, Tapisserien und seltsamen Gegenständen, die er bei Spaziergängen aufgelesen hatte. Sophie Täubers häusliches Genie wachte über der tadellosen Ordnung dieses Sammelsuriums. Zu jeder beliebigen Zeit traf man die beiden beim Kleben, Sticken, Ausschneiden, Weben oder Basteln von Marionetten an, die sie dann an Haken von der Decke baumeln ließen. Immer herrschte eine Stimmung wie am ersten Schöpfungstag. Arp und Sophie erfanden die Welt neu, mitsamt neuen Gesetzen, neuen Verständigungsmöglichkeiten. Dieses Paar hatte etwas Ätherisches, sie ähnelten zwei geflügelten Ameisen oder Schmetterlingen über einer blühenden Wiese: sie graziös, lächelnd, besonnen; er vergnügt und spaßhaft, mit Händen, die unaufhörlich mit Kneten, Streicheln und Zusammenfügen beschäftigt waren“<sup>1944</sup>.

Mit den Marionetten zu *König Hirsch* versetzte Taeuber die Handlung und das Publikum in diese Welt der Kleinlebewesen. Die fliegenartigen Hakenbeine des Deramo, der kettengliedrige Ameisenrumpf des Freudanalytikers, die gelben Hummelstreifen des Dr. Komplex, die staksigen Weberknechtbeine der Clarissa verweisen auf die wenig geschätzte Gattung der Kerb- und Spinnentiere. Auch der fette Madenkörper des Mundschens und der Vogelfänger mit seinem Raupenbauch waren ein gefundenes Fressen für Tiere. Die Wachen sind eine unnatürliche Ansammlung von kopulierenden Käfern. Metallbekrönungen erhalten jene Personen, die zu Formmetamorphosen befähigt sind. Nicht von ungefähr ähneln sie den Fühlern und Zangen von Insekten, die in ihrer Genese ein Puppenstadium durchlaufen. Also tragen Freudanalytiker und sein emsiger Dr. Komplex eine Mischung von Scheren und Borstenfühlern. Wortspiele tun ein Übriges, wenn das Geweih des Hirschs, in den sich der (Hirsch-)König verwandelt, geformt ist wie die Kiefer eines Hirschkäfers.

---

<sup>1944</sup>Goll, *Ich verzeihe*, S. 59-61.

Mit dieser zoomorphen Mimesis schloss Taeuber an das Körperbild ihrer Performance als maskierter Dada-Tänzerin (Abb. 85) an:<sup>1945</sup> Eine Maske, die mit mächtigen Beißwerkzeugen ausgestattet war, ein zylindrisches Gewand, das den Körper gleich einem Panzer umschloss, Arme, die in röhrenförmigen Schalen steckten und mit „Scheren“ bewaffnet waren. Mit diesem Körper, der pendelnd hin- und herschwang, und Armen, die wild umherstachen, tanzte Taeuber, als wäre sie an Fäden gezogen. Wenn auch keine ihrer Marionetten dieses Bild vollständig wiedergibt, werden doch einzelne Elemente rekapituliert: Das bodenlange Gewand des Dr. Komplex wiederholt den verhüllten Körper, die stilisierte Gestik der Angela die steifen Arme, die Gesichtslosigkeit der Wachen die entstellende Stülpmaske. Demnach erzielten Taeubers Marionetten ganz ähnliche formale Ergebnisse wie schon die Masken, Kostüme und Körperbilder der dadaistischen Performances. Diese wiederum waren von „hölzern“ wirkenden Körpern und Aktionen bestimmt und lassen sich wie Präfigurationen des Marionettenspiels lesen. Dass Taeuber die performativ erzeugten menschlichen Puppenkörper durch verkörperte Marionetten selbst ablöste, könnte als konsequente Weiterentwicklung des dadaistischen Performanzbegriffs gewertet werden. Doch im Widerspruch dazu verzichtete sie auf die Interaktion von Künstlern und Objekten und ersetzte sie durch die Distanzbeziehung der Fadenführung.

Damit rückt die zweite Erkenntnis ins Blickfeld, die sich an Barthes' Ausführungen zum *Bunraku*-Theater gewinnen lässt: Die Auslöschung des handelnden menschlichen Subjekts und die Emanzipation der Puppe zum handlungsauslösenden Agenten als Grundbedingung für Performativität. Sie ist an Taeubers Marionetten schwerer zu verifizieren als die sinnliche Transformation der Puppenkörper. Konzessionen an das Medium Fadenpuppe sorgten dafür, dass die Marionetten ihre ambivalente Unfreiheit behielten und nicht aus ihrem Objektstatus entlassen wurden. Die wesentlichen Entscheidungs- und Handlungsfunktionen blieben in der Hand des Puppenführers vereinigt, der das Spiel willentlich lenkte. Dass darüber hinaus im *Bunraku* wie in *König Hirsch* die Imaginationsleistung des Zuschauers gefordert war, um die Handlung zu vollenden, stellt aus performativer Sicht keinen Fortschritt dar. Das wirft die Frage auf, welche Anteile Dada an der Inszenierung hatte und welche ästhetischen Dekonstruktionen sie verfolgte. Die Autoren der Fabeladaption legten den Schwerpunkt auf die lokalpolitische Modernisierung, wobei sie Kritik an gesellschaftlichen Moden (Psychotherapie), persönlichen Eitelkeiten (Amtsanmaßung, ärztliche Hybris) und politischem Fehlverhalten (ein handlungsunfähiges Staatsoberhaupt) mit absurden Motiven verstrickten. Die thematische Sprengkraft setzte Taeuber mit plastischen Ordnungen um, die den menschlichen Körper nur als groteskes Missverhältnis realisierten. Ein dysfunktionaler Bewegungsapparat und unwillkürliche technische Fehler sorgten für Überraschungen und Situationskomik als weiteren Deformationen.<sup>1946</sup>

---

<sup>1945</sup>Vgl. Kap. IV.2, S. 211.

<sup>1946</sup>Probleme machten v.a. die Gelenke aus Doppelringösen, die dazu neigten, sich ineinander zu verhaken; sie wurden bei einer Wiederaufführung im Jahr 1993 durch Schnurschlaufen ersetzt, vgl. Sophie Taeuber-Arp: *König Hirsch*. Eine Rekonstruktion, Programmheft des „Zürcher Puppen Theater“, Red. Ursula Pfister, Zürich 1993, unpag.

Taeuber, so lässt sich festhalten, reizte die Fähigkeiten des Mediums Marionette bis hart an seine Grenzen aus. Aber sie überschritt sie nie. Die Inszenierung bediente sich der subversiven Kraft des Lachens, doch war Lachen eine Reaktion, die sich Zuschauer vom Marionettenspiel erwarteten. Die Handlung war satirisch, gehorchte aber dem Schema der Liebes- und Verwechslungskomödie mit glücklichem Ausgang. Überzeichnete Charaktere, Buffo-Szenen und Fabelwesen waren von der Commedia dell'arte vertraut. Die Abläufe waren verständlich, die Personen in Gut und Böse unterschieden und Gelegenheiten zur emotionalen Identifizierung gegeben. So waren die Sympathien der Zuschauer klar verteilt – man litt mit den Liebenden und lachte über die Außenseiter. Anders als performative Aktionen des Dada Zürich war die Aufführung von *König Hirsch* im Schweizerischen Marionettentheater nicht darauf bedacht, das Publikum zu brüskieren. Weder wurden Seherwartungen enttäuscht, noch Rezeptionsweisen revolutioniert. Die Aufgabenteilung von Puppenführern, Bühnenobjekten und Zuschauern wurde zu keiner Zeit in Zweifel gezogen. Die theatrale wie gesellschaftliche Subversion blieb aus – man ging hin, schaute und amüsierte sich. So stellte die einzige Rezension am 13. September 1918 in der *Neuen Zürcher Zeitung* keinen Teil der Inszenierung in Frage und bedauerte im Gegenteil ihre schnelle Absetzung:<sup>1947</sup>

„Es ist eigentlich sehr zu bedauern, dass diesem Stück vorderhand keine grössere Anzahl von Aufführungen mehr beschieden sein kann, denn es gehört, was Inszenierung und Spiel betrifft, unstreitig zum Besten in dem reichhaltigen Repertoire, mit dem uns das Marionettentheater in seiner kurzen ersten Spielzeit bekannt gemacht hat.“<sup>1948</sup>

Wenn Performativität bedeutet, dass sich Identitäten in symbolischen Akten bilden, deren Relationen sich körperlich manifestieren und intersubjektiv verhandelbar sind, übernehmen Puppen und Masken die Aufgabe, diese Prozesse anzuregen und ihre Relationen zu lenken. Mit „Freudanalytiker“ gelang Taeuber eine Marionette, die dank ihrer wandelbaren körperlichen Gestalt das Prinzip der performativen Identitätsbildung im Medium der Skulptur exemplifiziert. Dennoch sind die Marionetten nicht zum Medium der körperlichen Performanz der Künstlerin geworden – die physische Distanzierung der Handlungskörper ließ keine Revision der Subjekt-Objekt-Beziehung zu. Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass die Intention dadaistischer Performativität, Kunstobjekte zu Mitspielern von Künstlern zu machen, von Taeubers Marionetten nicht zu leisten war, sodass sie als Beiträge zur Reform des Figurentheaters, nicht aber als dadaistische Performance-Objekte gelesen werden müssen.

<sup>1947</sup>*König Hirsch* wurde nur einmal aufgeführt, da wegen der großen Grippeepidemie des Jahres 1918 weitere Vorstellungen abgesagt werden mussten. Die erste Wiederaufnahme fand 1965 im Puppentheater St. Gallen statt, man konnte dafür die originalen Marionetten Taeubers verwenden, vgl. Drack, *Morach*, S. 39.

<sup>1948</sup>Neue Zürcher Zeitung, 13.09.1918, in: Drack, *Morach*, S. 39. Eine Ausstellung im Jahr darauf begeisterte den Rezensenten: „Dann Sophie Täuber (Zürich), die vortreffliche Marionettenfiguren zu entwerfen weiß aus sicherem Farbengeschmack und lebendigem Charakterisierungsvermögen heraus, und die in Halsketten und Perltaschen exzelliert; sie hat das Rot so gern: sie sei bedankt dafür.“ H[ans] T[rog]: Kunstchronik: Aus dem Zürcher Kunsthaus III, in: Neue Zürcher Zeitung, 2.2.1919, zit. in: Sheppard, *Zeitungen*, S. 50.

## 5 Fazit: Die Puppe als Partialobjekt

Dank ihrer semantischen Überdeterminiertheit werden mit Masken und Puppen das flüchtig Individuelle und das dauerhaft Typische voneinander geschieden. Dennoch sind die Rollen von Maskenträger und Puppenführer nicht dieselben. Während Masken die Identität von Subjekt und Objekt anstreben und Teil der körperlichen Performanz des Darstellers sind, bleibt die Puppe sein externer Doppelgänger und performativer Gegenpart. Rainer Maria Rilke brachte die Provokation des aus dem Menschen herausgetretenen Objekts auf den Punkt, als er in den *Duineser Elegien* dichtete: „Ich will nicht diese halbgefüllten Masken, / lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will / den Balg aushalten und den Draht und ihr / Gesicht und Aussehn. Hier. Ich bin davor.“<sup>1949</sup> Geschrieben im November 1915 in München, als Ball die Stadt gerade in Richtung Zürich verlassen hatte, kam Rilke zu demselben Schluss wie zuvor Heinrich von Kleist, dass die Puppe dem menschlichen Prototyp auf unheimliche Weise überlegen und unfehlbar ist.<sup>1950</sup>

Dabei ist der Puppentyp Marionette ein noch unbeschriebenes Blatt und minimalistischer Nukleus des narrativen Diskurses, der sich bei seiner Beobachtung entspinnt. Die Marionette agiert auf einer noch vorsymbolischen Ebene des Imaginären, wo Handeln körper- und zeichensprachlich realisiert wird. Da ihre Performanz aber von vorgängigen Subjekten und der Betrachterleistung abhängt,<sup>1951</sup> entfaltet sie keine Rückwirkung im Stil eines performativ auf den Puppenführer einwirkenden Agenten. Der Vergleich von Taeubers Marionetten mit dem japanischen *Bunraku* hat gezeigt, wie dank des offenen Führungssystems dennoch eine körperliche Verselbständigung der Puppe zu erreichen war, die den Betrachter affizierte, ohne den Artefaktcharakter des Mediums zu leugnen. Doch die Macht der „emotiven Geste“<sup>1952</sup> über die Wahrnehmung des Betrachters konnte erlöschen, wenn der Verfremdungseffekt des Mechanischen die Überzeugungskraft der Puppe zu stark beeinträchtigte. Die eigenwillige Dynamik von Taeubers Marionetten und Zufallseffekte der Inszenierung trugen zur Deformation der szenischen Einheit des Marionettenspiels *König Hirsch* bei, reichten aber nicht an die Normverletzung dadaistischer Bühnenperformances heran.

Ein anderer Fall ist die Handpuppe, wie Hennings sie in ihrer fotografischen Selbstinszenierung wählte, da hier nur Kopf und Arme plastisch gestaltet sind, während der Rumpf zum Bestandteil der Künstlerin wird, die sich die Puppe als Ersatzhand überstreift. Hier kommt die menschliche Bewegung der Puppe voll zugute. Vorteil der Handpuppe ist, dass sie ähnlich einer Maske dem Körper als Partialobjekt verbunden ist und seine Aktionen beeinflusst. Halb gehört sie dem Körper der Performerin an, halb ist sie aus ihm herausgetreten und schafft den von Rilke erwähnten Zwischenzustand, in dem Mensch und Puppe miteinander kommunizieren. Lacan hat für diesen Vorgang den Terminus

<sup>1949</sup>Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Die vierte Elegie, München, 22./23.11.1915.

<sup>1950</sup>Vgl. Segel, *Pinocchio*, S. 44.

<sup>1951</sup>Gerd Taube, *Puppenspiel*, S. 21, weist darauf hin, dass die Animation der Marionette nicht mit der Arbeit des Puppenführers getan ist, sondern phantasiebegabte Zuschauer braucht.

<sup>1952</sup>Barthes, *Reich*, S. 71.

„Objekt *a*“ geprägt, „ein Teil des Subjekts, das vom Körper ‚ablösbar‘ und so in der Lage ist, sich dem Subjekt fremd und äußerlich gegenüberzustellen.“<sup>1953</sup> Aus Sicht der Frau übernimmt demnach die Puppe dieselbe prekäre Funktion wie sie selbst aus Sicht des Mannes: Sie ist ein „Ort, auf den Mangel projiziert und der gleichzeitig geleugnet wird“, ein Symptom und „konstitutives Phantasie-Objekt“.<sup>1954</sup> Wie instabil diese das Ich strukturierenden Objekte in psychischer Hinsicht sind, beweisen die kindlichen Übergangs- und Partialobjekte, die weder gänzlich Innen- noch gänzlich Außenseite des verbundenen Subjekts sind.<sup>1955</sup>

Aus diesem Konflikt des mal innen und mal außen Seins und der Spaltung in ein semi-otisches und kognitives Ich ergaben sich Freiräume für verwerfende und rezipierende Handlungen sowie poetische und künstlerische Signifikationen.<sup>1956</sup> Die Konzepte des Abjekten, des vom Körper Ausgeschiedenen, und seiner grotesken Deformation stellten ein Gleichgewicht aus Intentionalität und körperlicher Willkür her, wobei transgressive „Grenzorgane“ die Basis für Performanzen und körperliche Transformationen lieferten.<sup>1957</sup> Kennzeichnend für transgressive Körperkonzepte wurde im Dada Zürich die Überwindung der individuellen Entität zum performativen Kollektivkörper. Auf formaler und funktionaler Ebene waren es vor allem die menschlichen Gliedmaßen und ihre objekthaften Erweiterungen, die die Voraussetzungen für kollektive Körpererlebnisse schufen. Wie die gesellschaftlichen und kulturellen Konstrukte von Körpern und ihre leiblich-subjektive Empfindung performativ genutzt werden konnten, zeigt Hennings' Puppenbeispiel. Ihre Symbiose von Frau und Puppe und die damit einhergehende Vermengung der Autorfunktionen zielte auf eine Zwischenkörperlichkeit ab, deren performative Politik nicht in der Annahme einer kodifizierten Formation durch die Verwerfung der gegenteiligen bestand,<sup>1958</sup> sondern in der Resignifikation und Ablehnung jedes kohärenten Bilds vom Körper. Mit ihren wechselnden Rollenidentitäten und angehängten Puppenobjekten bewies Hennings, dass es die multipersonale, hybride und intermediäre Körpererfahrung war, die sich der geschlechtlichen Fixierung und damit einhergehenden begehrliehen Vereinnahmung entzog.

---

<sup>1953</sup>„[...] a part of the subject which is ‚detachable‘ from the body and is thus capable of confronting the subject as alien and external“, Grosz, *Body*, S. 88. Vgl. Lacan, *Grundbegriffe*, S. 110: „Das Objekt *a* ist ein etwas, von dem als Organ das Subjekt sich getrennt hat zu seiner Konstituierung. Dieses Objekt gilt als Symbol des Mangels, das heißt [...] des Phallus, sofern er einen Mangel/ein Fehlen darstellt. Es muß da also ein Objekt sein – erstens abtrennbar – und zweitens mit einer gewissen Beziehung zum Mangel.“

<sup>1954</sup>Bronfen, *Leiche*, S. 180.

<sup>1955</sup>Als erste Symbole, die aus der Interaktion von Kleinkind und Mutter hervorgehen, sind sie weiche, warme, Leben suggerierende Gegenstände, die die Mutterperson partiell ersetzen. Aus Sicht der Mutter spiegeln sie das Vergnügen wider, im imaginären phallischen Objekt den weichen, runden Körper des Kindes wiederzufinden. Vgl. Donald W. Winnicott: *Transitional Objects And Transitional Phenomena*, in: *The International Journal of Psychoanalysis*, 34. Jg., London 1953, S. 89-97.

<sup>1956</sup>Vgl. Grosz, *Body*, S. 86f.

<sup>1957</sup>Vgl. Köpping/Rao, *Rausch*, S. 22.

<sup>1958</sup>Vgl. Butler, *Identifizierung*, S. 126.

## VI Zusammenfassung

„Der Dadaismus war Theater vor der Bühne, und hinter dem Vorhang spielte das Leben.“<sup>1959</sup>

(Georg Mücke)

Im Zentrum meiner Arbeit zu Dada Zürich stand die Absicht, dadaistische Kunstkonzepte auf identitätsbildende Effekte von Maskeraden und Selbstinszenierungen mit Puppen hin zu überprüfen und den Blick für intermediäre und performative Praxen zu öffnen. Dada Zürich war ein Forum für Gestaltungs- und Aktionsprozesse, wo Masken und Puppen über ihre Eigenschaft als künstlerische Produkte hinaus ein System von nichtmenschlichen Aktanten aufstellten, die den Begriff von Kunst und Künstler, ihre Handlungen, intersubjektiven Beziehungen und das Konzept von Autorschaft auf der Basis eigener und fremder Körper verhandelten.

Arbeitsthesen waren, dass Masken und Puppen im Dada Zürich nicht nur Objekte der materiellen Produktion, sondern Reflexionsflächen waren, deren kritische Projektion das Selbstbild des Künstlers beeinflusste, sodass seine Identität nie garantiert, sondern strategisch zu befestigen war. Dafür wurden mit szenischen und performativen Verfahren kulturelle, ethnische und geschlechtliche Konstrukte aufgegriffen, entworfen oder angefochten. Die anfängliche Vermutung, bei der künstlerischen Entscheidung für den Objekttyp Maske oder Puppe könnten geschlechtsspezifische Verhaltensmuster und Privilegien einen Einfluss gehabt haben, hat sich nicht bewahrheitet: Nicht nur Künstler deuteten Masken als Appräsentationen fremder Identitäten, auch und gerade Künstlerinnen und Tänzerinnen wie Sophie Taeuber waren es, die ihren komplexen kulturellen Apparat zitierten, um Repräsentationsmodelle von Kunst und Theater und ihre Wahrheitsbehauptungen zu destabilisieren. Andererseits war die Projektion auf die in Puppen manifesten Ideen von Kindlichkeit und Weiblichkeit im Dada Zürich nicht marginal und verhalf auch Künstlern, insbesondere Hans Arp und Hugo Ball, zu Erfahrungen ihrer – „weiblichen“ – inneren Differenz.

Methodisch wurden Quellen und Diskurse herangezogen, die die Wahrnehmung von Künstlern und Betrachtern und ihr „Dazwischen“, die intersubjektiven Beziehungen und performatorischen Agenten, strukturieren helfen sollten. Zur Beschreibung der dadaistischen Räume und ihrer Prozesse bot sich Foucaults Dispositivbegriff als Schnittstelle von Schauplätzen, Praktiken und Machtfaktoren an. Intersubjektivität wurde als Beziehung zwischen Künstlern und von Künstlern zu Betrachtern aufgefasst und mit kultureller und ethnischer Differenz verknüpft, die als performativ erzeugte Alterität zur Subjektkonstituierung beitrug. Eine auf die Handlungsorientierung von künstlerischen Sub- und Objekten gestützte Vermittlung sollte Wege zum Verständnis der verbalen, körpersprachlichen und visuellen Produktionen des Dada Zürich aufzeigen. Dabei blieb im Anschluss an die The-

---

<sup>1959</sup>Georg Mücke: Blickpunkt. Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart, München 1961, S. 173.

orien der Dekonstruktion und *Cultural Studies* die Handlungsfähigkeit/*agency* nicht auf die menschliche Intention beschränkt, sondern bezog nonpersonale Faktoren der Identitätsbildung mit ein.

## 1 Das „Werk“ der Performance

### *Identitätsbildungsprozesse der Performance*

Ergänzend zur Theorie der ästhetischen Performance, die das Hauptaugenmerk auf das Publikum legt, das mal Subjekt, mal Manipulationsobjekt der Handlung ist, stellte sich hier die Frage: Was geschieht mit dem Performer? Worin besteht das „Werk“ seiner Performance? Der Begriff des Performativs handelt vom Verschwinden des Gegenstands, der in der Willenserklärung der Subjekte aufgeht. Während die traditionelle Künstler-Werk-Beziehung voraussetzt, dass der Künstler durch sein Werk hindurchspricht und stellvertretend in ihm enthalten ist,<sup>1960</sup> werden dem Betrachter hier keine Lösungsmodelle angeboten, die sich als künstlerische Schöpfung identifizieren lassen. Stattdessen werden Körper aufgeführt, die im Betrachterausschnitt nicht vom Inhalt zu unterscheiden sind, sodass der Künstler hinter den Akt zurücktritt, der ihn als Glied der Handlungskette objektiviert. Dadaistische Beispiele hierfür waren die onomatopoetischen, bruitistischen und Bewegungs-Gedichte sowie die „abstrakten“ Tänze, die anders als die pseudoafrikanischen über keinen mimetischen Kern verfügten.

Etwas anders verhielt es sich mit den Masken- und Kostümperformances, derer starker Einsatz von Bühnenmedien und Performance-Objekten es zunächst erschwerte, dass Künstler und Werk als identisch verstanden wurden. Die Künstler übten hier eine Doppelfunktion als Bedeutungs- und Maskenträger aus, täuschten also einerseits den Betrachter über ihre Identität hinweg und wurden andererseits vom frappierenden Effekt ihrer Maskeraden getroffen. Identitätsbildende Wirkungen entstanden in den „Lücken“ dieser Repräsentation, den Hybridräumen von Künstlern und Zuschauern sowie Künstlern und Performance-Objekten, die für Brüche in der darstellerischen Syntax sorgten.

### *Das Kunstwerk als Agent*

Inhalt der performativen Aktivierung ist nicht die Relevanz materieller Werke, sondern ein künstlerisches Subjekt, das aus dem Akt hervorgeht, den es vollführt.<sup>1961</sup> Um dem Widerspruch zu entgegnen, dass ein Kunstwerk seinen Schöpfer selbst erschaffen soll, traten im Dada Zürich Masken, Kostüme und Puppen als performatorische Agenten hinzu, die sowohl Objekte der Künstler als auch Handlungsobjekte waren und die Wahrnehmungen von Künstlern und Betrachtern prozedural veränderten. Mit der Hinzuziehung performatorischer Agenten unterwarfen sich die Künstler Bedingungen, die sie zu Teil-Objekten qualifizierten, die ihre Körpergrenzen prothetisch erweiterten und, ebenso wie

---

<sup>1960</sup>Vgl. Kleinschmidt, *Autorschaft*, S. 60.

<sup>1961</sup>Vgl. Barthes, *Autor*, S. 189.

die tänzerische Bewegung, in dynamische Aktion versetzten.

Anders als Theatermasken hatten die Dada-Masken aber keine fixierten Signifikate, sie waren weder narrative noch psychologische Figuren, sondern dienten der Schaffung neuer Körper und Identitäten, die sie zugleich als konstruiert auswiesen: „Es ist uns piepe, ob jemand, der Herr Schulze ist, auch Herr Müller sein kann. Oder ob Frl. Schmidt sich in Frl. Huber verwandelt. Wir pfeifen drauf. Wir wollen neue Beine. Neue Hüften. Neue Köpfe. Neue Struktur des Leibes und der Seele.“<sup>1962</sup> Die von Ball angesprochene performative Subjektkonstitution garantierte die partielle Übereinstimmung von Künstler und Werk in jenen Fällen, wo es den Performern gelang, dem Appellationscharakter des Agenten Folge zu leisten und sich dem Spiel der Signifikanten affirmativ, d. h. führungslos und ereignishaft, zu überlassen, was für Balls Auftritt als „magischer Bischof“ und Taubers dadaistische Tänze nachgewiesen werden konnte. Bei aller Diskursabhängigkeit und Performativität waren die ästhetischen und materiellen Strukturen der Kunstwerke als Agenten dennoch nicht bedeutungslos, vor allem wenn ihnen durch Archivierung Dauerhaftigkeit zuteil oder die Memoria selbst Auslöser der Kunstproduktion wurde wie im Fall der Maskenobjekte Jancos, die sich als reine Museumsstücke entpuppten.

## 2 Methoden der dadaistischen Dekonstruktion

### *Das Schauspiel der Alterität*

Die Vermengung von literarischen, musikalischen, bildkünstlerischen, tänzerischen, körpersprachlichen und verbalen Medien sowie eine gewisse Magie des „Veralteten“, die von der Inszenierung auf offener Bühne ausging, waren dadaistische Methoden zur Erzeugung von Alterität und sollten zugleich den Anspruch auf künstlerische Differenz sichern. Während traditionelle Alteritätskonzepte von einer maskulinen, westlichen Hegemonie und der Tendenz getragen waren, die Furcht vor dem nicht reduzierbaren Unterschied zu dramatisieren, verlangten die Künstler des Dada Zürich nach einer Neukonfiguration: Gegen die koloniale Perspektive und ihre Unfähigkeit, Fremdheit und Pluralismus zu ertragen, und gegen die dialektische Handlungsvorschrift, Differenzen zu eliminieren, setzten sie ein liminales Jonglieren mit hybriden Identitäten. In Anbetracht des Exils formierte sich schon die kollektive Identität der Künstler vor der Folie eines Anderen, von dem es sich abzusetzen galt: „Nie das Bewußtsein verlieren: wir sind die letzte Reserve.“<sup>1963</sup> Als ironische Brechung traten Dynamiken der Künstlergruppe und des Künstlerbegriffs hinzu, die eine Differenz im „Innern“ und eine „Apachen“-Mentalität generierten. Durch performative Verschiebungen und eine täuschende Mimesis wuchs gesellschaftlich marginalisierten Subjekten eine Wirkmacht zu, sodass man die scheinbar selben Verfahren der Differenzbildung, mit denen die Gesellschaft alles Abjekte ausgrenzte, wiederholte und als Optionen der Künstlerpersönlichkeit übernahm.

---

<sup>1962</sup>Hugo Ball: Wedekind als Schauspieler, in: Phoebus, 1. Jg., München 1914, S. 105-108, hier S. 105.

<sup>1963</sup>Ball, *Flucht*, S. 213, Eintrag vom 14.11.1917.

Die Intervention in die Darstellungsrichtlinien konnte unter der Bedingung ermächtigen, dass sie das Subjekt und seine Erscheinungen trennte und die identifizierende Zuschreibung von Autorschaft an Individuen aufhob. Entsprechend äußerte sich Ball zur Persona als nach außen gekehrter Maske und objektivierter Identität, die das Subjekt nur unvollständig charakterisiert.<sup>1964</sup> Die phänomenologische Erscheinung als vermeintliche Identität war eine nur fiktionale Konstruktion, die mit materiellen Masken gestützt, konkariert oder ganz vom Subjekt gelöst werden konnte. Zusammenfassend wurde die hegemoniale Ordnung damit weniger durch die Auslöschung ihrer Hypothesen von Identität und Alterität bedroht als vielmehr durch die unüberschaubare Menge von Visualisierungen, die Dada Zürich ihnen hinzufügte. So geriet die Aktivität des Gegenspielers und Zuschauers zur endlosen Suche nach Identifikationsmustern, die jede Fortschreibung einseitig objektivierender Betrachtungsweisen vereitelte.

### *Ironische Primitivierung*

Einige der alteritären Ambitionen des Dada Zürich waren primitivistische, etwa das Streben nach künstlerischer und lebenspraktischer Ursprünglichkeit, Simplizität und Naivität, aber auch die Frage nach dem Wesen der Kunst im Zeitalter der Technisierung, nach ihrer Medialität und Doppelsexistenz als phänomenaler und semantischer Struktur. Doch von wenigen Ausnahmen bei Tzaras „poèmes nègres“ und Jancos Plakat *Chant nègre* abgesehen, entstand kein formaler Primitivismus. Stattdessen wurden mit Performance-Aktionen einfache und frühe Bewusstseinszustände der menschlichen Psyche und ebensolche Formen der visuellen Ästhetik assimiliert, die aber anders als im Primitivismus der europäischen Moderne nicht von fremdkulturellen Projektionen abhängig waren.

Darüber hinaus wurden Effekte von Kulthandlungen re-produziert, die eine vorsymbolische Ästhetik und „natürliche“ Verbindung von Performance und Ritual postulierten. Die pseudo-rituellen *danses nègres* waren in doppelter Weise unangepasst: Sie hatten eine vormoderne Primitivität, die der konsumtiven Kunstbetrachtung widerstand, und stützten sich auf körpernahe Praktiken, die sich als Bündelung von Blicken, Energien und Stimmen der institutionellen Klassifizierung entzogen. An der Performanz des menschlichen Körpers wurden Stereotypen von Wildheit, Fremdheit und Weiblichkeit abgearbeitet, die normative Diskurse zitierten oder parodierten, im besten Fall auch dekonstruierten. Damit stellten sich auch männliche Dada-Künstler dem bürgerlichen Subjektbegriff und seinem Autonomieanspruch entgegen und entwarfen sich auf nonkonformistische und pluralistische Identitäten, waren aber vor restaurativen Tendenzen nicht immer gefeit.

### *Travestie und strategische Maskerade*

Da der Körper der privilegierte Standort der Einschreibung von Geschlecht und Ethnie und tragendes Element der Subjektconstitution ist, musste im Bemühen um eine nicht-binäre Alternative ein Gleichgewicht von biologischer und diskursiver Begründung des

---

<sup>1964</sup>Vgl. Hugo Ball: Der Künstler und die Zeitkrankheit (1926), in: Schlichting, *Zeitkrankheit*, S. 102-149, hier S. 130.

körperlichen Unterschieds gefunden werden. Zwei der subversiven dadaistischen Strategien waren Versuche, einen durchlässigen Körper zu bilden, einen Körper in Teilen oder die groteske Infragestellung seiner Totalität, bzw. gegensätzlich dazu einen Körper, der hermetisch verschlossen und, wie im Fall der „kubistischen“ Röhrenkostüme, als deformierender Harnisch geformt war. Dabei folgte die Dekonstruktion weder dem Modell der transvestitischen Bestätigung der sexuellen Dichotomie noch ihrer androgynen Überwindung – die Bedeutung des Faktors Geschlecht bestand vor allem in einer beunruhigenden Vakanz. Seine Infragestellung und der Rückzug auf ein „präödipales“ Imaginäres, das sich in stummer Opposition gegen alles befand, was gesellschaftlich legitimiert und sprachlich kodifiziert war, war eine weitere Möglichkeit, Kunst als Differenz zu denken.

Maskeraden mit bedeutungsbeladenen Versatzstücken, die im Fall von Balls Auftritt im „Bischofs“-Kostüm das Instrumentarium der kirchlichen Liturgie, im Fall der *chants nègres* das der afrikanischen Musik und Ritualtänze rekapitulierten, fügten sich zu einem imaginären Zeichensystem zusammen, das die Art seines Zustandekommens nicht leugnete und mit Baudrillard eine „offene“ Simulation abgab.<sup>1965</sup> Künstlerinnen wie Sophie Taeuber und Emmy Hennings setzten Maskeraden ein, um die Gesetze von Tanz und Theater und der fotografischen Repräsentation auf den Kopf zu stellen, die Möglichkeiten von Experiment und Mimikry mit ihren Täuschungsmanövern zur Schaffung performativer Identitäten zu nutzen und die Regeln der Geschlechtszuordnung außer Kraft zu setzen.<sup>1966</sup> Dichotomien wurden erschüttert und ihre Funktionsweisen nachahmend travestiert, indem maskierte Tänzerinnen ein mehrheitlich männliches Publikum mit gegengeschlechtlichen oder indifferenten Signifikanten düpierten und die Umkehr der Subjekt-Objekt-Beziehung und die Frustration des Blickregimes erzwangen. Das irreführende Wissen des Betrachters um die „wahre“ Identität und ihre strategische Überspielung waren entscheidende Beiträge zur Dekonstruktion.

#### *Aber auch Subversion der geschlechtlichen Ordnung?*

Im Unterschied zur sozialen Ausbildung von Geschlechtsidentitäten hatte die Kunst des Dada die Freiheit, Modi von Körpern zu denken, die über das sozialpsychologisch Vorstellbare hinausgingen. Umso widersprüchlicher erscheint es daher, dass sich die gelebte dadaistische Geschlechterbeziehung im Einklang mit der gesellschaftlichen Norm befand: Der Maskerade von Künstlerinnen haftete immer auch das Stigma defizitärer Weiblichkeit an, ihr Methodenwechsel konnte als stilistischer Relativismus ausgelegt werden, und man sprach ihnen zwar die vielfältigere Identität, aber nicht unbedingt den Künstlerstatus zu.<sup>1967</sup>

<sup>1965</sup>Vgl. Baudrillard, *Agonie*, S. 35, zur Hyper- und offenen Simulation.

<sup>1966</sup>Vgl. a. Helga Finter, *Körper*, S. 16f., zur Bühnendarstellung von Weiblichkeit und der Dekonstruktion von Geschlechterklischees.

<sup>1967</sup>So sparte Ball, *Flucht*, S. 96, die beteiligten Künstlerinnen in seiner Gruppenanalyse aus: „Wir sind fünf Freunde, und das Merkwürdige ist, daß wir eigentlich nie gleichzeitig und völlig übereinstimmen, obgleich uns in der Hauptsache dieselbe Überzeugung verbindet.“ Eintrag vom 24.5.1916. Vgl. a. für Dada Berlin Maurer, *Höch*, S. 82, u. Hannah Höch, in: Petersen/Schumacher, *dada-mann/dada-frau*, S. 47.

Dabei kam gerade die Autorschaft von Künstlerinnen wie Hennings und Taeuber den dadaistischen Forderungen nach nicht-institutioneller Kunst und einem „dezentralen“ Subjektbegriff entgegen, der dem Werk nicht vorangeht, sondern situativ entsteht,<sup>1968</sup> wohingegen ihre männlichen Kollegen die Künstlerrolle weniger diskursiv ausfüllten, als es die eigene Theorie verlangte. Zwar bezog der aufklärerische dadaistische Impetus die Anerkennung von Künstlerinnen prinzipiell mit ein. Die Ambivalenz der männlich dadaistischen Haltung – „die anomalie, die meine beziehung zu frauen kennzeichnet“,<sup>1969</sup> so Tzara – wurde aber spätestens dort deutlich, wo die Freiheit der Künstlerin an die Bedingung unreglementierter Sexualität geknüpft wurde.<sup>1970</sup>

### 3 Bilanz und Ausblick

Die Verhandlung von geschlechtlicher Identität ist dabei nur einer von mehreren Ansätzen. Dennoch zeigen die Ergebnisse erstens, dass gerade die Genderdebatte einen Erkenntnisgewinn für Dada darstellt, da sie methodische Veränderungen und neue Sichtweisen bereitstellt. Die Praxen dadaistischer Künstlerinnen bezogen sich auf die Obsession des (eigenen) Körpers als Schauplatz von Subjektivität und wirkten seiner Reduktion zum leblosen Zeichen entgegen. Auch heutige Künstlerinnen wählen körperbezogene Ausdrucksformen, simultanistische und performative Akte, syntaktische, symbolische und gestische Repräsentationen, ritualistische Handlungen, Tänze oder Karnevalisierungen,<sup>1971</sup> um unbewusste und emotionale Energien zu aktivieren oder durch Bewegungsimpulse Gruppenprozesse einzuleiten. Das führt zu einer politisch verstandenen Identität, die von der alleinigen Konzentration auf strukturelle Fragen von Geschlecht und Ethnie absieht und Faktoren der psychosozialen, intra- und transkulturellen Alterität miteinbezieht.

Zweitens sind die vom Primitivismus der Klassischen Moderne aufgeworfenen Probleme bis heute nicht überholt und prägen den Modus interkultureller Begegnung.<sup>1972</sup> Wäh-

<sup>1968</sup>Vgl. Nancy Miller, *Thema/Subjekt*, S. 255, zum dezentralen, nicht-institutionalisierten weiblichen Subjekt; zum diskontinuierlichen Subjektstatus vgl. Griselda Pollock, *Agency*, S. 7, und zur Kunst als Praxis ebd., S. 14f.

<sup>1969</sup>Tristan Tzara: *Faites vos jeux* (1923), in: Schrott, *Dada 15/25*, S. 13-21, hier S. 15, Kleinschreibung dort.

<sup>1970</sup>In Berlin gestand Hausmann Frauen die Freiheit einer „neuen Promiskuität“ zu, da, wie er sagte, „Monogamie hauptsächlich zur Vereinfachung der männlichen Beherrschungstaktik gegenüber der Frau erfunden“ wurde, verwehrte seiner Partnerin Hannah Höch aber wiederum die Vorteile, die sie aus einer bürgerlichen Ehe hätte ziehen können. Raoul Hausmann: *Zur Weltrevolution*, in: *Die Erde*, 1. Jg., H. 12, Berlin 1919, S. 368-371, hier S. 370.

<sup>1971</sup>Vgl. Philippi/Howells, *Dark continents*, S. 255, am Beispiel von Nancy Spero und Astrid Klein.

<sup>1972</sup>Eine zentrale Frage dreht sich um die Übertragbarkeit der Definitionen, Kontexte und Konzeptionen, immer im Hinblick darauf, was unter „Kunst“ zu verstehen sei, und ob bloßen Ähnlichkeiten vertraut werden darf: „Können wir unseren Kunstbegriff auf die Kunst außereuropäischer Provenienz anwenden [...]? Gibt es ein einheitliches Referenzsystem für [...] Kunst?“ *Das Marco Polo Syndrom. Probleme der interkulturellen Kommunikation in der Kunsttheorie und Ausstellungspraxis*, internat. Symposium am 11./12. April 1995, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, digital publiziert unter: <http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/d-concept.htm> (3.07. 2006) u. in: *Neue Bildende Kunst*, H. 4/5, Berlin 1995.

rend sich der stilistische Primitivismus auf die phänomenale Gestalt nichtwestlicher Artefakte beschränkte und in den konventionellen Gattungen von Malerei und Plastik ausge- tragen wurde, wandte sich die dadaistische Primitivierung dem Transgressiven und Pri- mordialen selbst statt ihrer Signifikanten zu. Solang dabei der Duktus des Artifiziiellen und Fabrizierten als ironische Verfremdung erhalten blieb, wie es im Dada Zürich der Fall war, bestand die Chance auf gesellschaftliche Subversion. Sobald aber, wie im späteren Dada Paris, Widerstände und Störeffekte zu dramatischen Handlungen verschmolzen, naturalisierten sich die ethnokulturellen Stereotype.<sup>1973</sup> Wie das Spektrum heutiger transkultureller und transgressiver Kunstrichtungen zeigt – Konzeptkunst, Performance Art, Pop Art, Art Brut, Junk Art, Hip-Hop, Guerillakunst u.a. – wird die ethnografische Referenz nur noch lose gehandhabt, und bezieht sich die „Primitivität“ auf eine vage Affinität des Fühlens, „a state of extreme unfettered emotional *Angst*“.<sup>1974</sup> In der dadaisti- schen Aufweichung universalistischer Theorien war dagegen immer auch der Versuch zu sehen, ethnische und kulturelle Differenz performativ zu realisieren, statt nur zu zitieren oder, im Gegenteil, normativ zu unterbinden.

Drittens lässt sich die performative Bildung und Verkörperung von Identitäten mit der Beteiligung artifizieller Handlungssubjekte, wie sie Dada praktizierte, als künstlerische Vorwegnahme von Thesen der Actor-Network-Theorie bewerten.<sup>1975</sup> Dada-Performance war ein absurdes und konfrontatives Spiel, das die Rückmeldung und Beteiligung von Mitspielern und nichtmenschlichen Aktanten ermutigte und auf ein multifaktorielles Netzwerk ausdehnte, das reziproke oder zirkuläre Wirkungen zuließ und auch einforderte. War die Züricher Dada-Gruppe dabei noch dem kunstkonservativen Verständnis ver- pflichtet, Performance-Objekte aus Entkontextualisierungen und Reformen bestehender Medien zu gewinnen, gehörte Dada Berlin mit seiner Präferenz für Apparate und Androi- den schon einer neuen ästhetischen Richtung an, die den Umgang mit moderner Technik vorantrieb und die Relevanz der „Maschine“ als produktivem Simulakrum nach Baudril- lard für sich entdeckte.

---

<sup>1973</sup>Die Inszenierung von Menschen schwarzer Hautfarbe wurde von Tzara nach Paris übernommen. Anders als in Zürich gab es dort eine kolonialistische Tradition, personifizierte „falsche Neger“ wurden auf die Bühne gestellt und Typen des traditionellen Personentheaters zitiert. Vgl. Blachère, *Modèle*, S. 145-148, am Beispiel von Georges Ribemont-Dessaignes' *Le Serin muet* von 1920, einer Dreiecksgeschichte von weißem Mann, weißer Frau und schwarzem Liebhaber, wobei der Autor den Schwarzen spielte: Die Frau erkennt in ihm den „echten“ Mann und verliebt sich in seine sinnliche Ausstrahlung. Er widersetzt sich jedoch dem Klischee, das ihn auf seine Physis reduziert, und verlegt sich auf die Kunst. Zum Schluss wird die Hierarchie wiederhergestellt: Der schwarze Liebhaber wird vom weißen Widersacher ermordet – die Irritation der Norm kann nur durch den Tod des Störenfrieds gesühnt werden. Vgl. dazu Uerlings, *Subjekt*, S. 49.

<sup>1974</sup>Cooke, *Resurgence*, S. 138, kursiv dort. Ähnlich Susan Hiller, *Myth*, S. 284, die die jüngsten „Neo- Primitivismen“ mit ihren Rekursen auf Kultobjekte, archaische Symbolik, Erdfarben, Naturstoffe etc. als Wunsch nach mystischer und emotionaler Teilhabe interpretiert; auch hier ist von Primitivierungen zu sprechen. Vgl. zu neueren Entwicklungen auch die Beispiele bei Varnedoe, *Tendenzen*.

<sup>1975</sup>Beschaffenheiten und Handlungen von Faktoren sozialer respektive künstlerischer Netzwerke sind variabel und bedingen sich gegenseitig, auch Artefakte nehmen Handlungsfunktionen wahr, und sei es die Ausübung von Sinnesreizen. Zur Actor-Network-Theorie vgl. Bruno Latour, insb. Latour, *Dinge*, S. 150, zu Objekten als Akteuren.

Dadas Netzwerkstruktur war mit einer medienkritischen Intention verknüpft, die eine konsumtive Kunstrezeption verhinderte und mit der direkten Ansprache des Betrachters auch den Werkprozess und die Künstlerrolle entmystifizierte. Die Mechanismen der Repräsentation wurden extrapoliert: Der Zuschauer war nicht mehr nur vor der Szene, er war auch *im* Bild, das sich als anders erwies, als erwartet. Auf diese Weise stellte die dadaistische Performance dar, wodurch sich künstlerische Autorschaft und Betrachtersouveränität bilden und wie sie sich dekonstruieren lassen. Utopisch formuliert: Mit der Freigabe des Werks als Feld unendlicher, zwischen den Subjekten verhandelbarer Interpretationen würde das gesellschaftliche Konstrukt von „Künstler“ ganz zerfallen. Der dadaistische Kunstbegriff, den Akt der künstlerischen Produktion über das Produkt zu erheben und es schon während seiner Fertigstellung öffentlich zu machen, verwischte die Grenzen von Künstler und Werk, machte die Relationen durchlässig und verlagerte Objektfunktionen auf den Künstler – er brachte ihn aber nicht zum Verschwinden. Als Vorgriff auf virtuelle Technologien und ihr Persönlichkeitsbild erscheint auch das Subjekt der Dada-Performance verzerrt, aber nicht völlig aufgelöst.

In beiden Fällen, der dadaistischen und der virtuellen Realität, ist es möglich, dass Dispositive und Apparaturen menschliches Handeln überlagern, Interaktionen nach der ersten Kontaktaufnahme enden und kein weiterer Austausch erfolgt. Hier ist der Beginn einer performativen Ästhetik zu sehen, die sich in der Verabsolutierung des Signifikants auf Kosten des Signifikats und der Aufwertung der Medien über die zu transportierenden Inhalte erschöpft.<sup>1976</sup> Was als Demonstration der Kontingenz ästhetischer Repräsentation begann, lief Gefahr, als fetischistisches Selbstzitat und Spiegeloperation zu enden: Die Performance reflektierte dann keine Realität außer sich selbst, jede Chance auf Erkenntnis wäre verwehrt, und Bedeutung entstünde nur für den kurzen Moment der Vision: Der Prozess überlagerte den Inhalt.

Was Dada aber zeigen konnte: Kunst ist Kommunikation und ein Regulativ der Gesellschaft. Aus Sicht kodifizierter Repräsentationen erfüllte die dadaistische Performance keinen produktiven Zweck, war aber ein Widerhaken im System der Kultur, das sie referierte. Als Kunst ohne Dauer und als Systemkritik verweigerte sie sich dem homogenen Kulturbegriff. Folglich, lässt sich resümieren, sind die dadaistischen Strategien der performativen Identitäten, der durchlässigen Werk- und Körpergrenzen, der nichtmenschlichen Subjekte und Handlungsträger geeignet, auch das zeitgenössische Stadium von Kunst und Subjekt-Objekt-Beziehungen zu charakterisieren: Nicht Lenkung und Dominanz, sondern Demaskierung und Förderung der visuellen Wahrnehmung sind hier am Zug, nicht die Erfüllung von Betrachterwissen und Vorurteilen, sondern die Akzeptanz von Alterität und Differenz, von doppelbödigen Primitivierungen und Simulationen, von Prozessen mit offenem Ergebnis und ungewissem Ausgang.

---

<sup>1976</sup>Vgl. Schlichting, *Pioniere*, S. 60.

## Literaturverzeichnis

**Abu-Lughod, *Ethnography*:** Abu-Lughod, Lila: Can there Be a Feminist Ethnography?, in: *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, 5. Jg., H. 1, New York 1990, S. 7-27

**Adamowicz, *Masque*:** Adamowicz, Elsa: ‚Un masque peut en masquer (ou démasquer) un autre‘. Le masque et le surréalisme, in: Thompson, C. W. (Hg.): *L'autre et le sacré. Surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris 1995, S. 73-91

**Adkins, *Hausmann*:** Adkins, Helen: Nieder die Kunst! Hausmann auf der Dada-Messe, in: *Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich. Raoul-Hausmann-Symposium der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau*, hg. von Eva Züchner, Berlin 1995, S. 10-25

**Adler, *Masken*:** Adler, Katrin: *Masken aus Europa*, Berlin 1999 (Bilderhefte der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 90)

**Altherr, *Marionettentheater*:** Altherr, Alfred: Das Marionettentheater des Kunstgewerbemuseums in Zürich, in: *Schule und Theater*, 2. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, hg. von Oskar Eberle, Basel u. Freiburg 1929/30, S. 9-14

**Altherr, *Schattenspiele*:** Altherr, Alfred: *Schatten- und Marionettenspiele*, hg. von der Schweizerischen Stiftung zur Förderung von Gemeindestuben und Gemeindehäusern, Zürich 1923 (Schriften der Gemeindestube, 1)

**Altherr, *Veranstaltungen*:** Altherr, Alfred: Über gewerbliche und kunstgewerbliche Veranstaltungen, in: *Das Werk. Schweizerische Zeitschrift für Baukunst/Gewerbe/Malerei und Plastik*, 5. Jg., H. 6, Bümpliz-Bern 1918, S. 85-88

**Andreotti, *Sculpture*:** Andreotti, Margherita: The Early Sculpture of Jean Arp, Ann Arbor u. London 1989 (Studies in the Fine Arts, The Avant-Garde, 65)

**Angerer, *Body*:** Angerer, Marie-Luise: The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten, in: dies. (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*, Wien 1995, S. 17-34

**Angerer, *Haut*:** Angerer, Marie-Luise: Die Haut ist schneller als das Bild. Der Körper – das Reale – der Affekt, in: dies./Krips, Henry P. (Hgg.): *Der andere Schauplatz. Psychoanalyse – Kultur – Medien*, Wien 2001, S. 181-202

**Apfelthaler, *Drag*:** Apfelthaler, Vera: Drag, Performance und das performative Körpergedächtnis. Zur Frage nach einem Gedächtnis des Körpers in Diane Torrs Performance Drag Kings and Subjects, in: Öhlschläger, Claudia/Wiens, Birgit (Hgg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin 1997 (Geschlechterdifferenz & Literatur, 7), S. 237-253

**Apfelthaler, *Performance*:** Apfelthaler, Vera: Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance, Diss. Universität München 1999, Sankt Augustin 2001 (Gardez! Hochschulschriften, Abt. Theaterwissenschaft, 7)

**Apter, *Demaskierung*:** Apter, Emily: Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere, in: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a.M. 1994, S. 177-216

**Araeen, *Primitivism*:** Araeen, Rasheed: From primitivism to ethnic arts, in: Hiller, Susan (Hg.): *The Myth of Primitivism. Perspectives on art*, unv. Nachdr., London u. New York 1993, S. 158-182

**Arnoldi, *Playing*:** Arnoldi, Mary Jo: *Playing with Time. Art and Performance in Central Mali*, Bloomington u. Indianapolis 1995

**Arp (Katalog Stuttgart):** Arp 1886–1966, Kat. Ausst. Württembergischer Kunstverein, bearb. von Jane Hancock u. Stefanie Poley, Stuttgart 1986

**Arp (Katalog Vence):** Arp et ses amis, Kat. Ausst. Chateau de Villeneuve, bearb. Danilo Montanari, Vence 1998

**Arp, *Dadaland*:** Arp, Hans: Dadaland, in: *Atlantis*, 20. Jg., Zürich 1948, S. 275-277

- Arp, *Gedichte*:** Arp, Hans: Gesammelte Gedichte, Bd. 1, Gedichte 1903–1939, hg. von Marguerite Arp-Hagenbach u. Peter Schifferli in Zus.arb. mit Hans Arp, Zürich 1963
- Arp, *Jours*:** Arp, Jean: Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920–1965, hg. von Marcel Jean, Paris 1966
- Arp, *Konkrete Kunst*:** Arp, Hans: Konkrete Kunst (Basel 1944), in: ders.: Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954, Zürich 1955, S. 79-83
- Arp, *Tibiis canere*:** Arp, Hans: Tibiis canere. Zurich, 1915–1920: in: XXe siècle, 1. Jg., Paris 1938, S. 41-44
- Arp, *Traum*:** Arp, Hans: Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954, Zürich 1955
- Arp, *Way*:** Arp, Hans: On My Way. Poetry and Essays, 1912–1947, hg. von Robert Motherwell, New York 1948 (The Documents of Modern Art, 6)
- Artaud, *Theater*:** Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double (Le théâtre et son double, Paris 1938), Frankfurt a.M. 1969
- Asholt/Fähnders, *Manifestation*:** Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): „Die ganze Welt ist eine Manifestation“. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt 1997
- Assmann/Friese, *Identitäten*:** Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hgg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1999
- Baader, *Oberdada*:** Baader, Johannes: Oberdada: Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten, Gießen 1977
- Bachtin, *Karneval*:** Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, aus d. Russ. übers. u. mit e. Nachw. vers. von Alexander Kaempfe, Frankfurt a.M. 1990
- Bachtin, *Rabelais*:** Bachtin, Michail M.: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, aus d. Russ. von Gabriele Leupold, hg. u. mit e. Vorwort vers. von Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1987
- Backes-Haase, *Dada-Manifestantismus*:** Backes-Haase, Alfons: „Wir wollen triezen, stänkern, bluffen ...“. Dada-Manifestantismus zwischen Zürich und Berlin, in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): „Die ganze Welt ist eine Manifestation“. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt 1997, S. 256-274
- Baird, *Puppet*:** Baird, Bil: The Art of the Puppet, New York 1965
- Ball, *Briefe*:** Hugo Ball. Briefe 1911–1927, hg. von Annemarie Schütt-Hennings, Einsiedeln/Zürich/Köln 1957
- Ball, *Flametti*:** Ball, Hugo: Flametti oder Vom Dandyismus der Armen. Roman (Berlin 1918), Nendeln 1973
- Ball, *Flucht*:** Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit (München u. Leipzig 1927), hg. sowie mit Anm. u. Nachw. vers. von Bernhard Echte, Zürich 1992
- Ball, *Kandinsky*:** Ball, Hugo: Kandinsky, Vortrag gehalten in der Galerie Dada, Zürich, 7. April 1917, in: Mößer, Andeheinz: Hugo Balls Vortrag über Wassily Kandinsky in der Galerie Dada in Zürich am 7.4.1917, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 51. Jg., Stuttgart 1977, S. 688-703
- Ball, *Krippenspiel*:** Ball, Hugo: Simultan Krippenspiel (1916), Siegen 1986 (Vergessene Autoren der Moderne, 18)
- Ball, *Künstlertheater*:** Ball, Hugo: Das Münchener Künstlertheater. Eine prinzipielle Beleuchtung, in: Phoebus. Monatsschrift für Ästhetik und Kritik des Theaters, 1. Jg., München 1914, S. 68-74
- Ball, *Nietzsche*:** Ball, Hugo: Nietzsche in Basel. Eine Streitschrift, Typoskr. (1909/10), in: Hugo-Ball-Almanach, 2. Jg., Pirmasens 1978, S. 1-65
- Ball, *Psychologietheater*:** Ball, Hugo: Das Psychologietheater, in: Phoebus. Monatsschrift für Ästhetik und Kritik des Theaters, 1. Jg., München 1914, S. 139-140

- Ball, *Tenderenda*:** Ball, Hugo: *Tenderenda der Phantast* (1920), hg. u. mit e. Nachw. von Raimund Meyer u. Julian Schütt, Innsbruck 1998
- Ball, *Teufels Erdfahrt*:** Ball, Hugo: *Des Teufels Erdfahrt*. Ein lustig Spiel, zu Schimpf und Schand, dem Teufel auf sein Fell gebrannt, in 2 Aufzügen, einem Prolog u. Epiloge, für das Hof- u. Nationaltheater des kleinen Herrn Fritz Hofmann in München von seinem Freund Hugo Ball, unveröff. Manuskr. (1906/07), 17 handschriftl. Bl., Hugo-Ball-Sammlung Pirmasens
- Ball, *Wedekind*:** Ball, Hugo: *Wedekind als Schauspieler*, in: *Phoebus*. Monatsschrift für Ästhetik und Kritik des Theaters, 1. Jg., München 1914, S. 105-108
- Ball, *Werk*:** Hugo Ball (1886–1986). *Leben und Werk*, Kat. Ausst. Wasgauhalle Pirmasens u.a., hg. von Ernst Teubner, Berlin 1986
- Ball/Hennings, *Zürich*:** Ball, Hugo/Ball-Hennings, Emmy: *Damals in Zürich*. Briefe aus den Jahren 1915–1917. Mit Erinnerungen und Zeugnissen, Zürich 1978
- Ball-Hennings, *Hugo Ball*:** Ball-Hennings, Emmy: *Hugo Ball*. Sein Leben in Briefen und Gedichten (Berlin 1929), Frankfurt a.M. 1991
- Ball-Hennings, *Litfaßsäulen*:** Ball-Hennings, Emmy: *Betrunken taumeln alle Litfaßsäulen*. Frühe Texte und autobiographische Schriften 1913–1922, hg. von Bernhard Merkelbach, Hannover 1990 (Randfiguren der Moderne)
- Ball-Hennings, *Rebellen (1886/1914)*:** Ball-Hennings, Emmy: *Rebellen und Bekenner*. Aus dem Leben Hugo Balls, Kap. 1-2: 1886–1914, Typoskr. (um 1931/32), in: *Hugo-Ball-Almanach*, 18. Jg., Pirmasens 1994, S. 63-103
- Ball-Hennings, *Rebellen (1916/20)*:** Ball-Hennings, Emmy: *Rebellen und Bekenner*. Aus dem Leben Hugo Balls, Kap. 5-7: 1916–1920, Typoskr. (um 1931/32), in: *Hugo-Ball-Almanach*, 15. Jg., Pirmasens 1991, S. 51-119
- Ball-Hennings, *Ruf*:** Ball-Hennings, Emmy: *Ruf und Echo*. Mein Leben mit Hugo Ball, Einsiedeln/Zürich/ Köln 1953
- Ball-Hennings, *Spiel*:** Ball-Hennings, Emmy: *Das flüchtige Spiel*. Wege und Umwege einer Frau, Einsiedeln 1940
- Ball-Hennings, *Variété*:** Ball-Hennings, Emmy: *Das Variété*. Die Zeit vor dem Cabaret Voltaire (Rebellen und Bekenner. Aus dem Leben Hugo Balls, Kap. 3: 1915), Typoskript (um 1931/32), in: *Hugo-Ball-Almanach*, 8. Jg., Pirmasens 1984, S. 103-131
- Baltz-Balzberg, *Primitivität*:** Baltz-Balzberg, Regina: *Primitivität der Moderne 1895–1925 am Beispiel des Theaters*, Königstein i.Ts. 1983 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, 8)
- Barten, *Puppen*:** Barten, Sigrid: *Hauptwerke der Schweizer Kunst: Und alle Puppen tanzen – Die Dada-Marionetten von Sophie Taeuber*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Nr. 47, Bern 1996, S. 426-430
- Barthes, *Autor*:** Barthes, Roland: *Der Tod des Autors (La mort de l'auteur, 1968)*, in: Jannidis, Fotis u.a. (Hgg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185-193
- Barthes, *Mythen*:** Barthes, Roland: *Mythen des Alltags (Mythologies, Paris 1957)*, 21. Aufl., Frankfurt a.M. 2001
- Barthes, *Reich*:** Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen (L'Empire des signes, Paris 1970)*, aus d. Franz. von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 1981
- Baty/Chavance, *Marionnettes*:** Baty, Gaston/Chavance, René : *Histoire des marionnettes*, Paris 1959
- Baudrillard, *Agonie*:** Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*, aus d. Franz. übers. von Lothar Kurzawa u. Volker Schaefer, Berlin 1978

- Baudrillard, *Andere*:** Baudrillard, Jean: Das Andere selbst. Habilitation (L'autre par lui même, Paris 1987), aus d. Franz. von Monika Buchgeister u. Hans-Walter Schmidt, Wien 1987 (Edition Passagen, 15)
- Baudrillard, *Fetischismus*:** Baudrillard, Jean: Fetischismus und Ideologie. Die semiologische Reduktion, in: Pontalis, J(ean)-B(ertrand) (Hg.): Objekte des Fetischismus, aus d. Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1972, S. 315-334
- Baumbach, *Maschera*:** Baumbach, Gerda: Maschera, ve saludo! Maske, sei begrüßt! Anmerkungen zu Maske, Theater-Maske und Masken-Theater in der europäischen Neuzeit, in: Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael: Masken und Maskierungen, Opladen 2000 (Grenzüberschreitungen, 3), S. 137-155
- Baxmann, *Inszenierungen*:** Baxmann, Inge: Zwischen Taylorismus und Esoterik: Inszenierungen des bewegten Körpers im frühen 20. Jahrhundert, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart u. Weimar 2001 (Germanistische Symposien-Berichtsbände, 22), S. 550-573
- Beaumont, *Ubu*:** Beaumont, Keith S.: The Making of Ubu. Jarry as Producer and Theorist, in: Theatre Research, 12. Jg., London 1972, S. 139-154
- Behne, *Kunst*:** Behne, Adolf: Zur neuen Kunst, Berlin 1915 (Sturm-Bücher, 7)
- Behrmann, *Porträt*:** Behrmann, Nicola: Porträt der Künstlerin als Modell. Entfremdung und Sehnsucht bei Emmy Hennings, in: Emmy Ball Hennings 1885–1948. „Ich bin so vielfach...“. Texte, Bilder, Dokumente, Kat. Ausst. Museum Strauhof Zürich, bearb. von Bernhard Echte u. Katharina Aemmer, Frankfurt a.M. 1999, S. 255-270
- Bell, *Ballets*:** Bell, John Thomas: Mechanical Ballets. The Rediscovery of Performing Objects on European Stages from the 1890s to the 1930s, Ph. D. Columbia University, New York 1993
- Bellwald, *Lötschental*:** Bellwald, Werner: Alte Masken aus dem Lötschental. Fastnachtmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums, hg. von Judith Rickenbach, Zürich 1999
- Belting, *Bild-Anthropologie*:** Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001
- Benjamin, *Kunstwerk*:** Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), 18. Aufl., Frankfurt a.M. 1990
- Berg, *Avantgarde*:** Berg, Hubert van den: Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin, Diss. Universiteit van Amsterdam 1998, Heidelberg 1999 (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 167)
- Berger, *Pars pro toto*:** Berger, Renate: Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität, in: dies./Hammer-Tugendhat, Daniela (Hgg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 150-199
- Berger, *Puppe*:** Berger, Renate: Metamorphose und Mortifikation. Die Puppe, in: dies./Stephan, Inge (Hgg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln u. Wien 1987, S. 265-290.
- Berger/Stephan, *Weiblichkeit*:** Berger, Renate/Stephan, Inge (Hgg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln u. Wien 1987
- Berghaus, *Dada Theater*:** Berghaus, Günter: Dada Theater or The Genesis of Anti-Bourgeois Performance Art, in: German Life & Letters, 38. Jg., H. 4, Oxford 1985, S. 293-312
- Berghaus, *Futurism*:** Berghaus, Günter: Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilisations Among the Historical Avant-gardes, in: ders. (Hg.): International Futurism in Arts and Literature, Berlin 2000 (European cultures, 13), S. 271-304
- Berghaus, *Futurist Theatre*:** Berghaus, Günter: Italian Futurist Theatre 1909–1944, Oxford 1998
- Bergius, *Da-Dandy*:** Bergius, Hanne: Der Da-Dandy – das ‚Narrenspiel aus dem Nichts‘, in: Dada in Europa. Werke und Dokumente, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt a.M., hg. von Klaus Gallwitz, Berlin 1977, S. 3/12-3/29

- Bergius, *Lachen Dadas*:** Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen 1989
- Bergius, *Montage*:** Bergius, Hanne: Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin 2000
- Bergson, *Lachen*:** Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen (Le rire, Paris 1900), Zürich 1972
- Bergson, *Zeit*:** Bergson, Henri: Zeit und Freiheit (Sur les donnés immédiates de la conscience, Paris 1889), 2. Aufl., Hamburg 1999
- Besson, *Compositions*:** Besson, Christian: Les compositions verticales-horizontales de Sophie Taeuber, in: Sophie Taeuber, Kat. Ausst. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, hg. von Suzanne Pagé u. Erika Billeter, Paris 1989, S. 33-41
- Bettinger/Funk, *Maskeraden*:** Bettinger, Elfi/Funk, Julika (Hgg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung, Berlin 1995 (Geschlechterdifferenz & Literatur, 3)
- Bettinger/Funk, *Weiblichkeit*:** Bettinger, Elfi/Funk, Julika: Weiblichkeit als Maskerade, in: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie, 7. Jg., H. 13 (April), Tübingen 1996, S. 31-53
- Bhabha, *Dazwischen*:** Bhabha, Homi K.: Dazwischen, daneben, danach. Interview mit Homi K. Bhabha von Christian Höller, in: Höller, Christian (Red.): Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995–1999, Wien u. Bozen 1999, S. 205-210
- Bhabha, *Identität*:** Bhabha, Homi K.: Die Frage der Identität, in: Bronfen, Elisabeth/Marius, Benjamin/Steffen, Therese (Hgg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen 1997 (Stauffenburg discussion, 4), S. 97-122
- Bhabha, *Verortung*:** Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, mit e. Vorw. von Elisabeth Bronfen, dt. Übers. von Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl, Tübingen 2000 (Stauffenburg discussion, 5)
- Bibliographie marionnette*:** Bibliographie internationale de la marionnette. Ouvrages en français 1945–1996, hg. Geneviève Leleu-Rouvray, Gladys Langevin u. Bernard Grelle, Charleville-Mézières 1997
- Bibliography Puppetry*:** International Bibliography on Puppetry. Ouvrages en anglais 1945–1990, hg. Geneviève Leleu-Rouvray u. Gladys Langevin, München 1993
- Bilang, *Bild*:** Bilang, Karla: Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin/Köln 1990
- Bilang, *Taeuber-Arp*:** Bilang, Karla: Sophie Taeuber-Arp, in: Jürgs, Britta (Hg.): Etwas Wasser in der Seife. Portraits dadaistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen, Berlin 1999, S. 91-114
- Bill, *Taeuber-Arp*:** Bill, Max: Sophie Taeuber-Arp, in: Werk. Schweizer Monatschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe, 30. Jg., H. 6, Winterthur 1943, S. 167-171
- Bissegger, *Puppentheater*:** Bissegger, Ursula: Puppentheater in der Schweiz, Zürich 1978 (Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, Schweizer Theaterjahrbuch, 41)
- Bitterli, *Die ‚Wilden‘*:** Bitterli, Urs: Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, 2. durchges. u. erw. Aufl., München 1991
- Blachère, *Modèle*:** Blachère, Jean-Claude: Le modèle nègre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX<sup>e</sup> siècle chez Appolinaire – Cendrars – Tzara, Dakar/Abidjan/Lomé 1981
- Boehn, *Puppenspiele*:** Boehn, Max von: Puppen und Puppenspiele, 2 Bde., München 1929
- Bohle, *Cabaret-Abende*:** Bohle, Jürgen F.: Moderne Literarische Cabaret-Abende. Emmy Hennings – Hugo Ball, in: Hugo-Ball-Almanach, 5. Jg., Pirmasens 1981, S. 97-116

- Bohn, *Apollinaire*:** Bohn, Willard: Apollinaire and the Faceless Man. The Creation and Evolution of a Modern Motif, Cranbury u. London 1991
- Böhringer, *Einfach*:** Böhringer, Hannes: Einfach werden, in: Carl Einstein: Negerplastik, Berlin 1992, S. 143-152
- Bolliger, *Dokumentation*:** Bolliger, Hans (Hg.): Dokumentation. Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, Katalog 7, Zürich 1980
- Bourdieu, *Regeln*:** Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt a.M. 2001
- Brandstetter, *Staging*:** Brandstetter, Gabriele: Staging Gender. Körperkonzepte in Kunst und Wissenschaft, in: Frei Gerlach, Franziska/Kreis-Schinck, Annette/Opitz, Claudia/Ziegler, Béatrice (Hgg.): Körperkonzepte / Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung / Contributions aux études genre interdisciplinaires, Münster u.a. 2003, S. 25-45
- Brandt, *Bravo!*:** Brandt, Sylvia: Bravo! & Bum Bum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde. Futurismus, Dada und Surrealismus. Eine vergleichende Untersuchung, Frankfurt a.M./Berlin/Bern 1995 (Analysen und Dokumente, 36)
- Brandt, *Figurationen*:** Brandt, Regina: Figurationen und Kompositionen in den Dramen Oskar Kokoschkas, Diss. Universität München 1968
- Braun, *Frauenkörper*:** Braun, Christina von: Frauenkörper und medialer Leib, in: Müller-Funk, Wolfgang/ Reck, Hans Ulrich (Hgg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien u. New York 1996, S. 125-146
- Brauneck, *Theater*:** Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Reinbek b. Hamburg 1986
- Brauneck/Schneilin, *Theaterlexikon*:** Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hgg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, 2. durchges. Aufl., Reinbek b. Hamburg 1990
- Brinkmann, *Voraussetzungen*:** Brinkmann, Richard: Über einige Voraussetzungen von Dada, in: Festschrift für Klaus Ziegler, hg. von Eckehard Catholy u. Winfried Hellmann, Tübingen 1968, S. 361-384
- Bronfen, *Hysterie*:** Bronfen, Elisabeth: Die Vorführung der Hysterie, in: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hgg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1999, S. 232-268
- Bronfen, *Leiche*:** Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1994
- Bronfen, *Schöne Leiche*:** Bronfen, Elisabeth: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne, in: Berger, Renate/Stephan, Inge (Hgg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln u. Wien 1987, S. 87-115
- Bronfen, *Weiblichkeit*:** Bronfen, Elisabeth: Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hgg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe, 492), S. 409-445
- Brylla, *Maske*:** Brylla, Ute: Die Maske des Unmaskierten. Eine Zusammenschau von Bruno Schulz und Michail Bachtin, in: Bettinger, Elfi/Funk, Julika (Hgg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung, Berlin 1995 (Geschlechterdifferenz & Literatur, 3), S. 307-322
- Bücher, *Arbeit*:** Bücher, Karl: Arbeit und Rhythmus, 4. neubearb. Aufl., Leipzig u. Berlin 1909
- Bürger, *Avantgarde*:** Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde (Frankfurt a.M. 1974), mit einem Nachw. zur 2. Aufl., 11. Aufl., Frankfurt a.M. 1999
- Bürger, *Mystik*:** Bürger, Christa: Mystik der Selbsterniedrigung: Emmy Hennings, in: dies.: Das Denken des Lebens. Frankfurt a.M. 2001, S. 438-452

- Bürger, *Subjekt*:** Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt a.M. 2001
- Butler, *Akte*:** Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechtskonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002, S. 301-320
- Butler, *Haß*:** Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, aus d. Engl. von Kathrina Menke u. Markus Krist, Berlin 1998
- Butler, *Identifizierung*:** Butler, Judith: Phantasmatische Identifizierung und die Annahme des Geschlechts, in: Pühl, Katharina (Red.): Geschlechterverhältnisse und Politik, hg. vom Institut für Sozialforschung Frankfurt, Frankfurt a.M. 1994, S. 101-138
- Butler, *Körper*:** Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, aus d. Amerik. von Karin Wördemann, Frankfurt a.M. 1997
- Butler, *Lesen*:** Butler, Judith: Für ein sorgfältiges Lesen, in: Benhabib, Seyla u.a. (Hgg.): Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a.M. 1993, S. 122-132
- Butler, *Unbehagen*:** Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, aus d. Amerik. von Kathrina Menke, Frankfurt a.M. 1991
- Cabaret Voltaire*:** Cabaret Voltaire. Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge, hg. von Hugo Ball (Zürich, Mai 1916), in: Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le coeur à barbe, 1916–1922, unv. Nachdr., hg. von Michel Giroud, Paris 1981, S. 15-53
- Caillois, *Spiele*:** Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch (Les jeux et les hommes, Paris 1958), München u. Wien o. J. (1960)
- Casa Coray*:** Meisterwerke altafrikanischer Kultur aus der Sammlung Casa Coray, bearb. von Paolo Morigi, Agnuzzo-Lugano 1968
- Chai, *Mask*:** Chai, Sandra Carol: The Mask, the Masklike, and the Faceless in Modern European Art, Ph. D. Syracuse University, Syracuse/NY 1989
- Chesnais, *Marionnettes*:** Chesnais, Jacques: Histoire générale des marionnettes, Paris 1947
- Cixous, *Weiblichkeit*:** Cixous, Hélène: Weiblichkeit in der Schrift, aus d. Franz. übers. von Eva Duffner, Berlin 1980
- Clifford, *Allegory*:** Clifford, James: On Ethnographic Allegory, in: ders./Marcus, George E. (Hgg.): Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley/Los Angeles/London 1986, S. 98-121
- Clifford, *Predicament*:** Clifford, James: The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge/MA u. London 1988
- Connelly, *Sleep*:** Connelly, Frances S.: The sleep of reason. Primitivism in modern European art and aesthetics, 1725–1907, University Park/PA 1995
- Cooke, *Resurgence*:** Cooke, Lynne: The resurgence of the nightmind: primitivist revivals in recent art, in: Hiller, Susan (Hg.): The Myth of Primitivism. Perspectives on art, unv. Nachdr., London u. New York 1993, S. 137-157
- Corvin, *Théâtre*:** Corvin, Michel: Le Théâtre dada et surréaliste face à la critique, in: Mélusine. Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, Nr. 2, Lausanne 1981, S. 263-279
- Craig, *Theater*:** Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters (On the Art of the Theatre, London 1911), Berlin 1969
- Dachy, *Dadaïsmes*:** Dachy, Marc: Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l'anéantissement de l'ancienne beauté, Paris 1994
- Dachy, *Langue*:** Dachy, Marc: Dada. La langue comme utopie, in: Poésure et Peinture, „d'un art, l'autre“, Kat. Ausst., Centre de la Vieille Charité, hg. von Bernard Blistène u. Véronique Legrand, Marseille 1993, S. 111-130

- Dachy, *Movement*:** Dachy, Marc: The Dada Movement 1915–1923, Genf 1990
- Dada 1916–1966*:** Dada 1916–1966. Dokumente der internationalen Dada-Bewegung, Kat. Ausst. Goethe-Institut München, bearb. von Hans Richter, Köln 1966
- Dada Bewegung*:** Dada. Eine internationale Bewegung 1916–1925, Kat. Ausst. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München u.a., bearb. von Raimund Meyer u. Hans Bolliger, Zürich 1993
- Dada Dokumente*:** Dada. Dokumente einer Bewegung, Kat. Ausst. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, hg. von Karl Heinz Hering u. Ewald Rathke, Düsseldorf 1958
- Dada global*:** Dada global, hg. von Raimund Meyer, Judith Hossli, Guido Magnaguagno, Juri Steiner u. Hans Bolliger, Zürich 1994
- Dada in Europa*:** Dada in Europa. Werke und Dokumente, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Städel-schen Kunstinstitut Frankfurt a.M., hg. von Klaus Gallwitz, Berlin 1977
- Dada in Zürich*:** Dada in Zürich, Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich, hg. von Hans Bolliger, Guido Magnaguagno u. Raimund Meyer (Zürich 1985), 2. Aufl., Zürich 1994 (Kunsthaus Zürich, Sammlungsheft 11)
- Dada Jubiläum*:** Dada. Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum. Exposition Commémorative du Cinquantenaire, Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich u. Musée national d'art moderne Paris, bearb. von Yves Lieussou, Felix Andreas Baumann u. Michel Hoog, Zürich 1966
- Dada Monographie*:** Dada. Monographie einer Bewegung. Monograph of a Movement. Monographie d'un mouvement, hg. von Willy Verkauf, Marcel Janco u. Hans Bolliger, Teufen 1957
- Dada 1*:** Dada 1. Recueil littéraire et artistique, hg. von Marcel Janco (Zürich, Juli 1917), in: Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le coeur à barbe, 1916–1922, unv. Nachdr., hg. von Michel Giroud, Paris 1981, S. 95-114
- Dada 2*:** Dada 2. Recueil littéraire et artistique, hg. von Hans Arp (Zürich, Dez. 1917), in: Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le coeur à barbe, 1916–1922, unv. Nachdr., hg. von Michel Giroud, Paris 1981, S. 115-140
- Dada 3*:** Dada 3, hg. von Tristan Tzara (Zürich, Dez. 1918), in: Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le coeur à barbe, 1916–1922, unv. Nachdr., hg. von Michel Giroud, Paris 1981, S. 141-159
- Dada 4-5*:** Dada 4-5. Anthologie Dada, hg. von Tristan Tzara (Zürich, Mai 1919), in: Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le coeur à barbe, 1916–1922, unv. Nachdr., hg. von Michel Giroud, Paris 1981, S. 161-206
- Dada 6*:** Dada 6. Bulletin Dada, hg. von Tristan Tzara (Paris, Feb. 1920), in: Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le coeur à barbe, 1916–1922, unv. Nachdr., hg. von Michel Giroud, Paris 1981, S. 207-210
- Dada 7*:** Dada 7. Dadaphone, hg. von Tristan Tzara (Paris, März 1920), in: Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le coeur à barbe, 1916–1922, unv. Nachdr., hg. von Michel Giroud, Paris 1981, S. 211-218
- Dada 8*:** Dada 8. Dada au grand air. Der Sängerkrieg in Tirol (Tarrenz b. Imst, Sept. 1921), in: Cabaret Voltaire. Der Zeltweg. Dada. Le coeur à barbe, 1916–1922, unv. Nachdr., hg. von Michel Giroud, Paris 1981, S. 219-222
- Dames in Dada*:** Dames in Dada. Het aandel van vrouwen in de DADA-Beweging, Kat. Ausst. Stichting Amazone, hg. von Gioia Smid, Amsterdam 1989
- Dech, *Modepuppe**:** Dech, Julia: Marionette und Modepuppe, Maske und Maquillage – Beobachtungen am Frauenbild von Hannah Höch, in: Hannah Höch. Fotomontagen. Gemälde. Aquarelle, Kat. Ausst. Kunsthalle Tübingen, hg. von Götz Adriani, Köln 1980, S. 79-94
- Deger, *Masken**:** Deger, Petra: Masken der Normalität, in: Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael: Masken und Maskierungen, Opladen 2000 (Grenzüberschreitungen, 3), S. 187-207

- Depero (Katalog Rovereto/ Düsseldorf):** Depero. Kat. Ausst. Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Rovereto, u. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, hg. von Maurizio Fagiolo dell'Arco u. Nicoletta Boschiero, Mailand 1988
- Depero Teatro:** Depero. Teatro Magico, Kat. Ausst. Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Rovereto, u.a., hg. von Gabriella Belli, Nicoletta Boschiero u. Bruno Passamani, Mailand 1989
- Derrida, Randgänge:** Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie, aus d. Franz. von Günther R. Sigl, hg. von Peter Engelmann, Wien 1988
- Derrida, Sporen:** Derrida, Jacques: Sporen. Die Stile Nietzsches (Éperons. Les styles de Nietzsche, 1978), in: Hamacher, Werner (Hg.): Nietzsche aus Frankreich, Frankfurt a.M. 1986, S. 129-168
- Diamond, Mimesis:** Diamond, Elin: Mimesis, Mimicry, and the „True-Real“, in: Modern Drama, 32. Jg., H. 1, Toronto 1989, S. 58-72
- Doane, Film:** Doane, Mary Ann: Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, in: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994, S. 66-89
- Doesburg, Dada:** Doesburg, Theo van: Was ist Dada? (Wat is Dada?, Den Haag 1923), in: Doesburg, Theo van/ Schwitters, Kurt: Holland ist Dada. Ein Feldzug, hg. von Hubert van den Berg, Hamburg 1992 (Kleine Bücherei für Hand & Kopf, 34), S. 15-25
- Doesburg, Dadaismus:** Doesburg, Theo van: Dadaismus (Dadaïsme, 's-Gravenhage 1923), in: Doesburg, Theo van/ Schwitters, Kurt: Holland ist Dada. Ein Feldzug, hg. von Hubert van den Berg, Hamburg 1992 (Kleine Bücherei für Hand & Kopf, 34), S. 37
- Doesburg/Schwitters, Holland:** Doesburg, Theo van/Schwitters, Kurt: Holland ist Dada. Ein Feldzug, hg. von Hubert van den Berg, Hamburg 1992 (Kleine Bücherei für Hand & Kopf, 34)
- Döhl, Arp:** Döhl, Reinhard: Das literarische Werk Hans Arps, 1903–1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus, Stuttgart 1967
- Dolan, Gender impersonation:** Dolan, Jill: Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender Roles?, in: Senelick, Laurence (Hg.): Gender in performance. The presentation of difference in the performing arts, Hanover/NH 1992, S. 3-13
- Drack, Morach:** Drack, Lothar: Otto Morach. Seine Arbeit für das Marionettentheater la boîte à joujoux, Solothurn 1988
- Dubois, Akt:** Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, aus d. Franz. von Dieter Hornig, hg. u. mit e. Vorw. von Herta Wolf, Amsterdam u. Dresden 1998 (Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, 1)
- Duden, Unterleib:** Duden, Barbara: Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument, in: Feministische Studien, 11. Jg., Weinheim 1993, S. 24-33
- Echte, Ball:** Echte, Bernhard: Hugo Ball – Ein sonderbarer Heiliger? Einleitende Überlegungen zu seinem Leben und Werk, in: Wacker, Bernd (Hg.): Dionysius Dada Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne, Paderborn u.a. 1996, S. 13-40
- Eiblmayr, Frau:** Eiblmayr, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1993
- Einstein, Bebuquin:** Einstein, Carl: Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders (1906/09), in: Einstein, Werke, Bd. 1: 1908–1918, hg. von Rolf-Peter Baacke unter Mitarb. von Jens Kwasny, Berlin 1980, S. 73-114
- Einstein, Negerplastik:** Einstein, Carl: Negerplastik (Leipzig 1915), hg. von Rolf-Peter Baacke, Berlin 1992
- Einstein, Werke:** Einstein, Carl: Werke, Bd. 1: 1908–1918, hg. von Rolf-Peter Baacke unter Mitarb. von Jens Kwasny, Berlin 1980
- Eisermann, Rolle:** Eisermann, Gottfried: Rolle und Maske, Tübingen 1991
- Erickson, Performance:** Erickson, John D.: Dada. Performance, Poetry, and Art, Boston 1984

- Erickson, *Politics*:** Erickson, John D.: The Cultural Politics of Dada, in: Foster, Stephen C. (Hg.): Dada. The Coordinates of Cultural Politics, New York u.a. 1996 (Crisis in the Arts, The History of Dada, 1), S. 7-28
- Fantastic Art*:** Fantastic Art, Dada, Surrealism, Kat. Ausst. The Museum of Modern Art, hg. von Alfred H. Barr, 3. Aufl., New York 1947
- Farin/Schrott, *Flake*:** Farin, Michael/Schrott, Raoul (Hgg.): Otto Flake und Dada 1918–1921, Siegen 1992 (Vergessene Autoren der Moderne, 56)
- Febel, *Poesie-Erreger*:** Febel, Gisela: „Poesie-Erreger“ oder von der signifikanten Abwesenheit der Frau in den Manifesten der Avantgarde, in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Wolfgang (Hgg.): „Die ganze Welt ist eine Manifestation“. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt 1997, S. 81-108
- Fell, *Täuber*:** Fell, Jill: Sophie Täuber: The masked Dada dancer, in: Forum for Modern Language Studies, 35. Jg., H. 3, Oxford 1999, S. 270-285
- Fiebach, *Medien*:** Fiebach, Joachim: Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theateravantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache, Tübingen u. Basel 1995, S. 15-57
- Finter, *Körper*:** Finter, Helga: Der Körper und seine Doubles. Zur (De-)Konstruktion von Weiblichkeit auf der Bühne, in: Forum modernes Theater, 11. Jg., H. 1, Tübingen 1996, S. 15-32
- Fischer-Lichte, *Ästhetik*:** Fischer-Lichte, Erika: Für eine Ästhetik des Performativen, in: Goebel, Eckhart/Klein, Wolfgang (Hgg.): Literaturforschung heute, Berlin 1999, S. 221-228
- Fischer-Lichte, *Entdeckung*:** Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen u. Basel 1997
- Fischer-Lichte, *Entgrenzungen*:** Fischer-Lichte, Erika: Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie, in: dies./Fleig, Anne (Hgg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel, Tübingen 2000, S. 19-34
- Fischer-Lichte, *Grenzgänge*:** Fischer-Lichte, Erika: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002, S. 277-320
- Fischer-Lichte, *Inszenierung*:** Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung des Fremden. Zur (De)Konstruktion semiotischer Systeme, in: dies. (Hg.): Theateravantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache, Tübingen u. Basel 1995, S. 156-241
- Fischer-Lichte, *Theateravantgarde*:** Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theateravantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache, Tübingen u. Basel 1995
- Fischer-Lichte, *Theatralität*:** Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart u. Weimar 2001 (Germanistische Symposien-Berichtsbände, 22)
- Fischer-Lichte, *Wahrnehmung*:** Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. Wahrnehmung – Körper – Sprache. Kultureller Wandel und Theateravantgarde, in: dies. (Hg.): Theateravantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache, Tübingen u. Basel 1995, S. 1-14
- Flach, *Ascona*:** Flach, Jakob: Ascona. Gestern und heute, Zürich u. Stuttgart 1970
- Flake, *Abend*:** Flake, Otto: Es wird Abend. Bericht aus einem langen Leben, Gütersloh 1960
- Flake, *Nein und Ja*:** Flake, Otto: Nein und Ja. Roman des Jahres 1917, definitive Fassung, Berlin 1923
- Fleig, *Körper-Inszenierungen*:** Fleig, Anne: Körper-Inszenierungen. Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis, in: Fischer-Lichte, Erika/dies. (Hgg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel, Tübingen 2000, S. 7-17
- Forster, *Kaspar*:** Forster, Leonard: „Unser guter Kaspar ist tot“, in: Cahiers de l'Association internationale pour l'Étude de Dada et du Surréalisme, Nr. 2, Paris 1968, S. 25-29

- Forte, Performance Art:** Forte, Jeanie: Women's Performance Art. Feminism and Postmodernism, in: Case, Sue-Ellen (Hg.): Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre, Baltimore u. London 1990, S. 251-269
- Foster, Coordinates:** Foster, Stephen C. (Hg.): Dada. The Coordinates of Cultural Politics, New York u.a. 1996 (Crisis and the Arts, The History of Dada, 1)
- Foster, Dada/Dimensions:** Foster, Stephen C. (Hg.): Dada/Dimensions, Ann Arbor u. London 1985 (Studies in the Fine Arts, The Avant-Garde, 48)
- Foster, Ethnographer:** Foster, Hal: The Artist as Ethnographer, in: ders.: The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge/MA u. London 1996, S. 171-203
- Foster, Event Arts:** Foster, Stephen C. (Hg.): „Event“ Arts and Art Events, Ann Arbor u. London 1988 (Studies in the Fine Arts, The Avant-Garde, 57)
- Foster, Primitive:** Foster, Hal: „Primitive“ Scenes, in: Critical Inquiry: a voice for reasoned inquiry into significant creations of the human spirit, Nr. 20, Chicago 1993, S. 69-102
- Foster, Prosthetic:** Foster, Hal: Prosthetic Gods, in: Modernism, modernity, 4. Jg., H. 2, Baltimore 1997, S. 5-38
- Foster, Unconscious:** Foster, Hal: The „Primitive“ Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks, in: ders: Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics, 4. Aufl., Seattle 1993, S. 181-233
- Foucault, Autor:** Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969), in: Jannidis, Fotis u.a. (Hgg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 198-229
- Foucault, Räume:** Foucault, Michel: Andere Räume (Des espaces autres, 1967/1984), in: Barck, Karlheinz u.a. (Hgg.): Aisthesis. Wahrnehmungen heute oder Perspektiven einer anderen Ethik, Leipzig 1990, S. 34-46
- Foucault, Spiel:** Foucault, Michel: Ein Spiel um die Psychoanalyse (Le jeu de Michel Foucault, 1977), in: ders.: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S. 118-175
- Frank, Herz:** Frank, Leonhard: Links wo das Herz ist, Roman, München 1952
- Freedman, Frame-Up:** Freedman, Barbara: Frame-Up. Feminism, Psychoanalysis, Theatre, in: Case, Sue-Ellen (Hg.): Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre, Baltimore u. London 1990, S. 54-76
- Frei Gerlach u.a. Körperkonzepte:** Frei Gerlach, Franziska/Kreis-Schinck, Annette/Opitz, Claudia/Ziegler, Béatrice: Körperkonzepte in der Geschlechter-Forschung. Rückblicke und Ausblicke, in: dies. (Hgg.): Körperkonzepte / Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung / Contributions aux études genre interdisciplinaires, Münster u.a. 2003, S. 9-22
- Freud, Abhandlungen:** Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905), in: ders.: Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1999, S. 27-146
- Freud, Das Unheimliche:** Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919), in: ders.: Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud, Bd. 12, Frankfurt a.M. 1999, S. 227-268
- Freud, Fetischismus:** Freud, Sigmund: Fetischismus (1927), in: ders.: Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud, Bd. 14, Frankfurt a.M. 1999, S. 309-317
- Freud, Laienanalyse:** Freud, Sigmund: Die Frage der Laienanalyse. Unterredungen mit einem Unparteiischen (1926), in: ders.: Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud, Bd. 14, Frankfurt a.M. 1999, S. 207-296
- Freud, Lustprinzip:** Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips (1920), in: ders.: Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud, Bd. 13, Frankfurt a.M. 1999, S. 1-69
- Freud, Totem:** Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker (1912/13), in: ders.: Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud, Bd. 9, Frankfurt a.M. 1999

- Frobenius, *Masken*:** Frobenius, Leo: Die Masken und Geheimbünde Afrikas, Halle 1898 (Nova acta. Abhandlungen der Kaiserlichen Leopoldinisch-Carolinischen Deutschen Akademie der Naturforscher, 74/1)
- Füllner, *Huelsenbeck*:** Füllner, Karin: Richard Huelsenbeck. Texte und Aktionen eines Dadaisten, Heidelberg 1984 (Reihe Siegen, Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Germanistische Abteilung, 48)
- Füllner, *Zeitungen*:** Füllner, Karin: Dada Berlin in Zeitungen. Gedächtnisfeiern und Skandale, Siegen 1986 (Massenmedien und Kommunikation, 43)
- Funk, *Schönheit*:** Funk, Julika: Die schillernde Schönheit der Maskerade – Einleitende Überlegungen zu einer Debatte, in: Bettinger, Elfi/Funk, Julika (Hgg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung, Berlin 1995 (Geschlechterdifferenz & Literatur, 3), S. 15-28
- Gallissaires, *Dada Paris*:** Gallissaires, Pierre (Hg.): Dada Paris. Manifeste, Aktionen, Turbulenzen, Hamburg 1989 (Kleine Bücherei für Hand & Kopf, 21)
- Garber, *Fetisch-Neid*:** Garber, Marjorie. Fetisch-Neid, in: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994, S. 231-248
- Gatens, *Power*:** Gatens, Moira: Power, bodies and difference, in: Thomas, Julian (Hg.): Interpretive archaeology: a reader, London u. New York 2000, S. 290-303
- Geisenhanslüke, *Literatur*:** Geisenhanslüke, Achim: Literatur und Diskursanalyse, in: Kleiner, Marcus S. (Hg.): Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken, Frankfurt a.M. 2001, S. 60-71
- Gekle, *Tod*:** Gekle, Hanna: Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginären, Frankfurt a.M. 1996
- Gell, *Agency*:** Gell, Alfred: Art and Agency. An Anthropological Theory, Oxford 1998
- Germann, *Kunstgewerbe*:** Germann, Paul: Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Graslande von Kamerun. Ein Beitrag zur afrikanischen Kunst, in: Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, 4. Jg. (1910), Leipzig 1911, S. 1-34
- Gibson, *Duchamp*:** Gibson, Michael: Duchamp Dada, Paris 1991
- Gidal, *Beckett*:** Gidal, Peter: Understanding Beckett. A Study of Monologue and Gesture in the Works of Samuel Beckett, New York 1986
- Giedion-Welcker, *Jarry*:** Giedion-Welcker, C(arola): Alfred Jarry. Eine Monographie mit Photos, Zeichnungen und Holzschnitten, Biographie und Bibliographie von Hans Bolliger, Zürich 1960
- Giraudon, *Guillaume*:** Giraudon, Colette: Paul Guillaume et les peintres du XXe siècle. De l'art nègre à l'avant-garde, Paris 1993
- Giroud, *Dada Paris*:** Giroud, Michel: Dada Paris, in: Dada in Europa. Werke und Dokumente, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a.M., hg. von Klaus Gallwitz, Berlin 1977, S. 3/60-3/64
- Glauser, *Dada*:** Glauser, Fritz: Dada, Ascona und andere Erinnerungen, hg. von Peter Schifferli, Zürich 1976
- Glauser, *Puppentheater*:** Glauser, Friedrich: Mattos Puppentheater (1919/20), in: ders.: Mattos Puppentheater. Das erzählerische Werk, hg. von Bernhard Echte u. Manfred Papst, Bd. 1: 1915–1929, Zürich 1992, S. 124-131
- Gluck, *Primitivism*:** Gluck, Mary: Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy, in: New German Critique: an interdisciplinary journal of German studies, Milwaukee 2000, S. 149-169
- Goldberg, *Performance*:** Goldberg, Rose Lee: Performance Art. From Futurism to the Present, erw. Aufl., London u. New York 2001
- Goldwater, *Primitivism*:** Goldwater, Robert: Primitivism in Modern Art (New York 1938), erw. Aufl., Cambridge/MA u. London 1986

- Goll, *Ich verzeihe*:** Goll, Claire: Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit, München 1978
- Gondek, *Alterität*:** Gondek, Hans-Dieter: Von der Alterität des Zeichens zur Alterität des Anderen, in: Ebbach, Wolfgang (Hg.): wir / ihr / sie. Identität und Alterität in Theorie und Methode, Würzburg 2000 (Identitäten und Alteritäten, 2), S. 187-198
- Gonzalez, *Puppet*:** Gonzalez, Margaret Geraldine: The Puppet in the Modern Theater, Ph. D. Emory University, Atlanta 1974
- Gray, *Action Art*:** Gray, John (Hg.): Action Art. A Bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond, Westport u. London 1993
- Grazioli, *Specchio*:** Grazioli, Cristina: Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900, Padova 1999 (Saggi e materiali universitari, Serie di storia del teatro, 3)
- Greenberg, *Cabaret*:** Greenberg, Allan: Reflections on the Cabaret. Art, Transaction, Event, in: Foster, Stephen C. (Hg.): „Event“ Arts and Art Events, Ann Arbor u. London 1988 (Studies in the Fine Arts, The Avant-Garde, 57), S. 107-118
- Grieve, *Arp*:** Grieve, Alastair: Arp in Zurich, in: Foster, Stephen C. (Hg.): Dada spectrum. The dialectics of revolt, Madison 1979, S. 175-205
- Grimminger, *Moderne*:** Grimminger, Rolf u.a. (Hgg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 1995
- Grossman, *Dada*:** Grossman, Manuel L.: Dada. Paradox, Mystification, and Ambiguity in European Literature, New York 1971
- Grosz, *Abwicklung*:** Grosz, George: Abwicklung, in: Das Kunstblatt, 8. Jg., H. 2, 1924, S. 33-38
- Grosz, *Berlin*:** Grosz, George: Grosz Berlin. Autobiographisches, Bilder, Briefe und Gedichte, hg. von Marcel Beyer u. Karl Riha, Hamburg 1993 (Kleine Bücherei für Hand & Kopf, 36)
- Grosz, *Body*:** Grosz, Elizabeth: The Body of Signification, in: Fletcher, John/Benjamin, Andrew: Abjection, Melancholia, and Love. The Work of Julia Kristeva, London u. New York 1990, S. 80-103
- Grosz, *Ja und Nein*:** Grosz, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt (Hamburg 1955), Reinbek b. Hamburg 1986
- Grund, *Craig*:** Grund, Uta: Edward Gordon Craigs Scene. Zur Wechselbeziehung der Künste um 1900, in: Theater und Medien an der Jahrhundertwende, hg. von Joachim Fiebach u. Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin 1997 (Berliner Theaterwissenschaft, 3), S. 11-61
- Guggenheim, *Alles*:** Guggenheim, Kurt: Alles in Allem. Roman (Zürich 1957), 2. Aufl., Zürich u. Stuttgart 1961
- Guillaume/Munro, *Negro Sculpture*:** Guillaume, Paul/Munro, Thomas: Primitive Negro Sculpture. With illustrations from the collection of the Barnes Foundation at Merion, Pennsylvania, New York 1926, unv. Nachdr., New York 1968
- Haraway, *Abnehme-Spiel*:** Haraway, Donna: Das Abnehme-Spiel. Ein Spiel mit Fäden für Wissenschaft, Kultur, Feminismus, in: dies.: Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft, aus d. Amerik. von Michael Haupt, mit e. Vorw. von Frigga Haug u. e. Vorw. zur dt. Ausg. von Donna Haraway, Hamburg/Berlin 1995 (Argument-Sonderband, N.F., AS 234), S. 136-148
- Haraway, *Neuerfindung*:** Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, hg. u. eingel. von Carmen Hamme u. Immanuel Stiess, Frankfurt a.M./New York 1995
- Haus, *Geist*:** Haus, Andreas: Der Geist unserer Zeit – Fragen an einen Holzkopf, in: Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich, Raoul-Hausmann-Symposium der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau, hg. von Eva Züchner, Berlin 1995, S. 50-67
- Hausenstein, *Barbaren*:** Hausenstein, Wilhelm: Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerei exotischer Völker (München 1922), 2. Aufl., München 1923

- Hausenstein, *Sammlungen*:** Hausenstein, Wilhelm: Von ethnographischen Sammlungen, in: Die weißen Blätter, 1. Jg., H. 3, Berlin 1913, S. 252-255
- Hausmann, *Anfang*:** Hausmann, Raoul: Am Anfang war Dada, hg. von Karl Riha. u. Günter Kämpf, mit e. Nachw. von Karl Riha, 2. Aufl., Gießen 1980
- Hausmann, *Neodadaismus*:** Hausmann, Raoul: Aussichten oder Ende des Neodadaismus, Typoskr. (1962), in: Koch, Adelheid: Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs. Raoul Hausmann. Dada und Neodada & ein Essay, Innsbruck 1994, Anhang, unpag.
- Heller/Windhöfel, *Leben*:** Heller, Martin/Windhöfel, Lutz: Das Neue Leben, in: Künstlergruppen in der Schweiz 1910–1936, Aargauer Kunsthaus, Aarau 1981, S. 60-93
- Henn, *Reisen*:** Henn, Alexander: Reisen in vergangene Gegenwart. Geschichte und Geschichtlichkeit der Nicht-Europäer im Denken des 19. Jahrhunderts: die Erforschung des Sudan, Berlin 1988, (Mainzer Ethnologica, 3)
- Hennings (Katalog Zürich):** Emmy Ball Hennings 1885–1948. „Ich bin so vielfach...“. Texte, Bilder, Dokumente, Kat. Ausst. Museum Strauhof Zürich, bearb. von Bernhard Echte u. Katharina Aemmer, Frankfurt a.M. 1999
- Hennings, *Brandmal*:** Hennings, Emmy: Das Brandmal. Ein Tagebuch (Berlin 1920), mit e. Nachw. von Erika Süllwold, Frankfurt a.M. 1999
- Hennings, *Cabaret*:** Hennings, Emmy: Das Cabaret Voltaire und die Galerie Dada (Zürich 1934), in: Schifferli, Peter (Hg.): Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer, Zürich 1957, S. 156-160
- Hennings, *Gefängnis*:** Hennings, Emmy: Gefängnis (Berlin 1919), mit e. Nachw. von Heinz Ohff, Frankfurt a.M. 1985
- Hennings-Ball, *Balls Weg*:** Hennings-Ball, Emmy: Hugo Balls Weg zu Gott. Ein Buch der Erinnerung, München 1931
- Herbert-Muthesius, *Bühne*:** Herbert-Muthesius, Angelika: Bühne und bildende Kunst im Futurismus. Bühnengestaltungen von Balla, Depero und Prampolini (1914–1929), Diss. Universität Heidelberg 1985
- Heydt/Rheinbaben, *Monte Verità*:** Heydt, Eduard von der/Rheinbaben, Werner von: Auf dem Monte Verità. Erinnerungen und Gedanken über Menschen, Kunst und Politik, Zürich 1958
- Hiller, *Myth*:** Hiller, Susan (Hg.): The Myth of Primitivism. Perspectives on art, unv. Nachdr., London u. New York 1993
- Höch, *Collagen*:** Hannah Höch. Collagen, Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Kat. Ausst. Musée d'art moderne de la ville de Paris u. Nationalgalerie Berlin, bearb. Barbara Dieterich u.a., Berlin 1976
- Höch, *Lebenscollage*:** Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv-Edition, hg. von d. Berlinischen Galerie, bearb. von Cornelia Thater-Schulz, Bd. 1, 2. Abt.: 1919–1920, Berlin 1989
- Hofmann, *Kokoschka*:** Hofmann, Werner: Oskar Kokoschka, in: Wort in der Zeit. Österreichische Literaturzeitschrift, 2. Jg., H. 3, Graz 1956, S. 129-139
- Holzappel, *Subversion*:** Holzappel, Heinrich: Subversion und Differenz. Das Spiegelmotiv bei Freud, Thomas Mann, Rilke und Jacques Lacan, Essen 1986 (Genealogica, 8)
- Hoog, *Musée*:** Hoog, Michel: Dada au Musée national d'art moderne, in: La Revue du Louvre et des Musées de France, 19. Jg., H. 1, Paris 1969, S. 269-276
- Howell, *Art*:** Howell, Signe: Art and Meaning, in: Hiller, Susan (Hg.): The Myth of Primitivism. Perspectives on art, unv. Nachdr., London u. New York 1993, S. 215-237
- Hubert, *Artist Couples*:** Hubert, Renée Riese : Zurich Dada and its Artist Couples, in: Sawelson-Gorse, Naomi (Hg.): Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity, Cambridge/MA u. London 1998, S. 516-545

- Huelsenbeck, *Bewegung*:** Huelsenbeck, Richard: Die dadaistische Bewegung. Eine Selbstbiographie, in: Die neue Rundschau, 31. Jg. der freien Bühne, Bd. 2, Berlin 1920, S. 972-979
- Huelsenbeck, *Cabaret Voltaire*:** Huelsenbeck, Richard: Das Cabaret Voltaire (1927), in: ders.: Wozu Dada. Texte 1916–1936, hg. von Herbert Kapfer, Gießen 1994, S. 46f.
- Huelsenbeck, *Dada Almanach*:** Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada Almanach (Berlin 1920), unv. Nachdr., 2. Aufl., Hamburg 1987
- Huelsenbeck, *Dada siegt!*:** Huelsenbeck, Richard: Dada siegt! Bilanz und Erinnerung (Berlin 1920), Hamburg 1985
- Huelsenbeck, *Dadaismus (1918)*:** Huelsenbeck, Richard: Der Dadaismus (1918), in: ders.: Wozu Dada. Texte 1916–1936, hg. von Herbert Kapfer, Gießen 1994, 22-25
- Huelsenbeck, *Dadaismus (1925)*:** Huelsenbeck, Richard: Dadaismus (1925), in: ders.: Wozu Dada. Texte 1916–1936, hg. von Herbert Kapfer, Gießen 1994, S. 42-45
- Huelsenbeck, *Dokumentation*:** Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation (Reinbek b. Hamburg 1964), 3. Aufl., Reinbek b. Hamburg 1987
- Huelsenbeck, *En avant Dada*:** Huelsenbeck, Richard: En avant Dada (Hannover u.a. 1920), 3. Aufl., Hamburg 1984
- Huelsenbeck, *Gebete*:** Huelsenbeck, Richard: Phantastische Gebete (Zürich 1916), 3. Aufl., Zürich 1960
- Huelsenbeck, *Memoirs*:** Huelsenbeck, Richard: Memoirs of a Dada Drummer, hg. von Hans J. Kleinschmidt (New York 1974), Berkeley u.a. 1991
- Huelsenbeck, *Psychiatrie*:** Huelsenbeck, Richard: Von Dada zur Psychiatrie, in: Medizinischer Monatsspiegel, Nr. 6, Darmstadt 1965, S. 131-135
- Huelsenbeck, *Reise*:** Huelsenbeck, Richard: Reise bis ans Ende der Freiheit. Autobiographische Fragmente, aus d. Nachlaß hg. von Ulrich Harthaus u. Horst Krüger, Heidelberg 1984
- Huelsenbeck, *Witz*:** Huelsenbeck, Richard: Mit Witz, Licht und Grütze. Auf den Spuren des Dadaismus (Wiesbaden 1957), hg. von Reinhard Nenzel, Hamburg 1992
- Huelsenbeck, *Wozu Dada*:** Huelsenbeck, Richard: Wozu Dada. Texte 1916–1936, hg. von Herbert Kapfer, Gießen 1994
- Huelsenbeck, *Wozu war Dada*:** Huelsenbeck, Richard: Wozu war Dada da? Ein Rückblick auf eine schon historisch gewordene Bewegung, in: Der Uhu. Das neue Ullsteinmagazin, 3. Jg., H. 5, Berlin 1926/27, S. 86-94
- Huelsenbeck, *Zürich 1916*:** Huelsenbeck, Richard: Zürich 1916, Typoskr., 5 Bl., Deutsches Literaturarchiv Marbach, Nachlass Richard Huelsenbeck, in: ders.: Wozu Dada. Texte 1916–1936, hg. von Herbert Kapfer, Gießen 1994, S. 57-60
- Huelsenbeck, *Zürich wirklich*:** Huelsenbeck, Richard: Zürich 1916, wie es wirklich war, in: Die Neue Bücherschau, 6. Jg., H. 12, 1928, S. 611-617
- Hugger, *Fasnacht*:** Hugger, Paul: Fasnacht in Zürich. Das Fest der Andern, Zürich u. Schwäbisch Hall 1985
- Hugnet, *Aventure*:** Hugnet, Georges: L'Aventure Dada (1916–1922), Paris 1957
- Huizinga, *Homo Ludens*:** Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur, Haarlem 1938), Reinbek b. Hamburg 1997
- Huonker, *Literaturszene*:** Huonker, Gustav: Literaturszene Zürich. Menschen, Geschichten und Bilder 1914 bis 1945, 2. Aufl., Zürich 1986
- Husserl, *Meditationen*:** Husserl, Edmund: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, hg. u. eingel. von S. Strasser, 2. Aufl., Den Haag 1963 (Husserliana. Edmund Husserl, Gesammelte Werke, Bd. 1)

- Huyssen, *Great divide*:** Huyssen, Andreas: After the great divide. Modernism, mass culture, post-modernism, Bloomington 1986 (Theories of representation and difference)
- Inhaber, *Masks*:** Inhaber, Herbert (Hg.): Masks from Antiquity to the Modern Era: an Annotated Bibliography, Lanham 1997
- Irigaray, *Speculum*:** Irigaray, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, aus d. Franz. übers. von Xenia Rajewsky u.a., Frankfurt a.M. 1980
- Iselin, *Polyvalenz*:** Iselin, Regula: Die Polyvalenz des „Primitiven“. Zur Rezeptionsgeschichte afrikanischer Kunst in der Schweiz, Zürich 1996 (Zürcher Arbeitspapiere zur Ethnologie, 5)
- Janco, *Dada-Erinnerungen*:** Janco, Marcel: Dada-Erinnerungen 1966, in: Du/Atlantis. Kulturelle Monatsschrift, 26. Jg., Zürich 1966, S. 742-746
- Janco, *Schöpferischer Dada*:** Janco, Marcel: Schöpferischer Dada, in: Dada. Monographie einer Bewegung. Monographie d'un mouvement, hg. von Willy Verkauf, Marcel Janco u. Hans Bolliger, Teufen 1957, S. 26-49
- Jannidis u.a., *Autorschaft*:** Jannidis, Fotis u.a. (Hgg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000
- Jarry, *Ansichten*:** Jarry, Alfred: Ansichten über das Theater, übers. u. hg. von Brigitte Weidmann, Zürich 1970
- Jawlensky (Katalog Zürich):** Jawlensky in der Schweiz 1914-1921. Begegnungen mit Arp, Hodler, Janco, Klee, Lehbruck, Richter, Taeuber-Arp, Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich, hg. v. Angelika Afentranger-Kirchrath, Bern 2000
- Jean, *Arp*:** Jean, Marcel (Hg.): Arp on Arp, Poems, Essays, Memories, New York 1972 (The Documents of 20th-Century Art)
- Jollos, *Klee*:** Jollos, Paul Klee, in: Das Kunstblatt, 3. Jg., Berlin 1919, unv. Nachdr., Nendeln 1978, S. 225-234
- Jollos, *Marionettentheater*:** Jollos, Waldemar: Vom Marionettentheater, in: Das Werk. Schweizerische Zeitschrift für Baukunst/Gewerbe/Malerei und Plastik, 5. Jg., H. 8, Bümpliz-Bern 1918, S. 128-132
- Jordan/Weedon, *Cultural Politics*:** Jordan, Glenn/Weedon, Chris: Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World, Oxford u. Cambridge/MA 1995
- Jurkowski, *Ecrivains*:** Jurkowski, Henryk: Ecrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique en Europe, Charleville-Mézières 1991
- Kaltenbrunner, *Macht*:** Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (Hg.): Macht der Masken. Des Menschen Lust an Theater und Verwandlung, München 1982
- Kaltenbrunner, *Welt*:** Kaltenbrunner, Gerd-Klaus: Welt der Masken, in: ders. (Hg.): Macht der Masken. Des Menschen Lust an Theater und Verwandlung, München 1982, S. 11-35
- Kandinsky, *Geistige*:** Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst (München 1912), mit e. Einf. von Max Bill, 4. Aufl., Bern-Bümpliz 1952
- Kandinsky/Marc, *Blaue Reiter*:** Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Hg.): Der Blaue Reiter (München 1912), dokumentarische Neuausg. von Klaus Lankheit, 8. Aufl., München 2000
- Kapfer/Exner, *Huelsenbeck*:** Kapfer, Herbert/Exner, Lisbeth: Weltdada Huelsenbeck. Eine Biografie in Briefen und Bildern, Innsbruck 1996
- Kayser, *Groteske*:** Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957
- Kessler, *Sophie tanzt*:** Kessler, Erica: Sophie tanzt..., in: Sophie Taeuber-Arp – zum 100. Geburtstag, Kat. Ausst. Aargauer Kunsthaus, hg. von Beat Wismer, Aarau 1989, S. 76-85

**Kiefer, *Diskurswandel*:** Kiefer, Klaus H.: Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde, Tübingen 1994 (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, 7)

**Kieruj, *Zeitbewußtsein*:** Kieruj, Mariusz: Zeitbewußtsein, Erinnern und die Wiederkehr des Kulturellen. Kontinuität und Bruch in der deutschen Avantgarde 1910–1930, Frankfurt a.M. 1995 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, 39)

**Kimmerle, *Derrida*:** Kimmerle, Heinz: Jacques Derrida zur Einführung, 4. überarb. Aufl., Hamburg 1997

**Klee, *Paul Klee*:** Klee, Felix: Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten, ausgewählt aus den nachgelassenen Aufzeichnungen und den unveröffentlichten Briefen, Zürich 1960

**Klee, *Puppen*:** Paul Klee. Puppen, Plastiken, Reliefs, Masken, Theater, bearb. von Pierre von Allmen u. Felix Klee, Bern 1979

**Klee, *Zauber Theater*:** Klee, Paul: Zauber Theater, mit e. Einf. von Armin Zweite u. e. Geleitwort von Felix Klee, München u. Zürich 1979

Kleinschmidt, *Autorschaft*:

Kleinschmidt, Erich: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*, Tübingen u. Basel 1998

**Kleist, *Marionettentheater*:** Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater (Berlin 1810), in: ders.: Sämtliche Erzählungen und andere Prosa, Stuttgart 1984, S. 331-339

**Koella, *Coray*:** Koella, Rudolf: Die Leben des Han Coray, Zürich 2002

**Kokoschka (*Katalog Gent*):** Oskar Kokoschka, Kat. Ausst. Museum voor Schone Kunsten Gent, hg. von Serge Sabarsky, Liège 1987 (Europalia 87, Österreich)

**Kokoschka *Welt-Theater*:** Oskar Kokoschka 1886–1980 Welt-Theater. Bühnenbilder und Illustrationen 1907–1975. Ein Werkverzeichnis, Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe, bearb. von Heinz Spielmann, mit Beitr. von Otto Breicha, Martin Hürlimann u. Heinz Spielmann, Hamburg 1986

**Kokoschka, *Hiob*:** Kokoschka, Oskar: Hiob. Ein Drama, in: Oskar Kokoschka: Schriften, 1907–1955, hg. von Hans Maria Wingler, München 1956, S. 199-229.

**Kokoschka, *Leben*:** Kokoschka, Oskar: Mein Leben, München 1971

**Kokoschka, *Schriften*:** Kokoschka, Oskar: Schriften, 1907–1955, hg. von Hans Maria Wingler, München 1956

**Kokoschka, *Sphinx I*:** Kokoschka, Oskar: Sphinx und Strohmann. Komödie für Automaten. Erstmals aus dem Manuskript veröffentlicht von W(erner) H(ofmann), in: Wort in der Zeit, 2. Jg., H. 3, Graz 1956, S. 145-148

**Kokoschka, *Sphinx II*:** Kokoschka, Oskar: Sphinx und Strohmann. Ein Curiosum (Leipzig 1913), in: Oskar Kokoschka. Das schriftliche Werk, Bd. 1, Dichtungen und Dramen, hg. von Heinz Spielmann, Hamburg 1973, S. 53-63

**Kokoschka/Mahler:** Oskar Kokoschka und Alma Mahler. Die Puppe. Epilog einer Passion, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Städel, hg. von Klaus Gallwitz, Frankfurt a.M. 1992

**Kolesch/Lehmann, *Bildinszenierungen*:** Kolesch, Doris/Lehmann, Annette Jael: Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002, S. 347-365

**Koloß, *Traditionen*:** Koloß, Hans-Joachim: Traditionen afrikanischer Kunst. Probleme ihrer wissenschaftlichen Erfassung und ästhetischen Bewertung, in: Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde, hg. für die Frobenius-Gesellschaft vom Frobenius-Institut a. d. Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main, Stuttgart 1990, S. 79-104

- Köpping, *Transformationen*:** Köpping, Klaus-Peter. Transformationen durch performative Verkörperung in japanischen Ritualen, in: ders./Rao, Ursula (Hgg.): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz, Hamburg 2000 (Performanzen: Interkulturelle Studien zu Ritual, Spiel und Theater, 1), S. 172-190
- Köpping/Rao, *Rausch*:** Köpping, Klaus-Peter/Rao, Ursula (Hgg.): Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz, Hamburg 2000 (Performanzen: Interkulturelle Studien zu Ritual, Spiel und Theater, 1)
- Krämer, *Körperlichkeit*:** Krämer, Sybille: Körperlichkeit jenseits von Körperhermeneutik. Überlegungen zum Zusammenhang von Medien, Kulturtechniken, Kunst und Körper, in: Lischka, Gerhard Johann (Hg.): Kunstkörper, Werbekörper. Beiträge der beiden Symposien „Kunstkörper“ am 2. Oktober 1999 im Kunstmuseum Bern und „Werbekörper“ am 27. November 1999 im Kornhaus – Forum für Medien und Gestaltung, Köln 2000, S. 49-60
- Krämer, *Medialität*:** Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002, S. 323-346
- Krämer, *Sprache*:** Krämer, Sybille: Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 2001
- Kramer, *Wundersüchtig*:** Kramer, Andreas: ‚Wundersüchtig‘. Carl Einstein und Hugo Ball, in: Hugo-Ball-Almanach, 13. Jg., Pirmasens 1989, S. 63-100
- Krauss, *Giacometti*:** Krauss, Rosalind: Alberto Giacometti, in: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. erw. Aufl., München 1996, S. 515-545
- Kris/Kurz, *Künstler*:** Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (Wien 1934), 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1998
- Kristeva, *Powers*:** Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection, translated by Leon S. Roudiez, New York 1982
- Kühn, *Futurist*:** Kühn, Joachim: Ein deutscher Futurist. Die Futurismusrezeption Hugo Balls, in: Hugo-Ball-Almanach, 3. Jg., Pirmasens 1979, S. 86-103
- Kühn, *Künstlertum*:** Kühn, Joachim: Hugo Ball und die Rechtfertigung von Kunst und Künstlertum, in: Hugo-Ball-Almanach, 2. Jg., Pirmasens 1978, S. 71-126
- Kümmerle, *Tzara*:** Kümmerle, Inge: Tristan Tzara. Dramatische Experimente zwischen 1916 und 1940, Rheinfelden 1978 (Reihe Romanistik, 9)
- Kundrus, *Weiß*:** Kundrus, Birthe: „Weiß und herrlich“. Überlegungen zu einer Geschlechtergeschichte des Kolonialismus, in: Friedrich, Annegret u.a. (Hgg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 41-50
- Laban, *Leben*:** Laban, Rudolf von: Ein Leben für den Tanz. Erinnerungen, Dresden 1935
- Laban, *Welt*:** Laban, Rudolf von: Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen, Stuttgart 1920
- Lacan, *Grundbegriffe*:** Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964), übers. u. hg. von Norbert Haas, Olten u. Freiburg 1978
- Lacan, *Spiegelstadium*:** Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949, in: ders.: Schriften, Bd. I, ausgew. u. hg. von Norbert Haas, Olten u. Freiburg 1973, S. 61-70
- Laksberg, *Marionette*:** Laksberg, Olaf: „Marionette, che passione!“: Die Puppe im Werk von Gordon Craig. Beiträge zur Geschichte des Figurentheaters, Diss. Universität München 1983, München 1993 (Münchener Universitätsschriften, Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft, 18)
- Lanchner, *Léger*:** Lanchner, Carolyn (Hg.): Fernand Léger, The Museum of Modern Art, New York 1998

- Landweer, *Jenseits*:** Landweer, Hilde: Jenseits des Geschlechts? Zum Phänomen der theoretischen und politischen Fehleinschätzung von Travestie und Transsexualität, in: Pühl, Katharina (Red.): Geschlechterverhältnisse und Politik, hg. vom Institut für Sozialforschung Frankfurt, Frankfurt a.M. 1994, S. 139-167
- Last, *Arp*:** Last, Rex W.: In defence of meaning. A study of Hans Arp's ‚Kaspar ist tot‘, in: German Life & Letters. A Quarterly Review, Bd. 22, Oxford 1968/69, S. 333-340
- Last, *Literature*:** Last, Rex W.: German Dadaist Literature. Kurt Schwitters, Hugo Ball, Hans Arp, New York 1993 (Twayne's World Authors Series, 272)
- Latour, *Dinge*:** Latour, Bruno: Dinge handeln – Menschen geschehen. Interview mit Bruno Latour von Johanna Schaffer und Roger M. Buegel, in: Höller, Christian (Red.): Widerstände. Kunst – Cultural Studies – Neue Medien. Interviews und Aufsätze aus der Zeitschrift springerin 1995–1999, Wien u. Bozen 1999, S. 149-155
- Latour, *Iconoclash*:** Latour, Bruno: Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?, aus d. Engl. von Gustav Roßler, Berlin 2002
- Latour, *Modern*:** Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, aus d. Franz. von Gustav Roßler, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2002
- Latour, *Steps*:** Latour, Bruno: A Few Steps toward an Anthropology of the Iconoclastic Gesture, in: Science in Context, 10. Jg., H. 1, Cambridge 1997, S. 63-83
- Lavin, *Androgyny*:** Lavin, Maud: Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch, in: New German Critique, Nr. 51, New York 1990, S. 62-86
- Lavin, *Museum*:** Lavin, Maud: Hannah Höch's from an Ethnographic Museum, in: Sawelson-Gorse, Naomi (Hg.): Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity, Cambridge/MA u. London 1998, S. 330-359
- Leavens, „291“:** Leavens, Ileana B.: From „291“ to Zurich. The Birth of Dada, Ph. D. University of Washington, Seattle 1980, Ann Arbor 1983 (Studies in the Fine Arts, The Avant-Garde, 39)
- Lehnert, *Männerkleider*:** Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte, München 1997
- Leighen, *White Peril*:** Leighen, Patricia: The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism, in: The Art Bulletin, 72. Jg., H. 4, New York 1990, S. 609-630
- Lemke, *Modernism*:** Lemke, Sieglinde: Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism, Oxford u. New York 1998
- Lemoine, *Dada*:** Lemoine, Serge: Dada, Genf 1986
- Lenk, *Frau*:** Lenk, Elisabeth: Die sich selbst verdoppelnde Frau, in: Ästhetik & Kommunikation, 7. Jg., H. 25, Berlin 1976, S. 84-87
- Lévi-Strauss, *Denken*:** Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken (La pensée sauvage, Paris 1962), 11. Aufl., Frankfurt a.M. 2001
- Lévi-Strauss, *Masken*:** Lévi-Strauss, Claude: Der Weg der Masken, aus d. Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1977
- Lévy-Bruhl, *Seele*:** Lévy-Bruhl, Lucien: Die Seele des Primitiven (L'âme primitive, Paris 1927), unv. Nachdr., Düsseldorf u. Köln 1956
- Lewer, „Mapping“:** Lewer, Debbie. From the Cabaret Voltaire to the Kaufleutensaal. „Mapping“ Zurich Dada, in: Pichon, Brigitte/Riha, Karl (Hgg.): Dada Zurich. A Clown's Game from Nothing, New York u.a. 1996 (Crisis in the Arts, The History of Dada, 2), S. 45-59
- Lista, *Futurisme*:** Lista, Giovanni (Hg.): Futurisme. Manifestes, proclamations, documents, Lausanne 1973
- Lista, *Scène*:** Lista, Giovanni: La Scène futuriste, Paris 1989 (Collection arts du spectacle)

- Lugné-Poë, *Acrobaties*:** Lugné-Poë, (Aurélien): La Parade, Bd. 2: Acrobaties. Souvenirs et impressions de théâtre (1894–1902), Paris 1931
- Lyotard, *Transformatoren*:** Lyotard, Jean-François: Die Transformatoren Duchamp, aus d. Franz. von Regine Bürkle-Kuhn, Gisela Febel u. Jutta Legueil, 2. Aufl., Stuttgart 1987
- Mack, *Face*:** Mack, John: About Face, in: ders. (Hg.): Masks. The Art of Expression, London 1994, S. 8-31
- Maclagan, *Outsiders*:** Maclagan, David: Outsiders or insiders?, in: Hiller, Susan (Hg.): The Myth of Primitivism. Perspectives on art, unv. Nachdr., London u. New York 1993, S. 32-49
- Mahn, *Taeuber*:** Mahn, Gabriele: Sophie Taeuber – eine Figur im Raum, in: Sophie Taeuber-Arp – zum 100. Geburtstag, Kat. Ausst. Aargauer Kunsthau, hg. von Beat Wismer, Aarau 1989, S. 87-103
- Mair, *Träumen*:** Mair, Roswitha: Von ihren Träumen sprach sie nie. Das Leben der Künstlerin Sophie Taeuber-Arp, Freiburg/Basel/Wien 1998
- Malewitsch (Katalog Köln):** Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, Kat. Ausst. Museum Ludwig Köln, hg. von Evelyn Weiss, Köln 1995
- Mann, *Ball*:** Mann, Philip: Hugo Ball. An Intellectual Biography, London 1987 (Bithell Series of Dissertations, 13)
- Mann, *Bishop*:** Mann, Philip: Hugo Ball and the ‚Magic Bishop‘ Episode. A Reconsideration, in: New German Studies, 4. Jg., H. 1, Hull 1976, S. 43-52
- Mann, *Theatre*:** Mann, Philip: Hugo Ball’s Expressionist Theatre, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, N.F., 24. Bd., Berlin 1983, S. 175-208
- Markus, *Mantis*:** Surrealism’s Praying Mantis and Castrating Woman, in: Woman’s art journal, Bd. 21, Knoxville 2000, S. 33-39
- Maurer, *Dada*:** Maurer, Evan: Dada und Surrealismus, in: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. erw. Aufl., München 1996, S. 547-607
- Maurer, *Höch*:** Maurer, Ellen: Hannah Höch. Jenseits fester Grenzen. Das malerische Werk bis 1945, Berlin 1995
- Maurer, *Myth*:** Maurer, Evan Maclyn: In Quest of the Myth. An Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism, Ph. D. University of Pennsylvania, Philadelphia 1974
- McEvelley, *Dark*:** McEvelley, Thomas: Art in the Dark, in: Artforum, 22. Jg., H. 10, New York 1984, S. 62-71
- McEvelley, *Doktor*:** McEvelley, Thomas: Doktor, Anwalt, Indianerhäuptling. ‚Primitivismus‘ in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, Museum of Modern Art, New York (1984), in: Kunstforum International. Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der bildenden Kunst, Bd. 118, Ruppichterth 1992, S. 176-196
- McEvelley, *Otherness*:** McEvelley, Thomas: Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity, Kingston/NY 1992
- Mehring, *Bibliothek*:** Mehring, Walter: Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur, Hamburg 1952
- Melzer, *Cabaret Voltaire*:** Melzer, Annabelle Henkin: Dada Performance at the Cabaret Voltaire, in: Artforum, 12. Jg., H. 11, New York 1973, S. 74-78
- Melzer, *Performance*:** Melzer, Annabelle Henkin: Dada and Surrealist Performance, Baltimore u. London 1994
- Mendelson, *Janco*:** Mendelson, Marcel L.: Marcel Janco, Tel Aviv 1972
- Meskimmon, *Reflection*:** Meskimmon, Marsha: The Art of Reflection. Women Artist’s Self-portraiture in the Twentieth Century, London 1996
- Meuli, *Masken*:** Meuli, Karl: Schweizer Masken, Zürich 1943

- Meyer, Dada 1916–1920:** Meyer, Reinhart: Dada in Zürich und Berlin 1916–1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion, Kronberg i.Ts. 1973 (Skripten Literaturwissenschaft, 2)
- Meyer, Dada in Zürich:** Meyer, Raimund: Dada in Zürich. Die Akteure, die Schauplätze, Frankfurt a.M. 1990 (Sammlung Luchterhand, 903)
- Meyer-Kalkus, Afrikanismus:** Meyer-Kalkus, Reinhart: Zwischen Afrikanismus und Byzantinischem Christentum. Hugo Balls „Gadji beri bimba“ und die Begründung der Lautpoesie, in: Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, hg. von Jürgen Lehmann, Frankfurt a.M. 1997, S. 207-222
- Middleton, Rise:** Middleton, J. C.: The Rise of Primitivism and its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada, in: Ganz, Peter F. (Hg.): The discontinuous tradition. Studies in German literature in honour of Ernest Ludwig Stahl; Oxford 1971, S. 182-203
- Mikol, Künstlerfiguren:** Mikol, Bruno: Künstlerfiguren. Die Marionetten von Sophie Taeuber und Otto Morach, in: Puck. Das Figurentheater und die anderen Künste, Bd. 1, Erlangen 1993, S. 44-51
- Mikol, Marionnettes:** Mikol, Bruno: Les Marionnettes de Sophie Taeuber. Contribution à l'étude de l'Avant-Garde artistique et théâtrale des Années vingt, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris I, Art et Archéologie, Paris 1987
- Mikol, Théâtre:** Mikol, Bruno: Sur le théâtre de marionnettes de Sophie Taeuber, in: Sophie Taeuber, Kat. Ausst. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, hg. von Suzanne Pagé u. Erika Billeter, Paris 1989, S. 59-67
- Miller, Thema/Subjekt:** Miller, Nancy K.: Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser (Changing the Subject, 1986), in: Jannidis, Fotis u.a. (Hgg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 251-274
- Miller/Riha, Kasperletheater:** Miller, Norbert/Riha, Karl (Hgg.): Kasperletheater für Erwachsene, Frankfurt a.M. 1978
- Minuth, Kaspertheater:** Minuth, Johannes: Das Kaspertheater. Geschichte des lustigen Handpuppenspiels als Spiegelbild der jeweiligen Zeit, Diss. Universität Freiburg i.Br. 1994, Frankfurt a.M. 1996
- Mitchell, Pictorial Turn:** Mitchell, W. J. T.: Der Pictorial Turn, in: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15-40
- Monaco, Ich kam:** Monaco, Marietta di (d. i. Maria Kirndorfer): Ich kam – ich geh. Reisebilder – Erinnerungen – Porträts, München 1962
- Monte Verità:** Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie, Kat. Ausst. Museo comunale Ascona, bearb. von Gabriella Borsano u. Harald Szeemann, Mailand 1978
- Moorjani, Fetishism:** Moorjani, Angela: Fetishism, Gender Masquerade, and the Mother-Father Fantasy, in: Smith, Joseph H./Mahfouz, Afaf M. (Hgg.): Psychoanalysis, Feminism, and the Future of Gender, Baltimore u. London 1994 (Psychiatry and the Humanities, 14), S. 22-41
- Morach (Katalog Solothurn):** Otto Morach, 1887–1973, Ausstellung aus dem Nachlass. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphiken, Kat. Ausst. Schlösschen Vorder-Bleichenberg, Biberist, bearb. von Hugo Stüdeli u. Heinrich Würmli, Solothurn 1976
- Motherwell, Dada Painters:** Motherwell, Robert (Hg.): The Dada Painters and Poets. An Anthology (New York 1951), 2. Aufl., Boston 1981
- Mühsam, Namen:** Mühsam, Erich: Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen (Leipzig 1949), Berlin 1977
- Müller-Lentrodt, Fetisch:** Müller-Lentrodt, Matthias: Zwischen Fetisch und Fabel. Anmerkungen zur literarischen „Assimilation“ Schwarzafrikas in der Literatur der zwanziger Jahre, in: Baumann, Roland/Roland, Hubert (Hgg.): Carl Einstein in Brüssel. Dialoge über Grenzen, Carl-Einstein-Kolloquium 1998, Frankfurt a.M. 2001 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, 22), S. 79-94

- Mulvey, *Visuelle Lust*:** Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994, S. 48-65
- N'guessan, *Primitivismus*:** N'guessan, Béchié Paul: Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde, Diss. Universität Bayreuth 2000, Frankfurt a.M. u.a. 2002 (Kulturtransfer und Geschlechterforschung, 1)
- Nakov, *Dada Rußland*:** Nakov, Andrej B.: (Da)Da = Njet, Dada Rußland, in: Dada in Europa. Werke und Dokumente, Kat. Ausst. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a.M., hg. von Klaus Gallwitz, Berlin 1977, S. 3/96-3/99
- Naumann, *Interview*:** Naumann, Francis M.: Janco/Dada. An Interview with Marcel Janco, in: Arts Magazine, 57. Jg., Nov., New York 1982, S. 80-86
- Nedelco-Patureau, *Jeux masqués*:** Nedelco-Patureau, Mirella: Jeux masqués et théâtre paysan en Roumanie, in: Aslan, Odette (Hg.): Le masque. Du rite au théâtre, Paris 1999 (Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société), S. 61-68
- Nenzel, *Ball/Huelsenbeck*:** Nenzel, Reinhard: Hugo Ball und Richard Huelsenbeck. Dada – Kunst gegen Kunst. Aspekte ihrer Beziehung, in: Hugo-Ball-Almanach, 14. Jg., Pirmasens 1990, S. 115-225
- Nenzel, *Huelsenbeck*:** Nenzel, Reinhard: Der frühe Richard Huelsenbeck. Kleinkarierte Avantgarde. Zur Neubewertung des deutschen Dadaismus. Sein Leben und Werk bis 1916 in Darstellung und Interpretation, Bonn 1994 (Beiträge zur deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, 1)
- Nicholls, *Anti-Oedipus?*:** Nicholls, Peter: Anti-Oedipus? Dada and Surrealist Theatre, 1916–35, in: New Theatre Quarterly, 7. Jg., H. 28, Cambridge 1991, S. 331-347
- Nierhaus, *Arch*<sup>6</sup>:** Nierhaus, Irene: Arch<sup>6</sup>. Raum, Geschlecht, Architektur, Wien 1999
- Nießen, *Theater*:** Nießen, Carl: Theater der Probleme oder problematisches Theater?, in: Theaterkunstausstellung, Wegleitungen des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, Bd. 102, Zürich 1931, S. 8-34
- Nistor, *Măștile*:** Nistor, Francisc: Măștile populare și jocurile cu măști din Maramureș, Baia Mare 1973
- Nitschke, *Körper*:** Nitschke, August: Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte, hg. von Peter Dinzelbacher, Stuttgart 1989
- North, *Dialect*:** North, Michael: The Dialect of Modernism. Race, Language, and Twentieth-Century Literature, New York u. Oxford 1994
- Ogrzal, *Gespenst*:** Timo Ogrzal: Das performative Gespenst der Performanz, in: Ästhetik & Kommunikation, 31. Jg., H. 110, Berlin 2000, S. 69-72
- Ohff, *Nachwort*:** Ohff, Heinz: Nachwort. Emmy Hennings oder die fremde Zärtlichkeit, in: Hennings, Emmy: Gefängnis (Berlin 1919), mit e. Nachw. von Heinz Ohff, Frankfurt a.M. 1985, S. 135-148
- Öhlschläger, *Geschlecht*:** Öhlschläger, Claudia: Verschleiertes Geschlecht. Zum subversiven Potential des Fetisch bei Judith Butler und Marjorie Garber, in: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie, 7. Jg., H. 13 (April), Tübingen 1996, S. 54-67
- Olschanski, *Maske*:** Olschanski, Reinhard: Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens, Göttingen 2001
- Pan, *Einstein*:** Pan, David: Carl Einstein und die Idee des Primitiven in der Moderne, in: Baumann, Roland/ Roland, Hubert (Hgg.): Carl Einstein in Brüssel. Dialoge über Grenzen, Carl-Einstein-Kolloquium 1998, Frankfurt a.M. 2001 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, 22), S. 33-48
- Passamani, *Depero*:** Passamani, Bruno: Depero und die Theatralik, in: Depero. Kat. Ausst. Museo d'Arte Moderna, Rovereto, u. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, hg. von Maurizio Fagiolo dell'Arco u. Nicoletta Boschiero, Mailand 1988, S. 210-217

- Passamani, *Welt*:** Passamani, Bruno: Die Welt von hinter den Kulissen aus gesehen. Handlung, Bühnentechnik und Theaterwerkstatt, in: Depero. Magisches Theater, Kat. Ausst. Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Rovereto, u.a., hg. von Gabriella Belli, Nicoletta Boschiero u. Bruno Passamani, Mailand 1989
- Paudrat, *Afrika*:** Paudrat, Jean-Louis: Aus Afrika, in: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. erw. Aufl., München 1996, S. 135-183
- Paulsen/Hermann, *Sinn*:** Paulsen, Wolfgang/Hermann, Helmut (Hgg.): Sinn aus Unsinn. Dada international, Bern u. München 1982 (12. Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur)
- Pegrum, *Modernity*:** Pegrum, Mark A.: Challenging Modernity. Dada between Modern and Post-modern, New York u. London 2000
- Pellaton, *Tanz*:** Pellaton, Ursula: Tanz zwischen Dekonstruktion und Esoterik. Labans Ursprache der Phantasognosis und die dadaistische Verkörperlichung des Absurden. Zürich 1917–1919, in: Mimos. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, 45. Jg., H. 3-4, Bern 1993, S. 1-4
- Peltier, *Südsee*:** Peltier, Philippe: Aus der Südsee, in: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. erw. Aufl., München 1996, S. 109-133
- Perrottet, *Leben*:** Perrottet, Suzanne: Ein bewegtes Leben, hg. von Giorgio J. Wolfensberger, Bern o. J. (1990)
- Petersen/Schumacher, *dada-mann/dada-frau*:** Petersen, Karin/Schumacher, Inge: dada-mann – dada-frau. dada-mann – dada-frau oder warum das wasser wieder einmal den bach hinunterlief. Hannah Höch – Sophie Taeuber-Arp, in: Künstlerinnen international 1877–1977, Kat. Ausst. Schloß Charlottenburg Berlin, hg. von d. Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst, bearb. von Ursula Bierther, Berlin 1977, S. 42-57
- Peterson, *Paris Dada*:** Peterson, Elmer (Hg.): Paris Dada. The Barbarians storm the Gates, New York u.a. 2001 (Crisis and the Arts. The History of Dada, 6)
- Phelan, *Unmarked*:** Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance, London u. New York 1993
- Philippi/Howells, *Dark continents*:** Philippi, Desa/Howells, Anna: Dark continents explored by women, in: Hiller, Susan (Hg.): The Myth of Primitivism. Perspectives on art, unv. Nachdr., London u. New York 1993, S. 238-260
- Pichon, *Revisiting*:** Pichon, Brigitte: Revisiting Spie(ge)lgasse: Mirror(s) and Prism(s), Cultural and Political Staging of Emigration and Liminality, in: dies./Riha, Karl (Hgg.): Dada Zurich. A Clown's Game from Nothing, New York u.a. 1996 (Crisis in the Arts, The History of Dada, 2), S. 1-35
- Pichon/Riha, *Dada Zurich*:** Pichon, Brigitte/Riha, Karl (Hgg.): Dada Zurich. A Clown's Game from Nothing, New York u.a. 1996 (Crisis in the Arts, The History of Dada, 2)
- Pierce, *Klee*:** Pierce, James Smith: Paul Klee and Primitive Art, New York u. London 1976
- Plant, *Nomads*:** Plant, Sadie: Nomads and revolutionaries, in: The journal of the British Society for Phenomenology, 24. Jg., H. 1, Manchester 1993, S. 88-101
- Plassard, *Acteur*:** Plassard, Didier: L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie, hg. von L'Institut International de la Marionnette (Théâtre années vingt, Série 'Etudes'), Lausanne 1992
- Plax, *Meaning*:** Plax, Julie: The Meaning of Masks in Zurich Dada, in: The Nelson-Atkins Museum of Art Bulletin, 5. Jg., H. 7, Kansas City 1982, S. 94-98
- Poley, *Arp*:** Poley, Stefanie: Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk. Mit einem Anhang unveröffentlichter Plastiken, Stuttgart 1978
- Pollock, *Agency*:** Pollock, Griselda: Agency and the Avant-Garde. Studies in Authorship and History by Way of Van Gogh, in: Block, Bd. 15, London u.a. 1989, S. 4-15

- Pollock, *Beholding*:** Pollock, Griselda: Beholding Art History. Vision, Place and Power, in: Melville, Stephen/Readings, Bill (Hgg.): Vision and Textuality, Durham 1995, S. 38-66
- Pollock, *Modernity*:** Pollock, Griselda: Modernity and the Spaces of Femininity, in: Broude, Norma/Garrard, Mary D. (Hgg.): The Expanding Discourse. Feminism and Art History, New York 1992, S. 246-267
- Pontalis, *Fetischismus*:** Pontalis, J(ean)-B(ertrand) (Hg.): Objekte des Fetischismus, aus d. Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1972
- Ponte, *Aktion*:** Ponte, Susanne de: Aktion im Futurismus. Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von „Verlaufsformen“ der Kunst, Diss. Universität Erlangen-Nürnberg 1998, Baden-Baden 1999 (Saecula spiritalia, 38)
- Pop/Eretescu, *Masken*:** Pop, Mihai/Eretescu, Constantin: Die Masken im rumänischen Brauchtum, in: Wildhaber, Robert (Hg.): Masken und Maskenbrauchtum aus Ost- und Südosteuropa, Basel 1968, S. 36-50
- Poppi, *Other*:** Poppi, Cesare: The Other Within. Masks and masquerades in Europe, in: Mack, John (Hg.): Masks. The Art of Expression, London 1994, S. 190-215
- Prawer, *Dances*:** Prawer, Siegbert: Dada Dances. Hugo Ball's Tenderenda der Phantast, in: The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in Honour of Ernest Ludwig Stahl, hg. von P. F. Ganz, Oxford 1971, S. 204-223
- Preston-Dunlop, *Bodies*:** Preston-Dunlop, Valerie: Notes on Bodies in Dada, in: Foster, Stephen C. (Hg.): Dada. The Coordinates of Cultural Politics, New York u.a. 1996 (Crisis in the Arts, The History of Dada, 1), S. 171-196
- Prevots, *Dance*:** Prevots, Naima: Zurich Dada and Dance. Formative Ferment, in: Dance Research Journal, 17. Jg, H. 1, New York 1985, S. 3-8
- Price, *Primitive Kunst*:** Price, Sally: Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, aus d. Engl. von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M./New York/Paris 1992
- Proschan, *Puppets*:** Proschan, Frank: The semiotic study of puppets, masks and performing objects, in: Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies, 47. Jg., H. 1, New York/Berlin 1983, S. 3-44
- Prosenč, *Dadaisten*:** Prosenč, Miklavž: Die Dadaisten in Zürich, Bonn 1967 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 42)
- Puff-Trojan, *Wien/Berlin/Dada*:** Puff-Trojan, Andreas: Wien/Berlin/Dada. Reisen mit Dr. Serner, Wien 1993
- Puppets Art Entertainment*:** Puppets. Art & Entertainment, hg. von Puppeteers of America, bearb. von Nancy Lohman Staub, Washington 1980
- Raabe, *Expressionismus*:** Raabe, Paul (Hg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, Olten u. Freiburg 1965
- Raabe, *Zeit*:** Raabe, Paul (Hg.): Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts ‚Aktion‘ 1911–1918, München 1964
- Rachilde, *Jarry*:** Rachilde (d. i. Marguerite Eymery): Alfred Jarry ou le surmâle de lettres, Paris 1928 (La vie de bohème, 2)
- Rathbone, *Adventure*:** Rathbone, Gertrude Jasper: Adventure in the Theatre. Lugné-Poe and the Théâtre de l'Oeuvre to 1899, New Brunswick 1947
- Reetz, *Ball-Hennings*:** Reetz, Bärbel: Emmy Ball-Hennings. Leben im Vielleicht. Eine Biographie, Frankfurt a.M. 2001
- Reinhart, *Marionetten-Theater*:** Reinhart, Werner: Vom Schweizerischen Marionetten-Theater an der Werkbund-Ausstellung Zürich 1918, in: Das Werk. Schweizerische Zeitschrift für Baukunst/Gewerbe/Malerei und Plastik, 5. Jg., H. 6, Bümpliz-Bern 1918, S. 93-95

- Rhodes, *Primitivism*:** Rhodes, Colin: Primitivism and Modern Art, London 1994
- Richter, *Begegnungen*:** Richter, Hans: Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen, Köln 1973
- Richter, *Dada*:** Richter, Hans: Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. von Werner Haftmann (Köln 1964), 2. Aufl., Köln 1978
- Richter, *Profile*:** Richter, Hans: Dada Profile, Zürich 1961
- Rickenbach, *Innerschweiz*:** Rickenbach, Judith: Alte Masken aus der Innerschweiz. Fastnachtmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums, Zürich 1996
- Riese, *Repräsentation*:** Riese, Utz: Repräsentation, postkolonial. Eine euro-amerikanische Assemblage, in: Weimann, Robert (Hg.): Ränder der Moderne. Repräsentation und Alterität im (post)kolonialen Diskurs, Frankfurt a.M. 1997, S. 301-354
- Riess, *Odeon*:** Riess, Curt: Café Odeon. Unsere Zeit, ihre Hauptakteure und Betrachter, Zürich 1973
- Riha, *113 Gedichte*:** Riha, Karl (Hg.): 113 dada Gedichte, Berlin 1982 (Wagenbachs Taschenbücherei, 91)
- Riha, *Cabaret*:** Riha, Karl: Dada in the Cabaret Voltaire, in: Dada Zurich. A Clown's Game from Nothing, hg. von Brigitte Pichon u. Karl Riha, New York u.a. 1996 (Crisis and the Arts. The History of Dada, 2), S. 36-44
- Riha, *Da Dada*:** Riha, Karl: Da Dada da war, ist Dada da, Siegen 1980
- Riha, *Enthusiast*:** Riha, Karl: „Als großer Enthusiast wurde ich geboren“. Zu Hugo Balls ‚Herkunft‘. Anlässlich seines hundertsten Geburtstags, in: Ball, Hugo: Simultan Krippenspiel (1916), Siegen 1986 (Vergessene Autoren der Moderne, 18), S. 13-27
- Riha, *Karneval*:** Riha, Karl: Karneval und Maske. Ein Vortrag, Siegen 1992 (Massenmedien und Kommunikation, 75)
- Riha, *Tatü Dada*:** Riha, Karl: Tatü Dada. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente, Siegen 1987
- Riha/Wende-Hohenberger, *Dada Zürich*:** Riha, Karl/Wende-Hohenberger, Waltraud (Hgg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente, Stuttgart 1992
- Rilke, *Brigge*:** Rilke, Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Leipzig 1910), kommentierte Ausgabe, hg. von Manfred Engel, Stuttgart 1997
- Rilke, *Puppen*:** Rilke, Rainer Maria: Puppen. Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel (1914), in: ders.: Sämtliche Werke, hg. vom Rilke-Archiv, in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1966, S. 1063-1074
- Rischbieter, *Bühne*:** Rischbieter, Henning (Hg.): Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert. Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater, Hannover 1968
- Riviere, *Weiblichkeit*:** Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade (Womanliness as a Masquerade, London 1929), in: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994, S. 34-47
- Rogoff, *Space*:** Rogoff, Irit: ‚Deep Space‘, in: Friedrich, Annegret u.a. (Hgg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 52-60
- Roters, *Fabricatio*:** Roters, Eberhard: Fabricatio nihili oder Die Herstellung von Nichts. Dada Meditationen, Berlin 1990
- Rothfuchs-Schulz, *Kunstethnologie*:** Rothfuchs-Schulz, Cornelia: Aspekte der Kunstethnologie. Beiträge zum Problem der Universalität von Kunst, Berlin 1980 (Mainzer Ethnologische Arbeiten, 2)
- Rothschild, *Parade*:** Rothschild, Deborah Menaker (Hg.): Picasso's Parade. From street to stage, The Drawing Center, New York 1991

- Rovit, *Marionette*:** Rovit, Rebecca Laughlin: The Marionette as an Ideal in Acting: Dualism Resolved in Craigs Übermarionette, Meyerhold's Biomechanics, and Schlemmer's Stage Workshop, Ph. D. Florida State University, Tallahassee 1989
- Rowe, *Face Mask*:** Rowe, Gabrielle: Structural and Thematic Functions of the Face Mask in the Development of Modern Drama, Ph. D. Michigan State University, East Lansing 1974
- Rubin, *Primitivismus*:** Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. erw. Aufl., München 1996
- Rugh, *Hennings*:** Rugh, Thomas. F.: Emmy Hennings and Zurich Dada, in: Dada/Surrealism: official publication of the Association for the Study of Dada and Surrealism, Nr. 10/11, Iowa City 1982, S. 5-28
- Rumold, *Critical History*:** Rumold, Rainer: Dada. A Critical History of the Literature in Germany and Central Europe, in: Foster, Stephen C. (Hg.): Dada. The Coordinates of Cultural Politics, New York u.a. 1996 (Crisis and the Arts, The History of Dada, 1), S. 197-221
- Russo, *Grotesque*:** Russo, Mary: The Female Grotesque. Risk, Excess, and Modernity, New York u. London 1995
- Samaltanos, *Apollinaire*:** Samaltanos, Katia: Apollinaire. Catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp, Ann Arbor 1984 (Studies in the Fine Arts, The Avant-Garde, 45)
- Sammlung Coray:** Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray 1916–1928, Kat. Ausst. Völkerkundemuseum der Universität Zürich, hg. von Miklós Szalay, München u. New York 1995
- Sandig, *Marionette*:** Sandig, Holger: Die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette und ihre dramaturgischen Konsequenzen, Diss. Universität München 1958
- Sartre, *Blick*:** Sartre, Jean-Paul: Der Blick. Ein Kapitel aus Das Sein und das Nichts (L'être et le néant, Paris 1937), hg. mit e. Einf. u. e. Nachw. von Walter van Rossum, Mainz 1994 (excerpta classica, 13)
- Sawelson-Gorse, *Women*:** Sawelson-Gorse, Naomi (Hg.): Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity, Cambridge/MA u. London 1998
- Schabert, *Geschlechtermaskerade*:** Schabert, Ina: Geschlechtermaskerade, in: Schabert, Tilo (Hg.): Die Sprache der Masken, Würzburg 2002 (Eranos, N.F., 9), S. 53-76
- Schad, *Zürich/Genf*:** Schad, Christian: Zürich/Genf. Dada, in: Raabe, Paul (Hg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, Olten u. Freiburg 1965, S. 169-174
- Schade, *Leitwissenschaft*:** Schade, Sigrid: Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‚pictorial turn‘, in: Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, bearb. von Juerg Albrecht u. Kornelia Imesch, Ostfildern-Ruit 2001, S. 369-378
- Schade, *Mythos*:** Schade, Silke: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, hg. von Ilsebill Barta u.a., Berlin 1987, S. 239-260
- Schade/Wenk, *Inszenierungen*:** Schade, Sigrid/Wenk, Silke: Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hgg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe, 492), S. 341-407
- Schäfer/Wimmer, *Masken*:** Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael (Hgg.): Masken und Maskierungen, Opladen 2000 (Grenzüberschreitungen, 3)
- Schall, *Rhythm*:** Schall, Janice Joan: Rhythm and Art in Germany, 1900–1930, Ph. D. University of Texas, Austin 1989
- Schaller, *Morach*:** Schaller, Marie-Louise: Otto Morach (1887–1973). Mit einem kritischen Katalog der Staffeleibilder, Zürich 1983 (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Oeuvrekataloge Schweizer Künstler, 11)

- Schechner, *Theater-Anthropologie*:** Schechner, Richard: Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich, Reinbek b. Hamburg 1990
- Scheidegger, *Zweiklang*:** Scheidegger, Ernst (Hg.): Zweiklang. Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, Zürich 1960
- Schifferli, *Dada Zürich*:** Schifferli, Peter (Hg.): Dada in Zürich. Bildchronik und Erinnerungen der Gründer. Erweiterte Sonderausgabe zum 50. Geburtstag von Dada, Zürich 1966
- Schifferli, *Geburt*:** Schifferli, Peter (Hg.): Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer, Zürich 1957
- Schlichting, *Anarchie*:** Schlichting, Hans Burkhard: Anarchie und Ritual. Hugo Balls Dadaismus, in: Wacker, Bernd (Hg.): Dionysius Dada Areopagita. Hugo Ball und die Kritik der Moderne, Paderborn u.a. 1996, S. 41-68
- Schlichting, *Chaos*:** Schlichting, Hans Burkhard: „Chaos in die Ordnung bringen“. Dada, in: Grim-minger, Rolf u.a. (Hgg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 1995, S. 314-338
- Schlichting, *Pioniere*:** Schlichting, Hans Burkhard: Pioniere des Medialen. Zur Aktualität der dadaistischen Kultur-Attacke, in: Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert, hg. von Helmut Brackert u. Fritz Wefelmeyer, Frankfurt a.M. 1990, S. 32-85
- Schlichting, *Zeitkrankheit*:** Schlichting, Hans Burkhard (Hg.): Hugo Ball. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1984
- Schlosser, *Marionetten*:** Schlosser, Heinrich: Marionetten, in: Das Werk. Schweizerische Zeitschrift für Baukunst/Gewerbe/Malerei und Plastik, 5. Jg., H. 6, Bümpliz-Bern 1918, S. 96-100
- Schmidt, *Dichotomie*:** Schmidt, Andrea: Dichotomie – Dekonstruktion – Differenz. Ein Beitrag zur kritischen Reflexion von Theorie und Praxis außerschulischer Arbeit mit Mädchen, Diss. Technische Universität Berlin 2000
- Schmidt, *Taeuber-Arp*:** Georg Schmidt (Hg.): Sophie Taeuber-Arp, Basel 1948
- Schmidt-Bergmann, *Anfänge*:** Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literaturhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt, Stuttgart 1991
- Schmidt-Linsenhoff, *Entdeckung*:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Die Entdeckung der Anderen, in: Kritische Berichte, 26. Jg., H. 4, Marburg 1998, S. 19-26
- Schmidt-Linsenhoff, *Gleichheit*:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Gleichheit für Bürgerinnen?, in: Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830, Kat. Ausst. Historisches Museum Frankfurt, hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Marburg 1989 (Kleine Schriften des Historischen Museums, 44), S. 114-132
- Schmidt-Linsenhoff, *Hampelmann*:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Mann und Weib – Weib und Hampelmann. Ein verräterisches Bildmotiv in Karikatur und Kulturindustrie um 1900, in: Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, hg. von Ilsebill Barta u.a., Berlin 1987, S. 366-390
- Schmidt-Linsenhoff, *Imagination*:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Imagination und Politik. Else Lasker-Schüler als Zeichnerin, in: Keim, Christiane/Merle, Ulla/Threuter, Christina (Hgg.): Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte. Festschrift für Ellen Spickernagel, Herbolzheim 2001, S. 96-110
- Schmidt-Linsenhoff, *Liotard*:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Liotards Bart. Transkulturelle Maskeraden der Männlichkeit, in: Fend, Mechthild/Koos, Marianne (Hgg.): Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit, Köln/Weimar/Wien, 2004 (Literatur - Kultur - Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Große Reihe, 30), S. 161-180

- Schmidt-Linsenhoff, *Projektionen*:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Einleitung, in: Friedrich, Annegret u.a. (Hgg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 8-14
- Schmidt-Linsenhoff, *Sklavenmarkt*:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Sklavenmarkt in Kairo. Zur Verkörperung verleugneter Erinnerung in der Malerei des Orientalismus, in: Frei Gerlach, Franziska/Kreis-Schinck, Annette/ Opitz, Claudia/Ziegler, Béatrice (Hgg.): *Körperkonzepte / Concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung / Contributions aux études genre interdisciplinaires*, Münster u.a. 2003, S. 101-119
- Schmidt-Linsenhoff, *Sklaverei*:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Sklaverei und Männlichkeit um 1800, in: Friedrich, Annegret u.a. (Hgg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 96-111
- Schmidt-Linsenhoff, *Weißer Blicke*:** Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Weiße Blicke. Bild- und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus, in: dies./Hölz, Karl/Uerlings, Herbert (Hgg.): *Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, Marburg 2004, S. 8-18
- Schneider, *Body*:** Schneider, Rebecca: *The explicit body in performance*, London 1997
- Schober, *Theater*:** Schober, Thomas: *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke zu Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer*, Stuttgart 1994
- Schoonbeek, *Ubu*:** Schoonbeek, Christine van: *Les Portraits d'Ubu*, Biarritz 1997
- Schrott, *Dada 15/25*:** Schrott, Raoul: *Dada 15/25. Post scriptum oder Die himmlischen Abenteuer des Herrn Tristan Tzara und ein Suspensarium von Gerald Nitsche zu Elde Steeg & Raoul Hausmann*, Innsbruck 1992
- Schrott, *Dada 21/22*:** Schrott, Raoul: *Dada 21/22. Musikalische Fischsuppe mit Reiseeindrücken. Eine Dokumentation über die beiden Dadajahre in Tirol*, Innsbruck 1988
- Schrott, *Flake (Siegen)*:** Schrott, Raoul: *Otto Flake und Dada. Von Zürich nach Tirol 1918–1921*, in: *Otto Flake und Dada, 1918–1921*, hg. von Michael Farin u. Raoul Schrott, Siegen 1992 (Vergessene Autoren der Moderne, 56)
- Schrott, *Serner*:** Schrott, Raoul: *Walter Serner (1889–1942) und Dada. Ein Forschungsbericht mit neuen Dokumenten*, Siegen 1989 (Vergessene Autoren der Moderne, 41)
- Schultz, *Unfälle*:** Schultz, Joachim: „Öffentliche Unfälle“ – Anmerkungen zu Carl Einsteins kunsttheoretischer Terminologie in den Jahren 1912 bis 1915, in: Baumann, Roland/Roland, Hubert (Hgg.): *Carl Einstein in Brüssel. Dialoge über Grenzen, Carl-Einstein-Kolloquium 1998*, Frankfurt a.M. 2001 (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft, 22), S. 65-70
- Schultz, *Wild*:** Schultz, Joachim: *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*, Gießen 1995
- Schumacher, *Performativität*:** Schumacher, Eckhard: *Performativität und Performance*, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 383-402
- Schütt-Hennings/Pelgen, *Ball-Hennings*:** Schütt-Hennings, Annemarie/Pelgen, Franz L.: *Emmy Ball-Hennings. Anmerkungen zu ihrem Werk und ihrer Person*, in: *Hugo-Ball-Almanach, 8. Jg.*, Pirmasens 1984, S. 1-18
- Segel, *Pinocchio*:** Segel, Harold B.: *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automats, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore u. London 1995
- Seiwert, *Janco*:** Seiwert, Harry: *Marcel Janco. Dadaist – Zeitgenosse – wohltemperierter morgenländischer Konstruktivist*, Diss. Universität Trier 1992, Frankfurt a.M. 1993 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 173)

- Seiwert, Marcel Janco:** Seiwert, Harry: Marcel Janco, in: Pichon, Brigitte/Riha, Karl (Hgg.): Dada Zurich. A Clown's Game from Nothing, New York u.a. 1996 (Crisis in the Arts, The History of Dada, 2), S. 125-152
- Serner, Hirngeschwür:** Serner, Walter: Das Hirngeschwür. Dada, Das Gesamte Werk, Bd. 2, hg. von Thomas Milch, München 1982
- Sers, Dada:** Sers, Philippe: Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretien avec Hans Richter, Nîmes 1997
- Seuphor, Janco:** Seuphor, Michel: Marcel Janco, Amriswil 1963
- Sheppard, Ball an Brodnitz:** Sheppard, Richard: Hugo Ball an Käthe Brodnitz. Bisher unveröffentlichte Briefe und Kurzmitteilungen aus den „Dada“-Jahren, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft, 16. Jg., Stuttgart 1972, S. 37-70
- Sheppard, Dada:** Sheppard, Richard W.: What is Dada?, in: Orbis litterarum: international review of literary studies, 34. Jg., H. 3, Oxford 1979, S. 175-207
- Sheppard, Dadaco:** Sheppard, Richard: Zurich – Dadaco – Dadaglobe: The Correspondence between Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara and Kurt Wolff (1916–1924), Tayport 1982
- Sheppard, Futurismus:** Sheppard, Richard: Dada und Futurismus, in: Paulsen, Wolfgang/Hermann, Helmut (Hgg.): Sinn aus Unsinn. Dada international, Bern u. München 1982 (12. Amherster Kolloquium zur Deutschen Literatur), S. 29-70
- Sheppard, Hardekopf:** Sheppard, Richard W.: Ferdinand Hardekopf und Dada, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 20. Jg., Stuttgart 1976, S. 132-161
- Sheppard, Modernism:** Sheppard, Richard: Modernism–Dada–Postmodernism, Evanston 2000 (Avant-garde and modernism studies)
- Sheppard, Zeitungen:** Sheppard, Richard: Dada Zürich in Zeitungen. Cabarets, Ausstellungen, Berichte und Bluffs, Siegen 1992 (Massenmedien und Kommunikation, 82/83)
- Simmen, Marionetten:** Simmen, René: Marionetten aus aller Welt, Eltville a. Rh. 1978
- Söntgen, Täuschungsmanöver:** Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei, in: Puppen. Körper. Automaten. Phantasmen der Moderne, hg. von Pia Müller-Tamm u. Katharina Sykora, Köln 1999, S. 125-139
- Sorell, Face:** Sorell, Walter: The Other Face. The Mask in the Arts, London 1973
- Sorell, Wigman:** Sorell, Walter: Mary Wigman. Ein Vermächtnis, Wilhelmshaven 1986
- Spiess/Erismann, Glauser:** Spiess, Heiner/ Erismann, Peter Edwin (Hgg.): Friedrich Glauser. Erinnerungen von Emmy Ball-Hennings, J. R. von Salis, Berthe Bendel, Hulda Messmer, Ernst Messmer, Martha Meyer-Messmer, Emil Gerber, Max Müller, Martha Ringier, Josef Halperin, Friedrich Witz und Wolfgang Hartmann, Zürich 1996
- Stacey, Ethnography:** Stacey, Judith: Can there be a Feminist Ethnography?, in: McDowell, Linda/Sharp, Joanne P. (Hgg.): Space, Gender, Knowledge. Feminist Readings, London u.a. 1997, S. 115-123
- Stadler, Theater:** Stadler, Edmund: Theater und Tanz in Ascona, in: Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie, bearb. von Gabriella Borsano u. Harald Szeemann, Mailand 1978, S. 126-135
- Stark, Expressionismus:** Stark, Michael (Hg.): Impertinenter Expressionismus. Texte von Hugo Kersten, Stuttgart 1980 (Stuttgarter Nachdrucke zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, 3)
- Steinbrenner, Flucht:** Steinbrenner, Manfred: „Flucht aus der Zeit“? Anarchismus, Kulturkritik und christliche Mystik – Hugo Balls „Konversionen“, Frankfurt a.M. 1985 (Analysen und Dokumente. Beiträge zur Neueren Literatur, 21)
- Strasser, Geschmeiß:** Strasser, Charlot: Geschmeiß um die „Blendlaterne“. Roman, Zürich/Wien/Prag o. J. (1933)

**Straub, *Identität***: Straub, Jürgen: Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs, in: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hgg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1999, S. 73-104

**Street, *Kokoschka***: Street, Lisa J.: Oskar Kokoschka's doll: Symbol of culture, Ph. D. Emory University, Atlanta 1993

**Suleiman, *Intent***: Suleiman, Susan Rubin: Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde, Cambridge/MA u. London 1990

**Sullivan, *Reading***: Sullivan, Esther Beth: Reading Dada Performance in Zurich through Nietzsche and Bergson, in: Theatre Studies, Nr. 35, Columbus 1990, S. 5-17

**Süllwold, *Subjekt***: Süllwold, Erika: Das gezeichnete und das ausgezeichnete Subjekt. Kritik der Moderne bei Emmy Hennings und Hugo Ball, Stuttgart u. Weimar 1999

**Sykora, *Paarungen***: Sykora, Katharina: Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, Köln 1999 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 14)

**Sykora, *Weiblichkeit***: Sykora, Katharina: Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildamalgam, in: Friedrich, Annegret u.a. (Hgg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 132-149

**Szalay, *Afrikanische Kunst***: Szalay, Miklós: Afrikanische Kunst. Betrachtungsweisen und Kunstbegriff, in: ders. (Hg.): Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst, München 1990, S. 11-31

**Szitty, *Kuriositäten-Kabinett***: Szitty, Emil: Das Kuriositäten-Kabinett. Begegnungen mit seltsamen Begebenheiten, Landstreichern, Verbrechern, Artisten, religiös Wahnsinnigen, sexuellen Merkwürdigkeiten, Sozialdemokraten, Syndikalisten, Kommunisten, Anarchisten, Politikern und Künstlern (Konstanz 1923), Nendeln 1973

**Taeuber (Katalog Aarau)**: Sophie Taeuber-Arp – zum 100. Geburtstag, Kat. Ausst. Aargauer Kunsthaus, hg. von Beat Wismer, Aarau 1989

**Taeuber (Katalog Bottrop)**: Sophie Taeuber-Arp, Kat. Ausst. Quadrat Bottrop, Moderne Galerie, Bottrop 1983

**Taeuber (Katalog Paris)**: Sophie Taeuber, Kat. Ausst. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, hg. von Suzanne Pagé u. Erika Billeter, Paris 1989

**Taeuber/Arp *Künstlerpaare***: Sophie Taeuber – Hans Arp. Künstlerpaare – Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes – résonances, Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern, hg. von Sandor Kuthy, Agnieszka Lulinska u. Gregor Laschen, Bern 1988

**Taeuber/Arp *Zweiklang***: Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp. Besonderheiten eines Zweiklangs, Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, hg. von Agnieszka Lulinska, Dresden 1991

**Tashjian, *New York Dada***: Tashjian, Dickran: New York Dada and Primitivism, in: Foster, Stephen C. (Hg.): Dada spectrum. The dialectics of revolt, Madison 1979, S. 116-144

**Taube, *Puppenspiel***: Taube, Gerd: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“, Tübingen 1995 (Theatron, 14)

**Taussig, *Mimesis***: Taussig, Michael: Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne, aus d. Amerik. von Regina Mundel u. Christoph Schirmer, Hamburg 1997

**Thomas, *Blick***: Thomas, Angela: Mit unverstelltem Blick. Bericht zu drei Künstlerinnen. Anna Bauermann-Kienast, Alis Guggenheim, Sophie Taeuber-Arp, Bern 1991

**Thomas, *Höch***: Thomas, Karin: Hannah Höch, das „tüchtige Mädchen“ – mit einem feministischen Fragezeichen, in: Hannah Höch. Fotomontagen. Gemälde. Aquarelle, Kat. Ausst. Kunsthalle Tübingen, hg. von Götz Adriani, Köln 1980, S. 67-78

**Threuter, *Bananen*:** Threuter, Christina: Ausgerechnet Bananen. Die Ornamentfrage bei Adolf Loos oder Die Evolution der Kultur, in: Bischoff, Cordula/Threuter, Christina (Hgg.): Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg 1999, S. 106-117

***To the East*:** To the East. Orientalism in the Arts in Israel, Kat. Ausst. The Israel Museum, hg. von Yigal Zalmona u. Tamar Manor-Friedman, Jerusalem 1998

**Torgovnick, *Primitive*:** Torgovnick, Marianna: Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives, Chicago u. London 1990

**Treusch-Dieter, *Puppe*:** Treusch-Dieter, Gerburg: Das Rätsel der Puppe, in: Lammer, Christina: Die Puppe. Eine Anatomie des Blicks, Wien 1999, S. 9-10

**Tseëlon, *Masquerade*:** Tseëlon, Efrat (Hg.): Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality, London u. New York 2001

**Tseëlon, *Reflections*:** Tseëlon, Efrat: Reflections on mask and carnival, in: dies. (Hg.): Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality, London u. New York 2001, S. 18-37

**Turner, *Ritual*:** Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt a.M. u. New York 1989

**Tzara, *Chronique*:** Tzara, Tristan: Chronique Zurichoise 1915–1919, in: Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada Almanach (Berlin 1920), unv. Nachdr., 2. Aufl., Hamburg 1987, S. 10-28

**Tzara, *Erinnerungen*:** Tzara, Tristan: Erinnerungen an Dada (Berlin 1927), in: ders.: Sieben Dada Manifeste, aus d. Franz. übers. von Pierre Gallissaires, 4. erw. Aufl., Hamburg 1998, S. 110-123.

**Tzara, *Manifeste*:** Tzara, Tristan: Sieben Dada Manifeste, aus d. Franz. übers. von Pierre Gallissaires, 4. erw. Aufl., Hamburg 1998

**Tzara, *Memoirs*:** Tzara, Tristan: Memoirs of Dadaism, in: Wilson, Edmund: Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930, New York u. London 1931, Appendix II, S. 304-312

**Tzara, *Oeuvres 1*:** Tzara, Tristan: Oeuvres complètes, hg. von Henri Béhar, Bd. 1: 1912-1924, Paris 1975

**Tzara, *Oeuvres 5*:** Tzara, Tristan: Oeuvres complètes, hg. von Henri Béhar, Bd. 5: Les écluses de la poésie; Appendices, Paris 1982

**Tzara, *Vortrag*:** Tzara, Tristan: Vortrag auf dem Dada-Kongreß vom 23.9.1922 in Weimar, in: ders.: Sieben Dada Manifeste, aus d. Franz. übers. von Pierre Gallissaires, 4. erw. Aufl., Hamburg 1998, S. 7-21

**Tzara/Jung/Grosz, *Expressionismus*:** Tzara, Tristan/Franz Jung/George Grosz u.a.: Was wollte der Expressionismus?, in: Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada Almanach (Berlin 1920), unv. Nachdr., 2. Aufl., Hamburg 1987, S. 35-41

**Uerlings, *Exotismus*:** Uerlings, Herbert: Exotismus – Kunst – Geschlecht. Zu einer Konstellation bei Picasso, Benn und Lasker-Schüler, in: Hubrath, Margarete (Hg.): Geschlechter-Räume. Konstruktionen von „gender“ in Geschichte, Literatur und Alltag, Köln/Weimar/Wien 2001 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe, 15), S. 194-207

**Uerlings, *Subjekt*:** Uerlings, Herbert: Das Subjekt und die Anderen. Zur Analyse sexueller und kultureller Differenz, in: ders./Hölz, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hgg.): Das Subjekt und die Anderen. Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin 2001 (Studienreihe Romania, 16), S. 19-53

**Valenta, *Pocci*:** Valenta, Reinhard: Franz von Pocci's Münchener Kulturrebellion. Alternatives Theater in der Zeit des bürgerlichen Realismus, München 1991 (Literatur aus Bayern und Österreich. Literaturhistorische Studien, 4)

**Varnedoe, *Tendenzen*:** Varnedoe, Kirk: Zeitgenössische Tendenzen, in: Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, 3. erw. Aufl., München 1996, S. 677-701

- Verkauf, Dada:** Verkauf, Willy: Dada in Funktion, in: *Magnum. Die Zeitschrift für das moderne Leben*, H. 22 (Febr.), Köln 1959, S. 21-22
- Villa, Bodies:** Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, 2. durchges. Aufl., Opladen 2001 (Geschlecht und Gesellschaft, 23)
- Vogel, Aesthetics:** Vogel, Susan Mullin: *African Aesthetics. The Carlo Monzino Collection*, New York 1986
- Vogt, Autobiographik:** Vogt, Marianne: *Autobiographik bürgerlicher Frauen. Zur Geschichte weiblicher Selbstbewußtwerdung*, Würzburg 1981
- Vrabie, Volkskunde:** Vrabie, Gheorghe: *Zur Volkskunde der Rumänen. Volksdichtung und Brauchtum im europäischen Kontext*, Bukarest 1989
- Wafner, Klassisch!:** Wafner, Kurt: *Einfach klassisch! und noch mehr. Eine Nachbetrachtung*, Berlin 1985
- Wagner, Fest-Stellungen:** Wagner, Peter: *Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität*, in: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hgg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1999, S. 44-72
- Wagner, Subjektpositionen:** Wagner, Birgit: *Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs*, in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hgg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam u. Atlanta 2000 (*Avant Garde, Critical Studies*, 14), S. 163-182
- Wagner, Verkörperungen:** Wagner, Hedwig: *Theoretische Verkörperungen. Judith Butlers feministische Subversion der Theorie*, Frankfurt a.M. u.a. 1998
- Waldenfels, Architektonik:** Waldenfels, Bernhard: *Architektonik am Leitfaden des Leibes*, in: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*, 1. Jg., H. 1, Cottbus 1996, nur digital unter: [http://www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/961/waldenfels/waldenfels\\_t.html](http://www.theo.tu-cottbus.de/wolke/deu/Themen/961/waldenfels/waldenfels_t.html) (25.05.2003)
- Waldenfels, Selbst:** Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, hg. von Regula Giuliani, Frankfurt a.M. 2000
- Wallas, Rapidtheater:** Wallas, Armin A.: *Ein expressionistisches Rapidtheater als Manifestation des théâtre dadaïste. Zur Aufführung von Oskar Kokoschkas Curiosum Sphinx und Strohmann und zu Albert Ehrensteins Lesung in der Galerie Dada*, in: Dankl, Günther/Schrott, Raoul: *Dadaïtriche 1907–1970*, Innsbruck 1993, S. 45-61
- Watts, Bildbauten:** Watts, Harriett: *Traum- und Bildbauten. Sophie Taeuber in den Schriften von Hans Arp*, in: *Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp. Besonderheiten eines Zweiklangs*, Kat. Ausst. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, hg. von Agnieszka Lulinska, Dresden 1991, S. 21-43
- Watts, Dada Event:** Watts, Harriett: *The Dada Event. From Transsubstantiation to Bones and Barking*, in: Foster, Stephen C. (Hg.): *„Event“ Arts and Art Events*, Ann Arbor u. London 1988 (*Studies in the Fine Arts, The Avant-Garde*, 57), S. 119-131
- Weber, Catalogue:** Weber, Hugo: *Catalogue de l'oeuvre de Sophie Taeuber-Arp*, in: Georg Schmidt (Hg.): *Sophie Taeuber-Arp*, Basel 1948, S. 124-149
- Weber, Commentaire:** Weber, Hugo: *Commentaire du catalogue de l'oeuvre de Sophie Taeuber-Arp*, in: Georg Schmidt (Hg.): *Sophie Taeuber-Arp*, Basel 1948, S. 118-123
- Wegner, Exotismus-Streit:** Wegner, Reinhard: *Der Exotismus-Streit in Deutschland. Zur Auseinandersetzung mit primitiven Formen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M./Bern/New York 1983 (*Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 27*)
- Weigel, Fremde:** Weigel, Sigrid: *Die nahe Fremde – das Territorium des ‚Weiblichen‘. Zum Verhältnis von ‚Willden‘ und ‚Frauen‘ im Diskurs der Aufklärung*, in: Koebner, Thomas/Pickerodt, Gerhart (Hgg.): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt a.M. 1987, S. 171-199

- Weisgram, *Theatralisierung*:** Weisgram, Wolfgang: Die Theatralisierung des Ästhetischen. Versuch über Dada, Diss. (Typoskr.) Universität Wien 1982
- Weissberg, *Weiblichkeit*:** Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994
- Wendt, *Fluchtlinien*:** Wendt, Gunna. Fluchtlinien einer Performance, Ziegler, Edda (Hg.): Der Traum vom Schreiben. Schriftstellerinnen in München 1860 bis 1960, München 2000 (monAkzente, 10), S. 78-97
- Wenk, *Mythen*:** Wenk, Silke: Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit, in: dies./Hoffmann-Curtius, Kathrin (Hgg.): Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Beiträge der 6. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Tübingen 1996, Marburg 1997, S. 12-29
- Wentinck, *Primitive Kunst*:** Wentinck, Charles: Moderne und primitive Kunst, Freiburg/Basel/Wien 1974
- White, *Bishop*:** White, Erdmute Wenzel: The Magic Bishop. Hugo Ball, Dada Poet, Columbia 1998
- White, *Theater*:** White, Erdmute Wenzel: Das Ende des Theaters. Dada und die chinesische Bühne der Yüan-Dynastie, in: Hugo-Ball-Almanach, 20. Jg, Pirmasens 1996, S. 1-41
- Wiens, *Gender*:** Wiens, Birgit: „The Gender of Objects in Cultural Memory“ – Zur Objektkunst Marcel Duchamps und ihrer Um-Schrift bei Christian Marclay, in: Öhlschläger, Claudia/ Wiens, Birgit (Hgg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, Berlin 1997 (Geschlechterdifferenz & Literatur, 7), S. 254-276
- Wierschowski, *Mechanik*:** Wierschowski, Myriam: Studien zur Ikonographie der anthropomorphen Mechanik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Diss. Universität Aachen 1992, Aachen 1994
- Wimmer/Schäfer, *Einleitung*:** Wimmer, Michael u. Alfred Schäfer: Einleitung. Zwischen Maskierung und Obszönität. Bemerkungen zur Spur der Masken in der Moderne, in: Schäfer, Alfred/Wimmer, Michael: Masken und Maskierungen, Opladen 2000 (Grenzüberschreitungen, 3), S. 9-31
- Worringer, *Abstraktion*:** Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (München 1908), 14. Aufl., München 1987
- Wullimann, *Morach*:** Wullimann, Peter: O. Morach. Leben und Hauptwerk des Malers, Solothurn 1970
- Yeğenoğlu, *Fantasies*:** Yeğenoğlu, Meyda: Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism, Cambridge 1998
- Yoffe, *Yanco*:** Yoffe, A. B.: Marsel Yanco: masat-mavo, Tel Aviv 1982
- Zabel, *Constructed Self*:** Zabel, Barbara: The Constructed Self. Gender and Portraiture in Machine-Age American: Sawelson-Gorse, Naomi (Hg.): Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity, Cambridge/MA u. London 1998, S. 22-47
- Zayas, *Negro Art*:** Zayas, Marius de: African Negro Art. Its Influence on Modern Art, Modern Gallery, New York 1916
- Zehetner, *Ball*:** Zehetner, Cornelius: Hugo Ball. Portrait einer Philosophie, Wien 2000
- Ziesche, *Mensch*:** Ziesche, Angela: Der neue Mensch. Köpfe und Büsten deutscher Expressionisten, Diss. Universität Hildesheim 1991, Frankfurt a.M. 1993 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 157)
- Zilczer, *Primitivism*:** Zilczer, Judith: Primitivism and New York Dada, in: Arts Magazine, Nr. 51, New York 1977, S. 140-142
- Žižek, *Triumph*:** Žižek, Slavoj u.a.: Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock, aus d. Engl. von Isolde Charim u.a., 2. Aufl., Wien 1998

## Abbildungsverzeichnis

1. Emmy Hennings und Hugo Ball, Zürich 1918, Fotografie Archiv Marc Dachy, Paris
2. Sophie Taeuber und Hans Arp, mit Marionetten von Taeuber, Zürich 1918, Fotografie Ernst Linck, Zürich, Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Inv.Nr. VI:1
3. Hans Arp, Tristan Tzara und Hans Richter, Zürich 1918, Fotografie Fondation Arp, Clamart
4. Marcel Janco, 1916/17, Fotografie Archiv Marc Dachy, Paris
5. Richard Huelsenbeck, um 1916, Fotografie Deutsches Literaturarchiv, Marbach
6. Alfred Jarry: *Le véritable Portrait de Monsieur Ubu*, 1896, Holzschnitt für *Mercure de France*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris
7. Pierre Bonnard: Marionette des „König Ubu“ für *Ubu Roi* von Alfred Jarry, Théâtre des Pantins, Paris, Januar 1898, Terracotta und Stoff, H. 24 cm, ehem. Besitz Rachilde, Privatsammlung Paris  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
8. Edward Gordon Craig: *Übermarionette*, 1905-06, Tusche, laviert auf Papier, Skizzenbuch *Ueber-Marions*, Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Arts du Spectacle, Collection Craig, Nr. 272
9. Edward Gordon Craig: *Übermarionette*, 1905-06, Bleistift auf Papier, Skizzenbuch *Ueber-Marions*, Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Arts du Spectacle, Collection Craig, Cliché C 19823
10. Marcel Slodki: *Künstlerkneipe Voltaire*, Plakat zur Eröffnung, Zürich, 5. Feb. 1916, 100,5 x 63 cm, Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Gr. Inv.Nr. 1992/39
11. Marcel Slodki: Holzschnitt für *Cabaret Voltaire*, Zürich 1916, Verbleib unbekannt
12. Sophie Taeuber: *Zwei Dada-Köpfe*, (l.: *Porträt Hans Arp*), 1918 (1920?), Holz, gedrechselt und bemalt, H. 24 cm, Leihgabe im Kunsthaus Zürich (l.) und Privatsammlung (r.), Weber, *Catalogue*, W:1918/1 u. W:1920/11  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
13. Sophie Taeuber: *Dada-Kopf 1920*, 1920, Holz, gedrechselt und bemalt, H. 30 cm, Privatsammlung, Paris, Weber, *Catalogue*, W:1920/12  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
14. Sophie Taeuber mit *Dada-Kopf 1920*, 1920, Fotografie Fondation Arp, Clamart  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
15. Sophie Taeuber mit *Dada-Kopf 1920*, 1920, Fotografie Archiv Marc Dachy  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
16. Marcel Janco: *Chant nègre*, Entwurf für Plakat, 1916, Kohle, gewischt, auf Papier, auf Velin und Karton aufgezoogen, u.r. handschriftl. bez.: „Marcel Janco“, 73 x 55 cm, Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Z. Inv.Nr. 1980/42  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
17. Bangwa (Kamerun), Kopfaufsatz, Holz, H. 40 cm, Sammlung Carlo Monzino
18. Fang (Gabun), Reliquiar-Figur, Holz, H. 38 cm, Sammlung Carlo Monzino
19. Songye (Kongo), Figur, Holz, Metall, Federn, H. 112,5 cm, Sammlung J. W. Mestach, Brüssel
20. Fortunato Depero: *La grande selvaggia/Die große Wilde*, Marionette zu *Balli Plastici*, 1918, Fotografie Museo Depero, Rovereto  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
21. Maskierter Spaßmacher („Polizist“) aus Biskra, Algerien, Ende 19. Jahrhundert

22. Witu-Insel (Neubritannien), Aufsatzmaske, Bast und Fasern, bemalt, H. 65 cm, Musée Barbier-Müller, Genf
23. Marcel Janco: *Construction 3*, 1917, Assemblage aus Metall und Draht auf Holzsockel H. 70-80 cm, zerstört, Fotografie Kunsthaus Zürich, Seiwert, *Janco*, E2  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
24. Mască de moș (Maske des „Alten“), Maramureș, Rumänien, 1964, H. 102 cm
25. Lötschental, Kanton Wallis, Schweiz, Teufelsmaske, H. 48 cm
26. Marcel Janco: *Bal à Zurich*, 1915, Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm, u.l. bez.: „M. Janco 1915“  
The Tel Aviv Museum (Schenkung der Tel Aviv Foundation), Seiwert, *Janco*, A7  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
27. Marcel Janco: *Cabaret Voltaire*, 1916, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt, Fotografie Kunsthaus Zürich, verso bez.: „Auf dem Podium von links nach rechts: Hugo Ball (am Klavier), Tristan Tzara (händeringend), Hans Arp, Richard Huelsenbeck (dahinter), Marcel Janco (hinter Huelsenbeck), Emmy Hennings (mit Friedrich Glauser tanzend)“, Seiwert, *Janco*, A11  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
28. Marcel Janco: *Trophée austère*, 1919, bemalter Gips auf Jute, auf Holz montiert, 60 x 40 cm, sign. u.r.: „JANCO“, verso bez.: „Marcel Janco/plâtre peint 1919 Trophée austère“, Kunsthaus Zürich, Inv.Nr. 1980/30, Seiwert, *Janco*, A30  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
29. Marcel Janco: *Rêve rouge*, 1921/22, Öl und Collage auf Leinwand, 53 x 38 cm, verso bez., dat. 1921, Verbleib unbekannt, ehem. Sammlung Arturo Schwarz, Seiwert, *Janco*, A49  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
30. Marcel Janco: Maske *Portrait de Tzara*, (1919?) nach 1941, Papier, Karton, Sackleinen, Synthetikfaden, Klebeband, Gouache und Tinte, 55 x 25 x 0,7 cm, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Inv.Nr. AM 1219 OA (Schenkung des Künstlers 1967), Seiwert, *Janco*, C13  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
31. Man Ray: *Tristan Tzara*, 1924, Fotografie, sign. u.r.: „Man Ray“, 23 x 17,3 cm Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Ph. Inv.Nr. 1989/52  
© Man Ray Trust, Paris/VG Bild-Kunst, Bonn 2006
32. Marcel Janco: *Tristan Tzara*, „Galerie Dada. Abend neuer Kunst“, Zürich 1917 Programm, Titelseite, 28,5 x 23 cm, Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Inv.Nr. V:46  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
33. Marcel Janco: Maske *Portrait Tristan Tzara*, (1918?) nach 1941, Papier, Karton, Sackleinen, Tusche, Gouache, 27,5 x 18 cm, Janco-Dada-Museum, Ein Hod, Israel, Seiwert, *Janco*, C15  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
34. Maske der Inuit, Alaska, Typ „Inua“/„Geist des Lachses“, bemaltes Holz, Federn, H. 48 cm Privatsammlung, ehem. Sammlung André Breton, Fotografie André Koti, Paris
35. Rudolf von Laban als „Mathematiker“, um 1920
36. Marcel Janco: Kostüm des „Doktor“ für, *Arlequinada (Harlekinade/Der fröhliche Tod)* von Nikolaj N. Evreinov, Teatrul Popular, Bukarest, März 1925, Fotografie Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, Seiwert, *Janco*, C20  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
37. Marcel Janco: Masken-Entwürfe mit Tier- und Vogelköpfen, undat. (nach 1941), Bleistift auf Papier (Schulheft), Archiv Fam. Janco, Tel Aviv  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
38. Senufo (Elfenbeinküste), Webspulenhalter, Holz, H. 18,5 cm, Sammlung Carlo Monzino
39. Senufo (Elfenbeinküste), Webspulenhalter, Holz, H. 19 cm, Sammlung Carlo Monzino

40. Bambara, Region von Kolokami (Mali), Tanzmaske („Souroukou“), Holz, H. 37,5 cm  
Sammlung Han Coray, Casa Coray, Agnuzzo-Lugano
41. Fang (Gabun), Reliquiar-Figur, Holz, Metall, H. 58 cm, Gesicht 24 cm, Sammlung Carlo Monzino
42. Marcel Janco: Masken-Entwürfe mit invertierten und geometrischen Gesichtern, undat. (nach 1941), Bleistift auf Papier (Schulheft), Archiv Fam. Janco, Tel Aviv  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
43. Senufo (Elfenbeinküste), Helmmaske, Holz, H. 81 cm, Sammlung Carlo Monzino
44. Songye (Kongo), „Kifwebe“-Maske („bwadi ka kifwebe“-Bund), Holz mit Resten weißer Farbe, H. 34 cm, Sammlung Barbier-Müller, Genf
45. Marcel Janco: Masken-Entwürfe mit längsovalen und kreisrunden Gesichtern, undat. (nach 1941), Bleistift auf Papier (Schulheft), Archiv Fam. Janco, Tel Aviv  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
46. Dan (Liberia und Elfenbeinküste), Vogel-Maske, Holz, H. 32 cm, Sammlung Carlo Monzino
47. Baule (Elfenbeinküste), Maske für den „goli“-Tanz, Holz, ursprg. vollständig rot bemalt  
H. 42 cm, Sammlung Barbier-Müller, Genf
48. Marcel Janco: Masken-Entwurf mit rechteckigem Gesicht und Helmmaske, undat. (nach 1941), Bleistift auf Papier (Schulheft), Archiv Fam. Janco, Tel Aviv  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
49. Kuba (Kongo), Maske, Holz, Farbe, H. 37 cm, Sammlung Carlo Monzino
50. Mende oder Vai (Sierra Leone), Helmmaske, Weichholz mit schwarzer Patina, H. 45,5 cm, Sammlung Barbier-Müller, Genf
51. Marcel Janco: Sieben Entwürfe für Masken, undat. (nach 1941), Pastell und Filzstift auf Papier, ausgeschnitten und auf Karton geklebt, Verbleib unbekannt, Fotografie Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, Seiwert, *Janco*, C3  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
52. Marcel Janco: Masken-Entwürfe für Theater und Karneval, undat. (nach 1941), Bleistift auf Papier (Schulheft), Archiv Fam. Janco, Tel Aviv  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
53. Albert Nyfeler aus Kippel, Lötschental:, von Südsee und Afrika angeregte Skizzen für Masken, Ausschnitt aus Skizzenbuch, 1946
54. Oskar Kokoschka: *Sphinx und Strohmännchen*, 1911, Titelseite für *Der Sturm*. Wochenschrift für Kultur und die Künste, 2. Jg., Nr. 54, Berlin, 11. März 1911  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
55. *Hiob*, Albert-Theater, Dresden, 1917, Regie und Bühnenbild Oskar Kokoschka, Schlusszene mit „Vorhang“  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
56. Marcel Janco: Entwurf für Kostüme von *Sphinx und Strohmännchen*, (1917?) nach 1941, Pastell und Filzstift auf Papier, u. handschriftl. bez. v.l.n.r.: „MANN“, „FIRDUSI“, „ANIMA“, „KAUCHUKMAN“, Verbleib unbekannt, Fotografie Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, Seiwert, *Janco*, C7  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
57. Oskar Kokoschka: Entwurf für Kostüme von *Sphinx und Strohmännchen*, 1966, Pastell auf Papier, 50 x 70 cm, o. handschriftl. bez. v.l.n.r.: „Herr Kautschukmann, Tricot Schwimmanzug, blauschwarzer Bart“, „Der Tod, gleichmäßig lichtgrau, Herr und Kleidung“, „Firdusi, kariertes homespun“, „Anima mit paillettenbesetztem, enganliegendem, decolletiertem Kleid“, u.l. handschriftl. bez.: „Sphinx und Strohmännchen“, monogramm. u.l.: „OK V. 66“  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006

58. *Sphinx und Strohmann*, Zürcher Werkbühne, Zürich 1967, Bühnenbild und Kostüme Oskar Kokoschka, v.l.n.r.: Anima, Kautschukmann, Firdusi, hinten: „Vorhang“ für die Schlusszene  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
59. Marcel Janco: Maske („Kautschukmann“, heutiger Zustand), (1917?) nach 1941, Papier, Karton, Wellpappe, Schnur, Gouache und Pastell, 45 x 22 x 5 cm, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Inv.Nr. AM 1221 OA (Schenkung des Künstlers, 1967), Seiwert, Janco, C10  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
60. Marcel Janco: Maske („Kautschukmann“, Originalzustand), (1917?) nach 1941, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Inv.Nr. AM 1221 OA (Schenkung des Künstlers, 1967), Fotografie Kunsthaus Zürich  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
61. Marcel Janco: Maske („Kautschukmann“?), (1917?) nach 1941, Karton, Schnur, Pastell, Verbleib unbekannt, Foto: Archiv Fam. Janco, Tel Aviv, Seiwert, Janco, C12  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
62. Marcel Janco: Maske („Tod“?), (1917?) nach 1941, Papier, Karton, Holzwolle, Gouache, Pastell und Klebstoff, 35 x 27 x 5 cm, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Inv.Nr. AM 1220 OA (Schenkung des Künstlers 1967), Seiwert, Janco, C11  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
63. Nach Marcel Janco: Maske für „Tod“, „zeitgenössische Überarbeitung“, Seiwert, Janco, C16
64. Marcel Janco: Maske *Ein Mann* („Tod“?), (1917?) nach 1941, Karton, Papier, Sackleinen, Krepp-Klebeband, Gouache und Filzstift, 32,5 x 23 cm, Janco-Dada-Museum, Ein Hod, Israel, Seiwert, Janco, C9  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
65. Marcel Janco: Entwurf für Maske („Tod“?), (1917?) nach 1941, Collage, Pastell und Filzstift auf Papier, 20 x 13 cm, Sammlung Fam. Janco, Tel Aviv, Fotografie Harry Seiwert, Trier, Seiwert, Janco, C4,  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
66. Marcel Janco: Maske („Firdusi“?), (1917?) nach 1941, Karton, Papier, Schnur, Stroh und Gouache, 79 x 48 cm, Sammlung Sylvio Perlstein, Antwerpen, Seiwert, Janco, C8  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
67. Marcel Janco: Entwurf für Maske des „Firdusi“, (1917?) nach 1941, Pastell und Filzstift auf Papier, 21 x 16,3 cm, u. handschriftl. bez.: „FIRDUSI“, Sammlung Fam. Janco, Tel Aviv, Fotografie Harry Seiwert, Trier, Seiwert, Janco, C6  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
68. Marcel Janco: Entwurf für Maske („Firdusi“?), (1917?) nach 1941, Pastell und Filzstift auf Papier, 24,7 x 19 cm, Sammlung Fam. Janco, Tel Aviv, Fotografie Harry Seiwert, Trier, Seiwert, Janco, C5  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
69. Hans Arp: *Vogelmaske*, 1918, Holz, naturbelassen, 19 x 23,5 x 3 cm, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
70. Sophie Taeuber: *Abstraktes Motiv: Masken*, 1917/16, Aquarell auf Papier, 34 x 24 cm, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
71. Hans Arp: Maske? („Un masque (hauteur d'homme)“), undatiert  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
72. „Festival Dada“, Salle Gaveau, Paris, 26. Mai 1920, u.a. mit Paul Dermée, Paul Eluard, Tristan Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, André Breton

73. Tristan Tzara: *Le coeur à gaz*, „Soirée du coeur à barbe“, Théâtre Michel, Paris, 6. und 7. Juli 1923, Kostüme Sonia Delaunay
74. Hugo Ball: „Verse ohne Worte in kubistischem Kostüm“, Zürich 1916, fotografische Vergrößerung einer Postkarte, Fotograf unbekannt, 71,5 x 40 cm, Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Inv.Nr. VI:5
75. Theo van Doesburg: „Does at Mid-Lent“, Bauhaus-Kostümball, Weimar 1922, Fotografie The Netherlands Office for Fine Arts, Den Haag
76. Pablo Picasso: *Parade*, Studie für „Amerikanischer Manager“, 1917, Gouache und Bleistift, 20,5 x 28 cm, Musée Picasso, Paris  
© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2006
77. Pablo Picasso: *Parade*, „Französischer Manager“, 1917  
© Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2006
78. Fernand Léger: *La Sortie des Ballets Russes*, 1914, Öl auf Leinwand, 136,5 x 100,3 cm, The Museum of Modern Art, New York  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
79. Kasimir Malewitsch: *Sieg über die Sonne*, Entwurf für „Budetljanischer Kraftmensch“, 1913 Kreide auf Papier, 27 x 21 cm, Staatliches Theater- und Musikmuseum, St. Petersburg
80. Fortunato Depero: *Le chant du rossignol*, Entwurf für „Chinesische Hofdame“, 1917, Collage auf Papier, 50 x 38 cm, Privatsammlung  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
81. Fortunato Depero: *Anihccam del 3000*, Zwei „Lokomotiven“, Teatro Trianon, Mailand, Januar 1924, Fotografie Museo Fortunato Depero, Rovereto  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
82. Ivo Pannaggi: *Ballo meccanico futurista*, Kostüm-Modell für „Mechanischer Mann“ 1922, Fotografie Mario Verdone
83. Enrico Prampolini: *Matoum & Téviabar*, Entwurf für „König“ und „Königin“, „Costumes architectoniques-dynamiques“, 1919, Holzschnitt für *Sic. Société d'étude du XX<sup>e</sup> siècle*, 4. Jg., Paris 1919
84. Hans Richter: *Hugo Ball*, 1917, lavierte Zeichnung
85. Sophie Taeuber: Tanz im „kubistischen Kostüm“, 1916 (1917?), Fotograf und Verbleib des Kostüms unbekannt, Fotografie Fondation Arp, Clamart, Seiwert, *Janco*, C2  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
86. Wanddekoration mit Indianermotiven, Fotografie von Taeubers Mädchenzimmers in Trogen, um 1904, Fotografie Fondation Arp, Clamart
87. Sophie Taeuber: Damenkostüme im „Kachina“-Stil, 1922, Verbleib unbekannt, Fotografie Fondation Arp, Clamart  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
88. Sophie Taeuber und ihre Schwester Erika Schlegel in Kleidern von Sophie Taeuber, Zürich, ca. 1920-22, Verbleib unbekannt, Fotografie Fondation Arp, Clamart  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
89. Hans Arp: *Papier peint*, 1916, Collage mit Papier auf Karton, 25,3 x 12,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
90. Sophie Taeuber: *senkrecht waagrecht quadratisch rechteckig*, 1917, Gouache auf Papier, 23 x 15,5 cm, Privatsammlung  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
91. Marcel Janco?: Maske zu Taeubers „kubistischem Kostüm“, Fotografie wie oben, Ausschnitt

92. Marcel Duchamp: *Die Braut*, 1912, Öl auf Leinwand, 89,5 x 55,25 cm, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia  
© Succession Marcel Duchamp/VG Bild-Kunst, Bonn 2006
93. Sophie Taeuber in Kostüm, Ascona 1922 oder 1925, Fotografie Fondation Arp, Clamart  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
94. Sophie Taeuber in Kostüm und Hans Arp, Ascona 1922 oder 1925, Fotografie Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
95. George Grosz und John Heartfield, *Elektromechanische Tatlin-Plastik/Der wildgewordene Spießler*, „Erste Internationale Dada-Messe“, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, Juli/August 1920, Fotografie Archiv Marc Dachy, Paris  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
96. „Dada Salon“, Galerie Montaigne, Paris, Juni 1921, Installation, zerstört, Fotografie Roger Viollet, Paris
97. Emmy Hennings: Fingerpuppen für *Cabaret Voltaire*, Zürich 1916, Verbleib unbekannt
98. Emmy Hennings mit Puppe, 1916, Fotografie Nachlass Emmy Ball-Hennings, Robert Walser Archiv, Carl Seelig Stiftung, Zürich
99. Paul Klee: *Herr Tod*, Handpuppe, 1916, Gips, bemalt, Stoff, 8 x 5 x 5,5 cm, Sammlung Felix Klee, Paul-Klee-Museum, Bern, Inv.Nr. 1296  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
100. Hannah Höch mit *Dada Puppe*, ca. 1925, Fotografie Berlinische Galerie, Berlin  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
101. Emmy Hennings als „Wahrsagende Spinne“ im „Maxim“-Ensemble des Herrn „Flamingo“, 1915, Fotografie Nachlass Emmy Ball-Hennings, Robert Walser Archiv, Carl Seelig Stiftung, Zürich
102. Hans Arp: *Tête de lutin, dite Kaspar (Gnom, genannt Kaspar)*, 1930, Bronze, 50 x 28 x 19 cm  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
103. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918, „König Deramo“, Holz gedrechselt, golden und weiß bemalt, Bekrönung aus Messingblech, Goldbrokat, 13 x 57,5 cm, Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/3  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
104. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918 „Statue“ Holz gedrechselt, schwarz und weiß bemalt, 6 x 51 cm, Sockel nicht original, Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/15  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
105. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918, „Leandro“ Holz gedrechselt, rosa, blau und weiß bemalt, schwarze Spitzen, 9,5 x 52,5 cm, Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/5  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
106. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918, „Pantalone“ Holz gedrechselt, grau, schwarz und rosa bemalt, Spitzen, Seide, 11 x 55,5 cm, Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/19  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
107. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918, „Angela“ Holz gedrechselt, weiß, rosa und blau bemalt, weißer Tüll, 12 x 48,5 cm, Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/7  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006

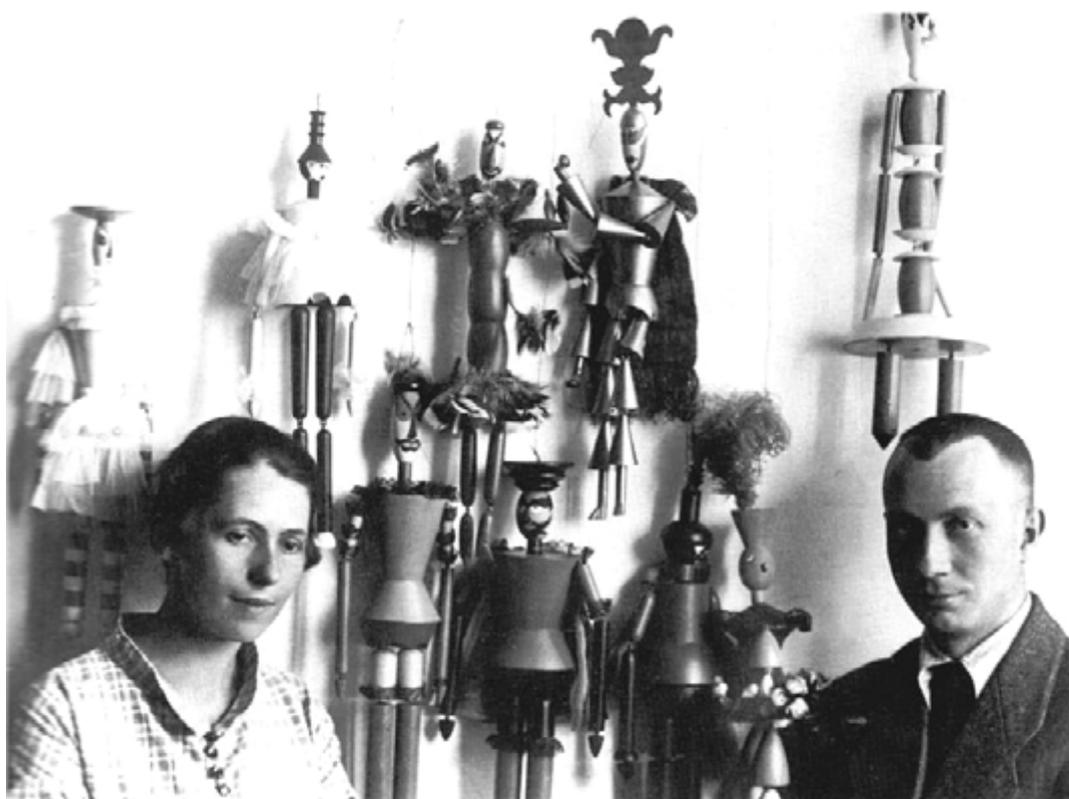
108. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918, „Clarissa“  
Holz gedrechselt, rot, weiß und grün bemalt, weißer Tüll, 15 x 50 cm, Museum Bellerive,  
Zürich, Inv.Nr. 14002/6  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
109. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918, „Tartaglia“  
Holz gedrechselt, rot, purpurn und grün bemalt, Bekrönung aus Messingblech, italienische Seide  
mit Granatapfelmuster, 16 x 50 cm, Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/4  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
110. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918, „Freudanalytiker“  
Holz gedrechselt, rosa und weiß bemalt, Bekrönung aus Messingblech, 17 x 61 cm, Museum  
Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/2  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
111. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918, „Dr. Oedipus Komplex“  
Holz gedrechselt, gelb, orange und schwarz bemalt, Bekrönung aus Messingblech, 19 x 38,5 cm,  
Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/1  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
112. Sophie Taeuber: Marionetten für *König Hirsch* von Carlo Gozzi, 1918, „Wachen“  
Holz gedrechselt, silbern und blau bemalt, 18,5 x 40,5 cm, Museum Bellerive, Zürich,  
Inv.Nr. 14002/11  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006
113. Otto Morach: Marionetten für *La boîte à joujoux*, Ballett nach A. Hellé, Musik Claude Debussy,  
1918, Holz, Museum Bellerive, Zürich
114. Fortunato Depero: *Balli plastici*, „La rivista delle marionette“, 1918, rekonstruiert 1982,  
bemaltes Holz, Museo Fortunato Depero, Rovereto  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2006

## Nachweis der Abbildungen

Afrikanische Kunst: **44, 47, 50**  
*Arp* (Katalog Vence): **84**  
Bellwald, *Lötschental*: **53**  
Berghaus, *Futurist Theatre*: **81, 82**  
Cabaret Voltaire: **11**  
Casa Coray: **40**  
Craig, *Theater*: **8, 9**  
Dachy, *Dadaïsmes*: **30**  
Dachy, *Movement*: **1, 4, 15, 23, 75, 95, 96**  
*Dada Bewegung*: **2, 10, 14, 31, 32, 60**  
Dada in Zürich: **16, 27, 74**  
Depero Teatro: **80, 114**  
Frobenius, *Masken*: **21**  
Gibson, *Duchamp*: **13, 62, 87, 100**  
Goldberg, *Performance*: **20**  
*Hennings* (Katalog Zürich): **5, 101**  
Hugnet, *Aventure*: **71**  
*Jawlensky* (Katalog Zürich): **28, 59, 69, 89, 90**  
Klee, *Puppen*: **99**  
Kokoschka Welt-Theater: **55, 57, 58**  
Lanchner, *Léger*: **78**  
*Malewitsch* (Katalog Köln): **79**  
Meuli, *Masken*: **25**  
Nistor, *Măștile*: **24**  
Perrottet, *Leben*: **35**  
Peterson, *Paris Dada*: **6**  
Poley, *Arp*: **102**  
Reetz, *Hennings*: **98**  
Richter, *Dada*: **72**  
Rischbieter, *Bühne*: **73**  
Rothschild, *Parade*: **76, 77**  
Rubin, *Primitivismus*: **19, 22, 34**  
Schoonbeek, *Ubu*: **7**  
Schrott, *Dada 15/25*: **63**  
Seiwert, *Janco*: **36**  
Seuphor, *Janco*: **29**  
*Taeuber* (Katalog Paris): **85, 86, 88, 93**  
Taeuber/Arp Zweiklang: **12, 70**  
Vogel, *Aesthetics*: **17, 18, 38, 39, 41, 43, 46, 49**  
Wullimann, *Morach*: **113**  
Yoffe, *Janco*: **33, 64, 66**



1. Emmy Hennings und Hugo Ball, Zürich 1918



2. Sophie Taeuber und Hans Arp mit Marionetten von Taeuber, Zürich 1918



3. Hans Arp, Tristan Tzara und Hans Richter,  
Zürich 1918



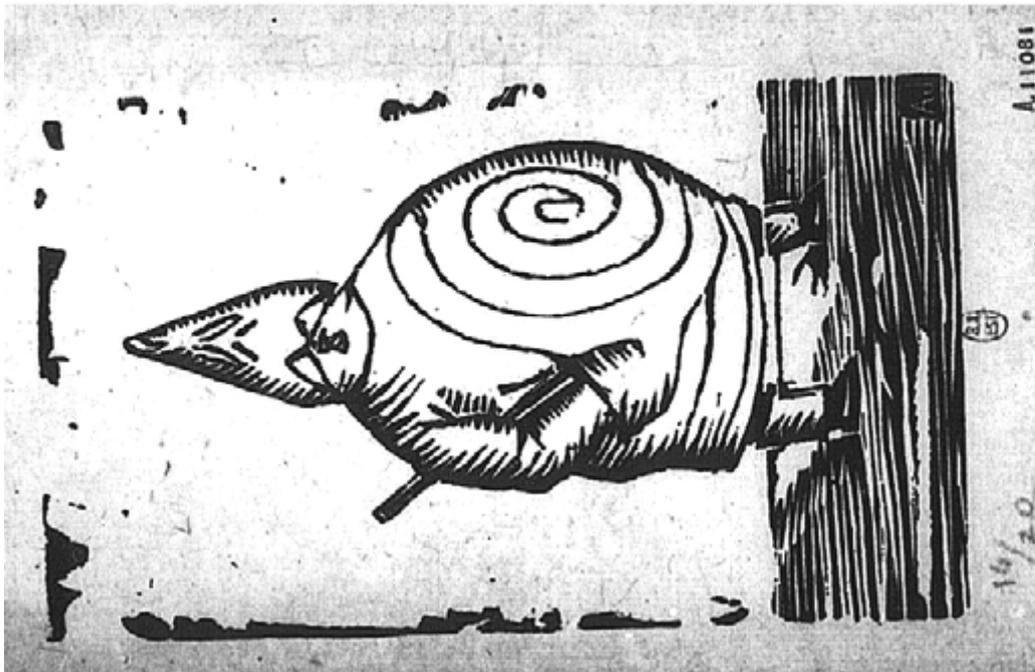
4. Marcel Janco 1916/17



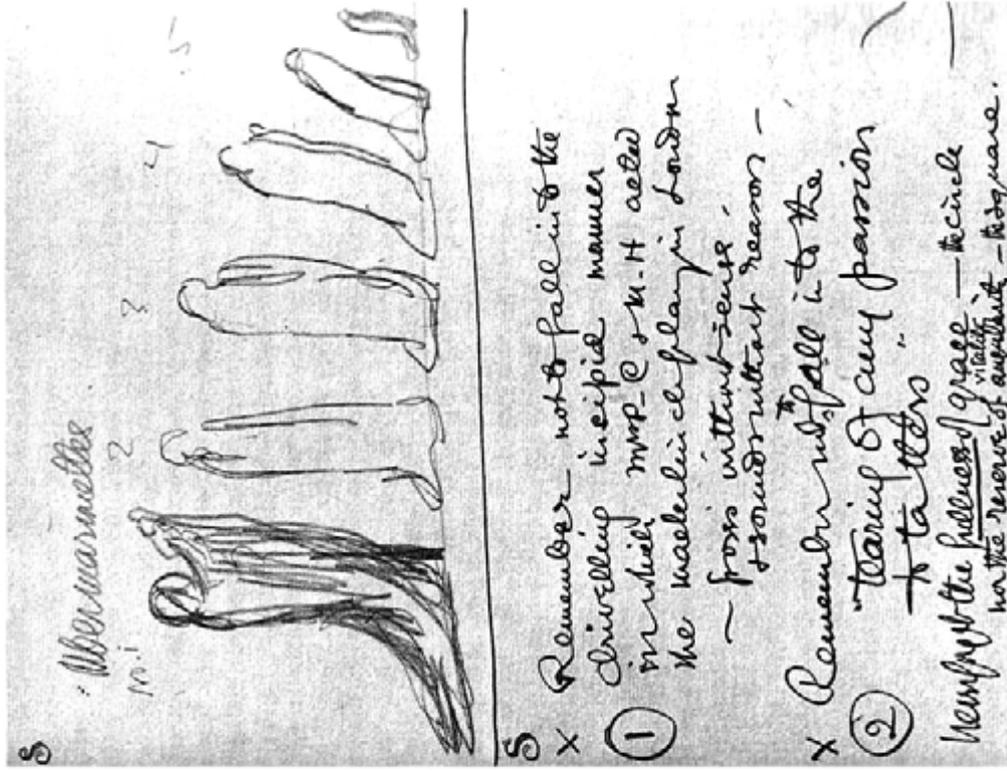
5. Richard Huelsenbeck um 1916



7. Pierre Bonnard: Marionette des „König Ubu“ für *Ubu Roi* von Alfred Jarry, Théâtre des Pantins, Paris, Januar 1898  
Terracotta und Stoff, H. 24 cm  
ehem. Besitz Rachilde, Privatsammlung Paris

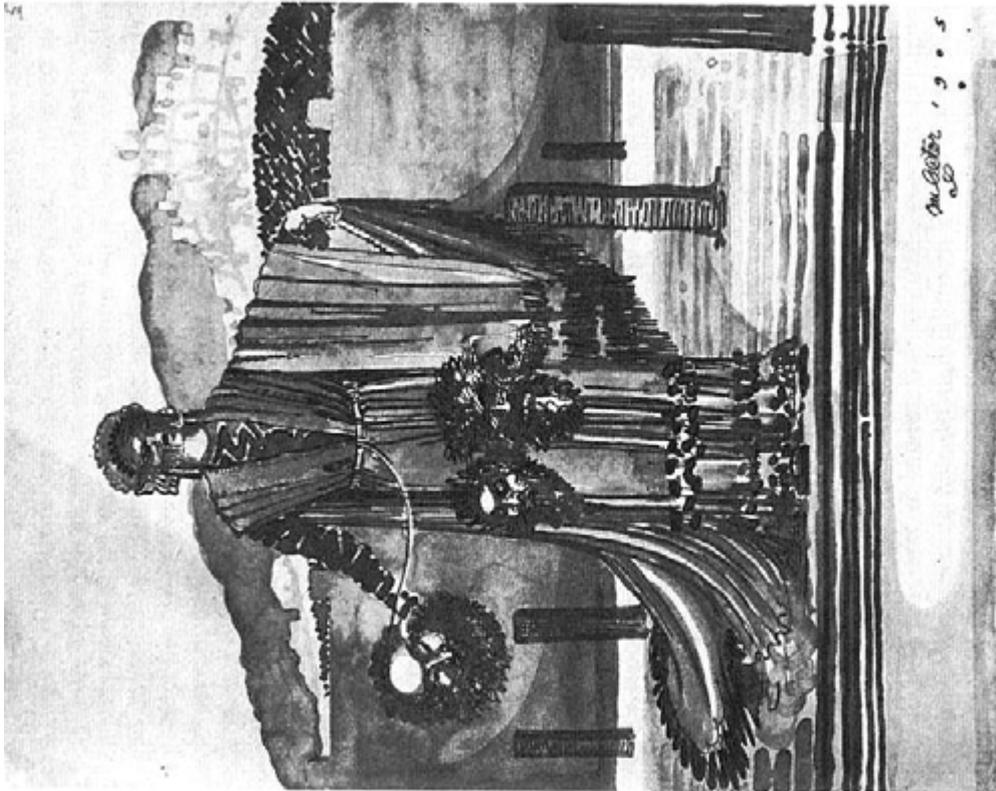


6. Alfred Jarry: *Le véritable Portrait de Monsieur Ubu*  
1896  
Holzschnitt für *Mercure de France*, Paris  
Bibliothèque nationale de France, Paris



9. Edward Gordon Craig: Übermarionette, 1905-06  
Bleistift auf Papier

aus: Skizzenbuch Ueber-Marions  
Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Arts du Spectacle,  
Collection Craig, Cliché C 19823



8. Edward Gordon Craig: Übermarionette, 1905-06  
Tusche, laviert, auf Papier

aus: Skizzenbuch Ueber-Marions  
Bibliothèque nationale de France, Paris, Fonds Arts du Spectacle,  
Collection Craig, Nr. 272



11. Marcel Slodki: Original-Holzschnitt  
abgebildet in Cabaret Voltaire, Zürich, Mai 1916



**Künstlerkneipe Voltaire**  
**Allabendlich** (mit Ausnahme von Freitag)  
**Musik-Vorträge und Rezitationen**

**Eröffnung Samstag den 5. Februar**  
**im Saale der „Meterel“ Spiegelgasse 1**

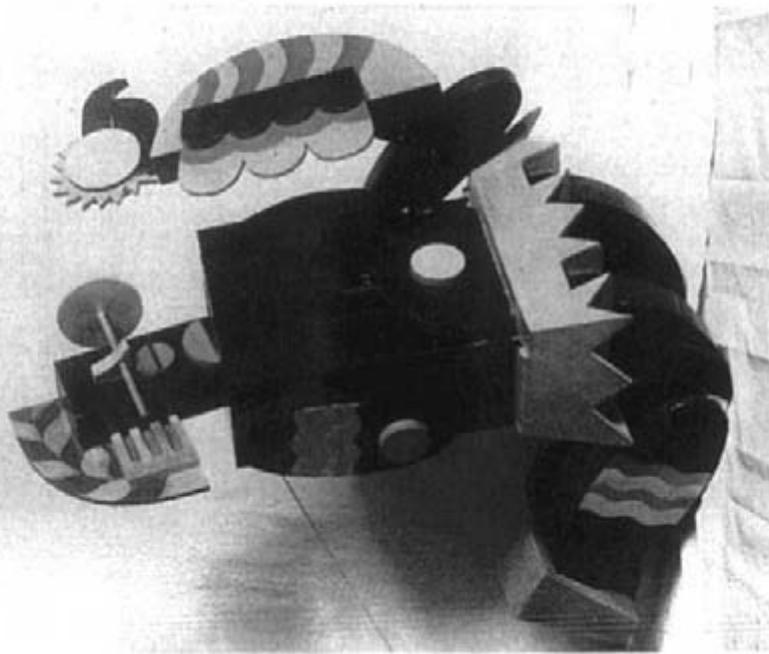
Garderebegehär 50 Cts.

10. Marcel Slodki: *Künstlerkneipe Voltaire*, Plakat zur Eröffnung  
Zürich, 5. Februar 1916, 100,5 x 63 cm  
Dada-Sammlung, Kunsthau Zürich, Gr. Inv.Nr. 1992/39



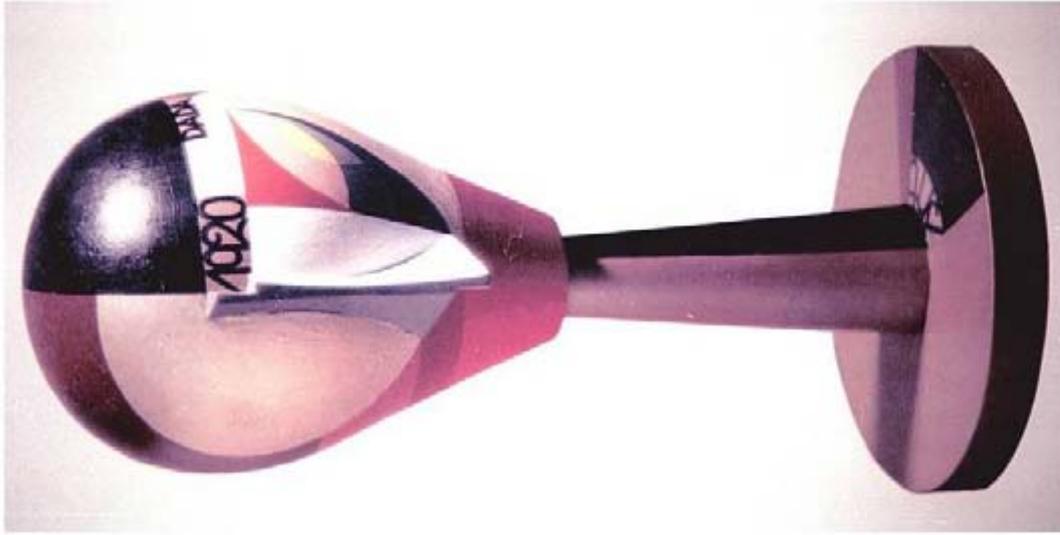
21. Maskierter Spaßmacher („Polizist“) aus Biskra, Algerien, Ende 19. Jahrhundert, gezeigt bei Leo Frobenius (1898)

«la grande selvaggia  
del teatro nel centro»  
Teatro Plastico Depero - Roma - 1918.

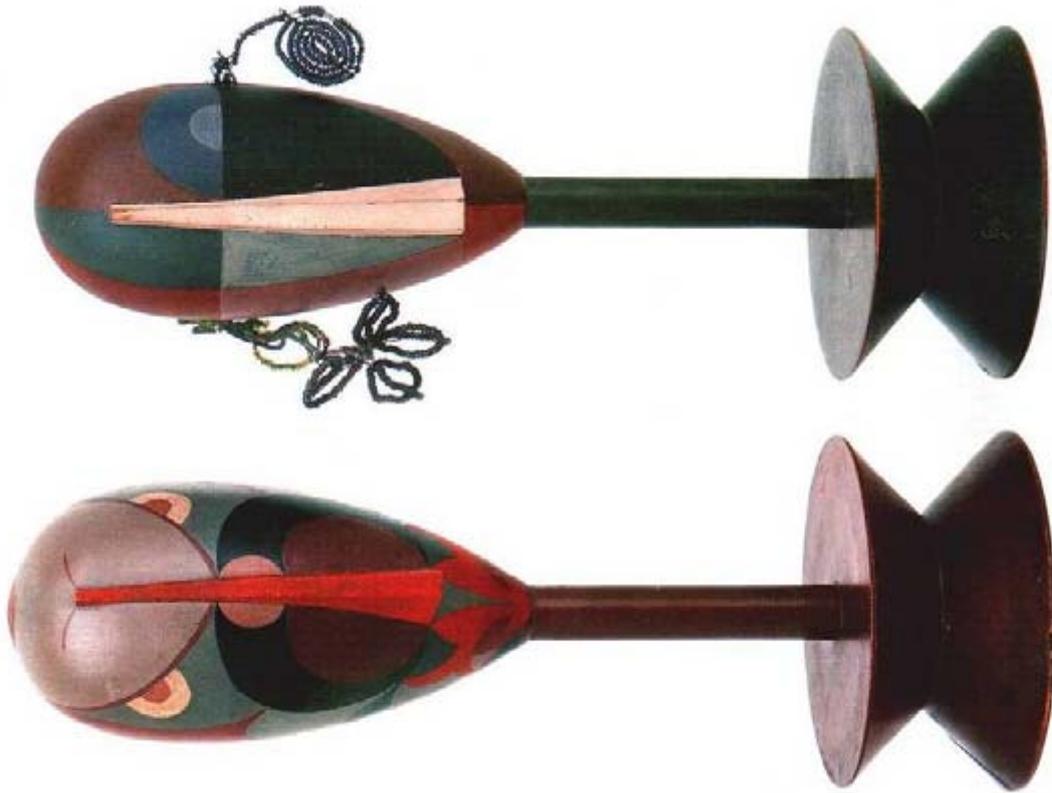


Fortunato Depero

20. Fortunato Depero: *La grande selvaggia/Die große Wilde*, Marionette zu *Balli Plastici*, 1918



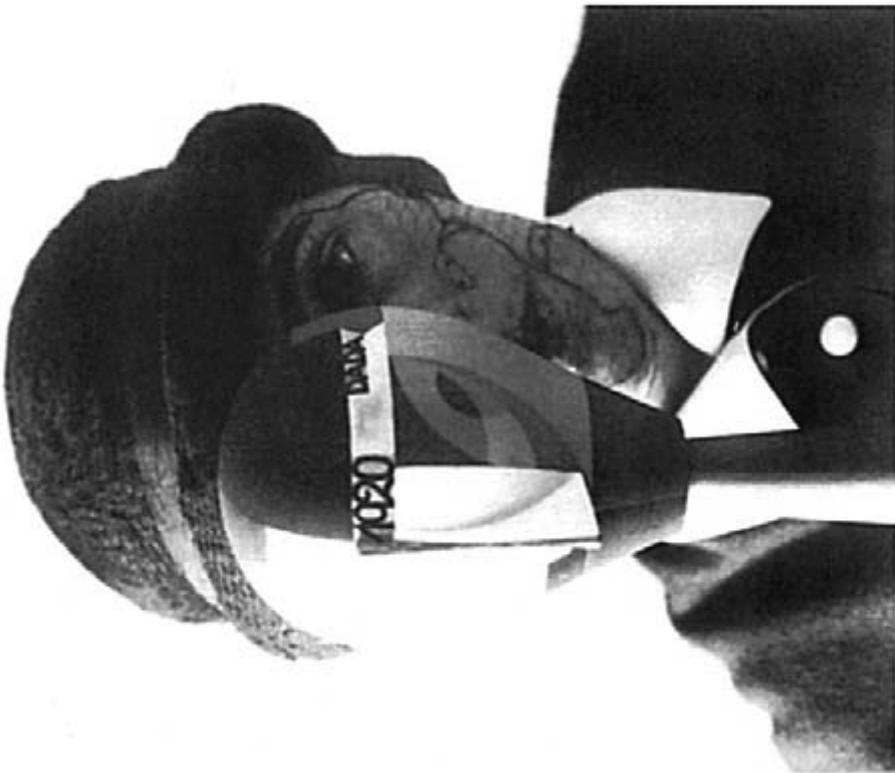
13. Sophie Taeuber: *Dada-Kopf* 1920, 1920  
Holz, gedrechselt und bemalt, H. 30 cm  
Privatsammlung, Paris



12. Sophie Taeuber: Zwei *Dada-Köpfe* (links: *Porträt Hans Arp*), 1918 (1920?)  
Holz, gedrechselt und bemalt, H. 24 cm  
Leihgabe im Kunsthaus Zürich (l.) und Privatsammlung (r.)



15. Sophie Taeuber mit *Dada-Kopf* 1920, 1920



14. Sophie Taeuber mit *Dada-Kopf* 1920, 1920



16. Marcel Janco: *Chant nègre*, Entwurf für Plakat, 1916  
Kohle, gewischt, auf Papier, auf Velin und Karton aufgezogen  
u.r. handschriftl. bez.: „Marcel Janco“, 73 x 55 cm  
Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Z. Inv.Nr. 1980/42



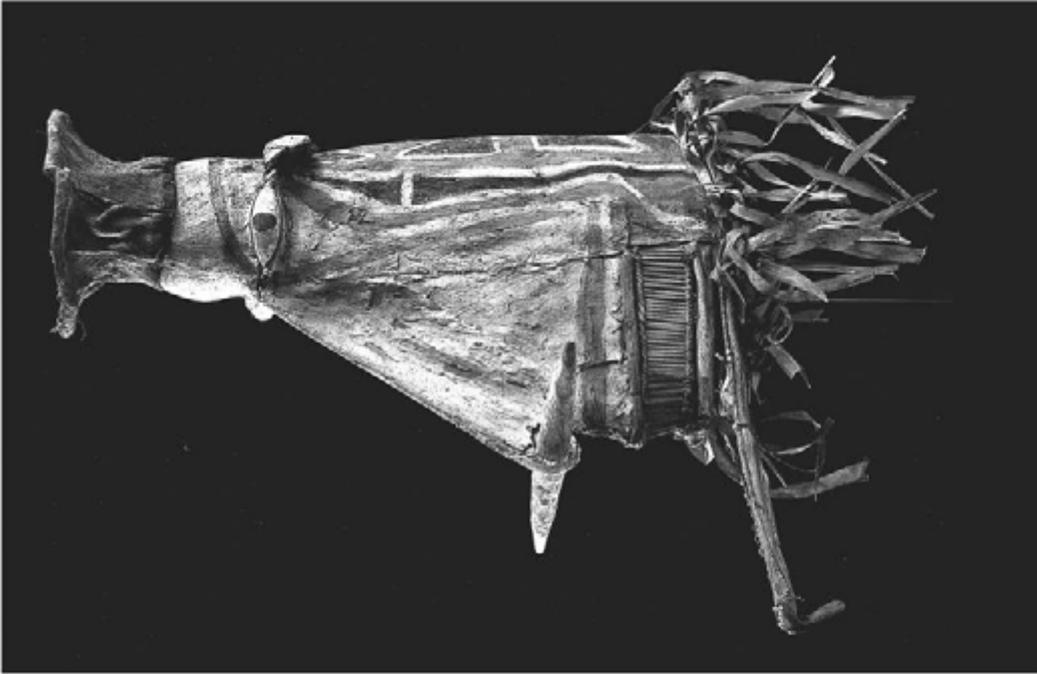
17. Bangwa (Kamerun), Kopfaufsatz  
Holz, H. 40 cm  
Sammlung Carlo Monzino



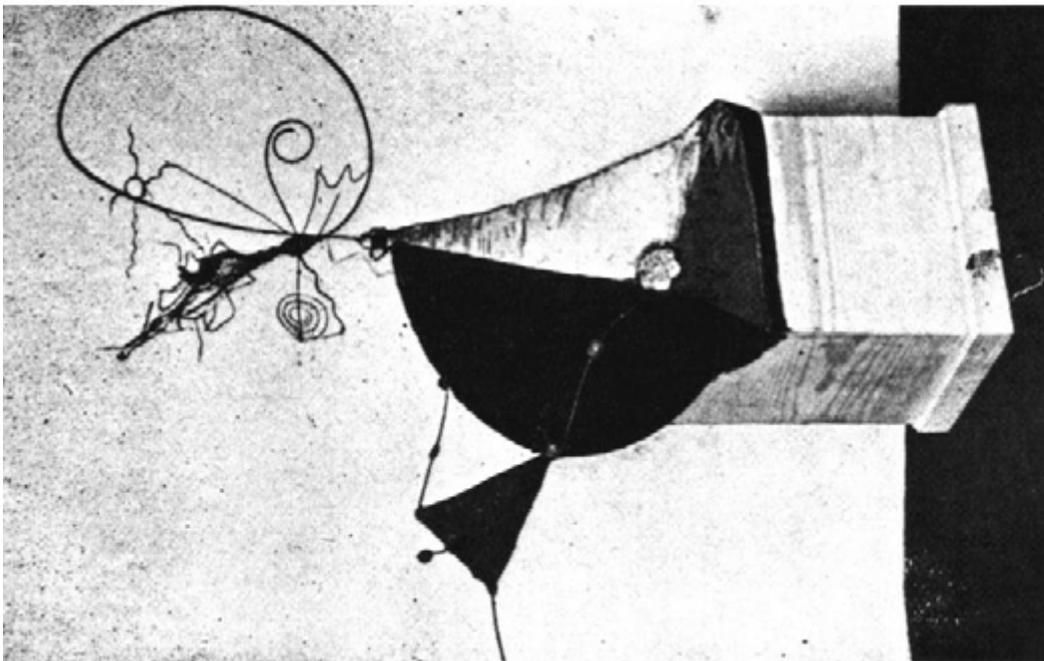
18. Fang (Gabun), Reliquiar-Figur  
Holz, H. 38 cm  
Sammlung Carlo Monzino



19. Songye (Kongo), Figur  
Holz, Metall, Federn, H. 112,5 cm  
Sammlung J. W. Mestach, Brüssel



22. Witu-Insel (Neubritannien), Aufsatzmaske,  
Bast und Fasern, bemalt, H. 65 cm,  
Musée Barbier-Müller, Genf



23. Marcel Janco: *Construction 3*, 1917  
Assemblage aus Metall und Draht auf Holzsockel,  
H. 70-80 cm, zerstört



24. Mască de moș (Maske des „Alten“),  
Maramureș, Rumänien, 1964



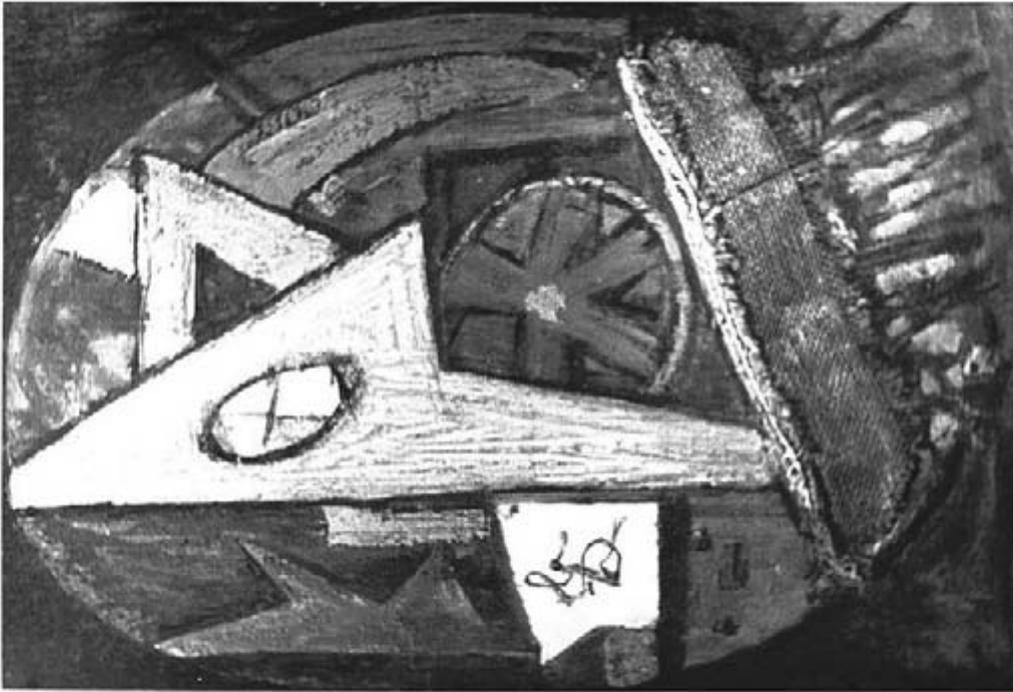
25. Lötschental, Kanton Wallis, Schweiz, Teufelsmaske



27. Marcel Janco: Cabaret Voltaire, 1916  
Öl auf Leinwand, verschollen



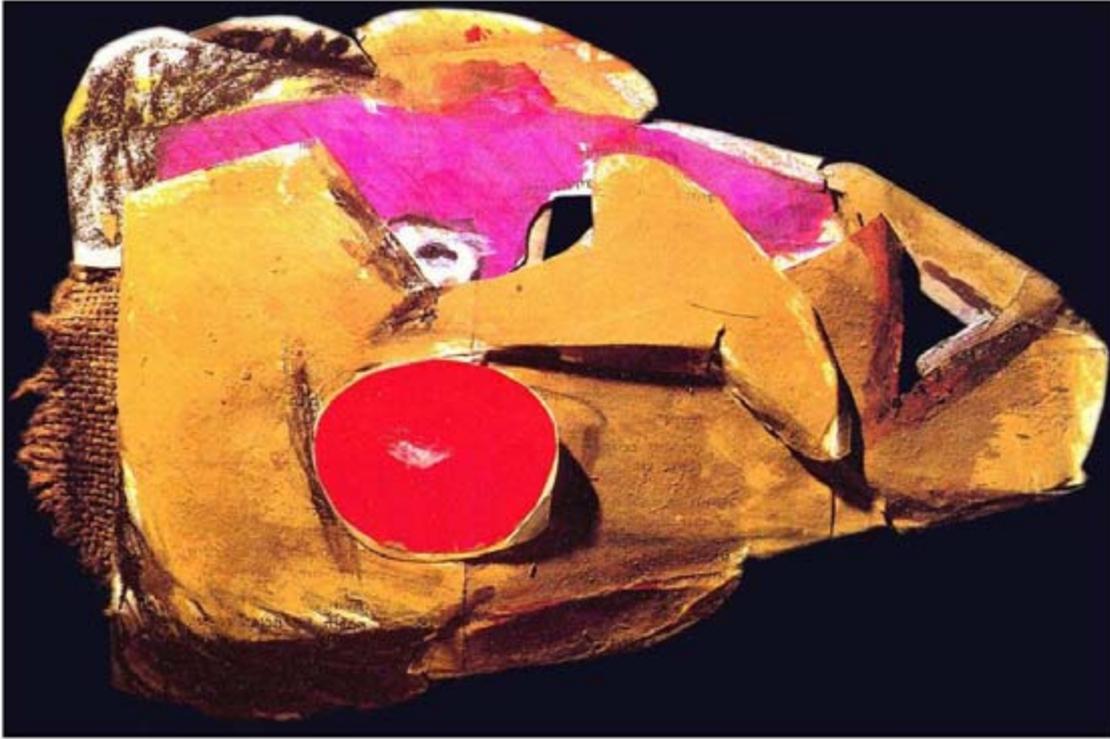
26. Marcel Janco: Bal à Zurich, 1915  
Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm  
u.l. bez.: „M. Janco 1915“  
The Tel Aviv Museum, Tel Aviv



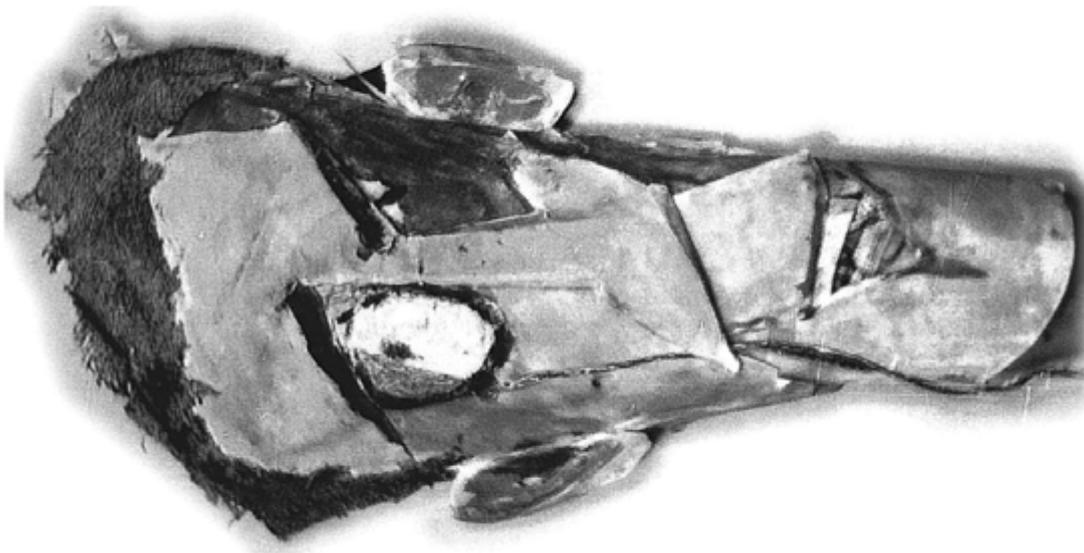
29. Marcel Janco: *Rêve rouge*, 1922  
 Öl und Collage auf Leinwand, 53 x 38 cm, verso bez., dat. 1921  
 Verbleib unbekannt, ehem. Sammlung Arturo Schwarz



28. Marcel Janco: *Trophée austère*, 1919  
 Gips, bemalt, auf Jute, auf Holz montiert, 60 x 40 cm  
 sign. u.r.: „JANCO“, verso bez.: „Marcel Janco/plâtre peint  
 1919 Trophée austère“ Kunsthaus Zürich, Inv.Nr. 1980/30



33. Marcel Janco: Maske Portrait Tristan Tzara, (1918) nach 1941  
Papier, Karton, Sackleinen, Tusche und Gouache, 27,5 x 18 cm  
Janco-Dada-Museum, Ein Hod, Israel



30. Marcel Janco: Maske Portrait de Tzara  
(1919) nach 1941  
Papier, Karton, Sackleinen, Synthetikfaden, Klebeband,  
Gouache und Tinte, 55 x 25 x 0,7 cm  
Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou,  
Paris, Inv.Nr. AM 1219 OA



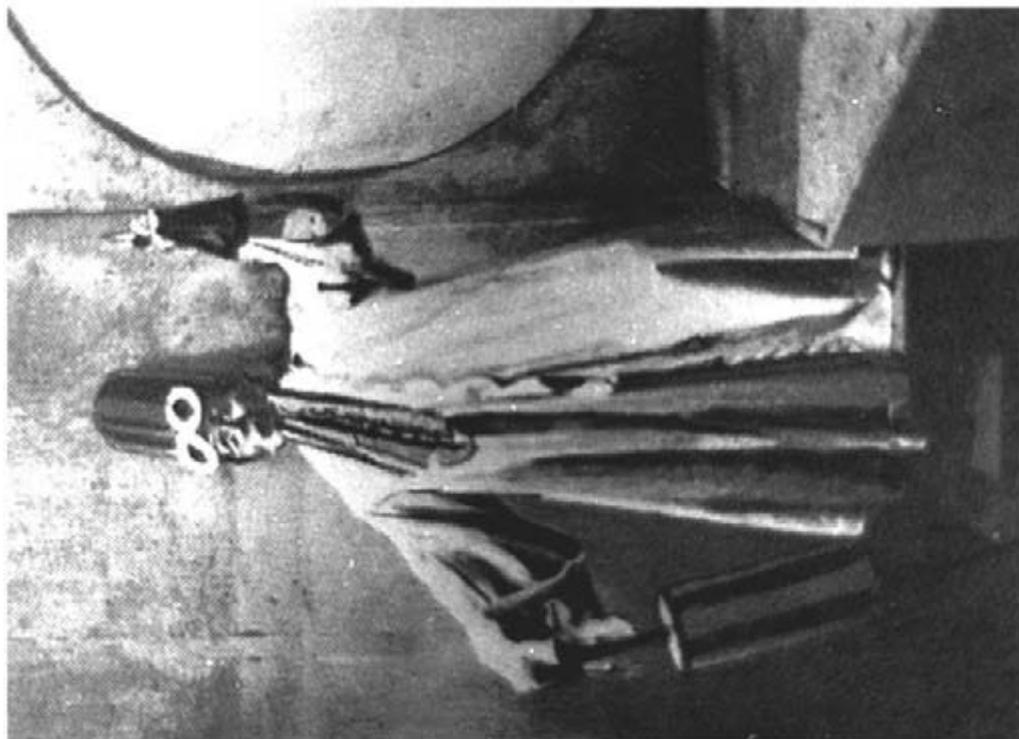
31. Man Ray: *Tristan Tzara*, 1924  
Fotografie, sign. u.r.: „Man Ray“, 23 x 17,3 cm  
Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Ph. Inv.Nr. 1989/52



32. Marcel Janco: *Tristan Tzara*, 1917  
Ausschnitt aus: „Galerie Dada. Abend neuer Kunst“  
Programm, Titelseite, 28,5 x 23 cm  
Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Inv.Nr. V:46



34. Maske der Inuit, Alaska, Typ „Inua“/„Geist des Lachses“  
bemaltes Holz, Federn, H. 48 cm  
Privatsammlung, ehem. Sammlung André Breton



36. Marcel Janco: Kostüm des „Doktor“ für *Arlequinada* (*Harlekinade/ Der fröhliche Tod*) von Nikolaj N. Evreinov  
Teatrul Popular, Bukarest, März 1925



35. Rudolf von Laban als „Mathematiker“, um 1920



37. Marcel Janco: Masken-Entwürfe mit Tier- und Vogelköpfen  
undat. (nach 1941), Bleistift auf Papier (Schulheft)  
Archiv Fam. Janco, Tel Aviv



38. Senofo (Elfenbeinküste), Webspulenhalter  
Holz, H. 18,5 cm  
Sammlung Carlo Monzino



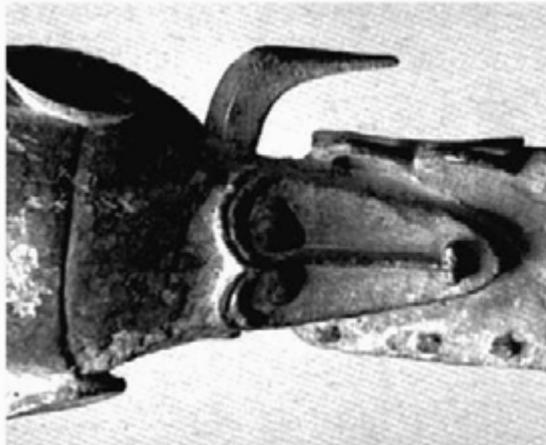
39. Senofo (Elfenbeinküste), Webspulenhalter  
Holz, H. 19 cm  
Sammlung Carlo Monzino



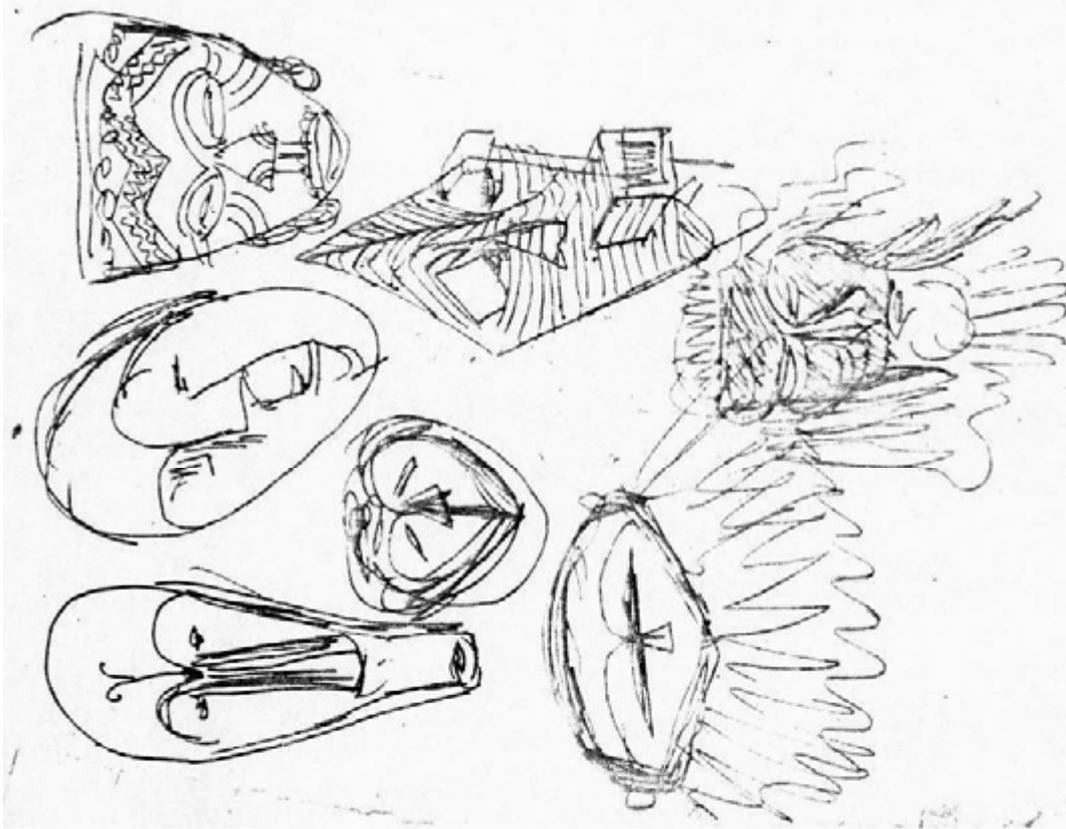
40. Bambara, Region von Kolokami (Mali)  
Tanzmaske („Souroukou“)  
Holz, H. 37,5 cm  
Sammlung Han Coray, Casa Coray,  
Agnuzzo-Lugano



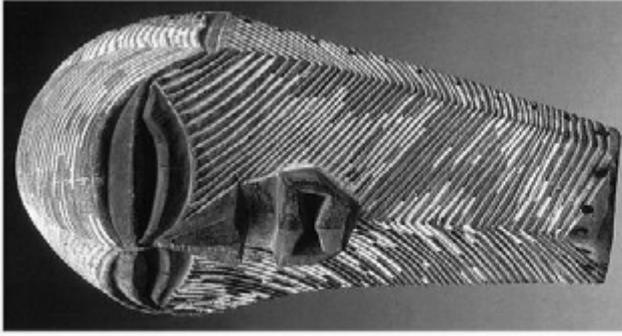
41. Fang (Gabun), Reliquiar-Figur  
Holz, Metall, H. 58 cm, Gesicht 24 cm  
Sammlung Carlo Monzino



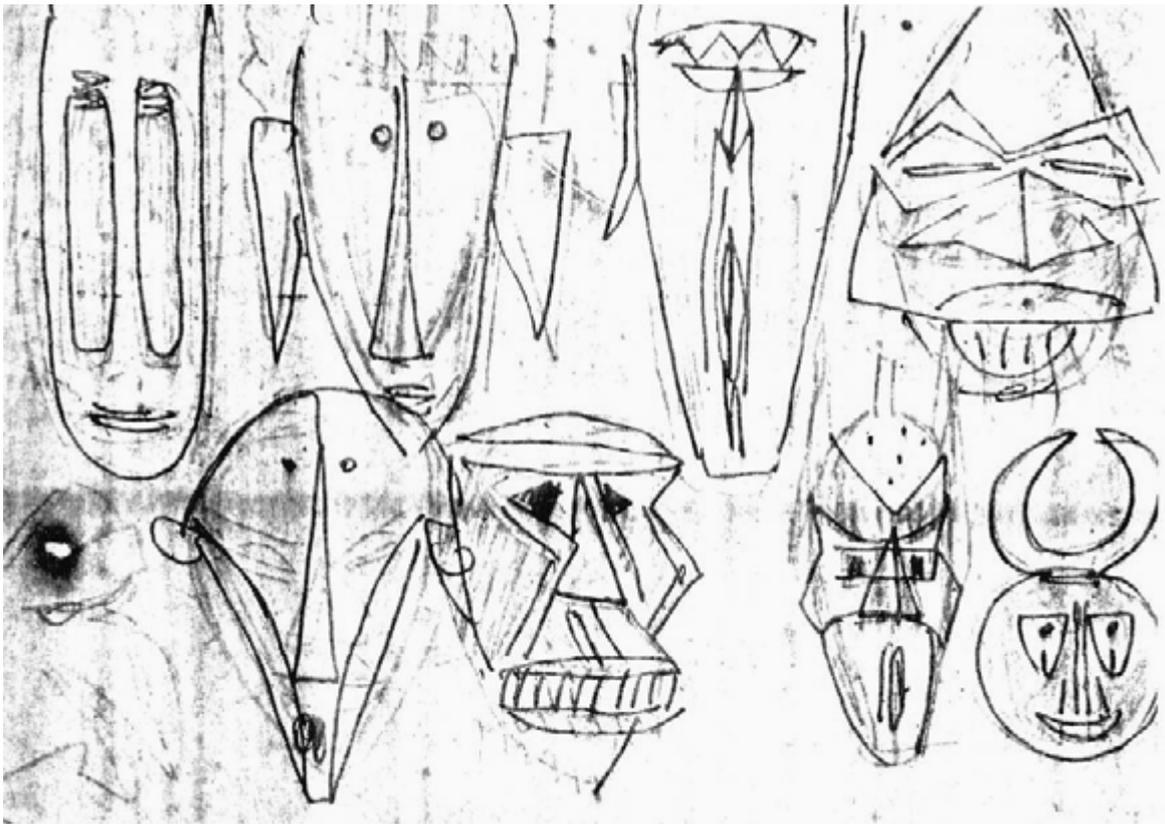
43. Senoufo (Elfenbeinküste), Helmmaske  
Holz, H. 81 cm  
Sammlung Carlo Monzino



42. Marcel Janco: Masken-Entwürfe mit invertierten und geometrischen Gesichtern undat. (nach 1941), Bleistift auf Papier (Schulheft)  
Archiv Fam. Janco, Tel Aviv



44. Songye (Kongo), „Kifwebe“-Maske  
(„bwadi ka kifwebe“-Bund)  
Holz mit Resten weißer Farbe  
H. 34 cm  
Sammlung Barbier-Müller, Genf



45. Marcel Janco: Masken-Entwürfe mit längsovalen und kreisrunden Gesichtern, undat. (nach 1941)  
Bleistift auf Papier (Schulheft). Archiv Fam. Janco. Tel Aviv



46. Dan (Liberia und Elfenbeinküste)  
Vogel-Maske  
Holz, H. 32 cm  
Sammlung Carlo Monzino



47. Baule (Elfenbeinküste)  
Maske für den „goli“-Tanz  
Holz, ursprg. vollständig rot bemalt, H. 42 cm  
Sammlung Barbier-Müller, Genf

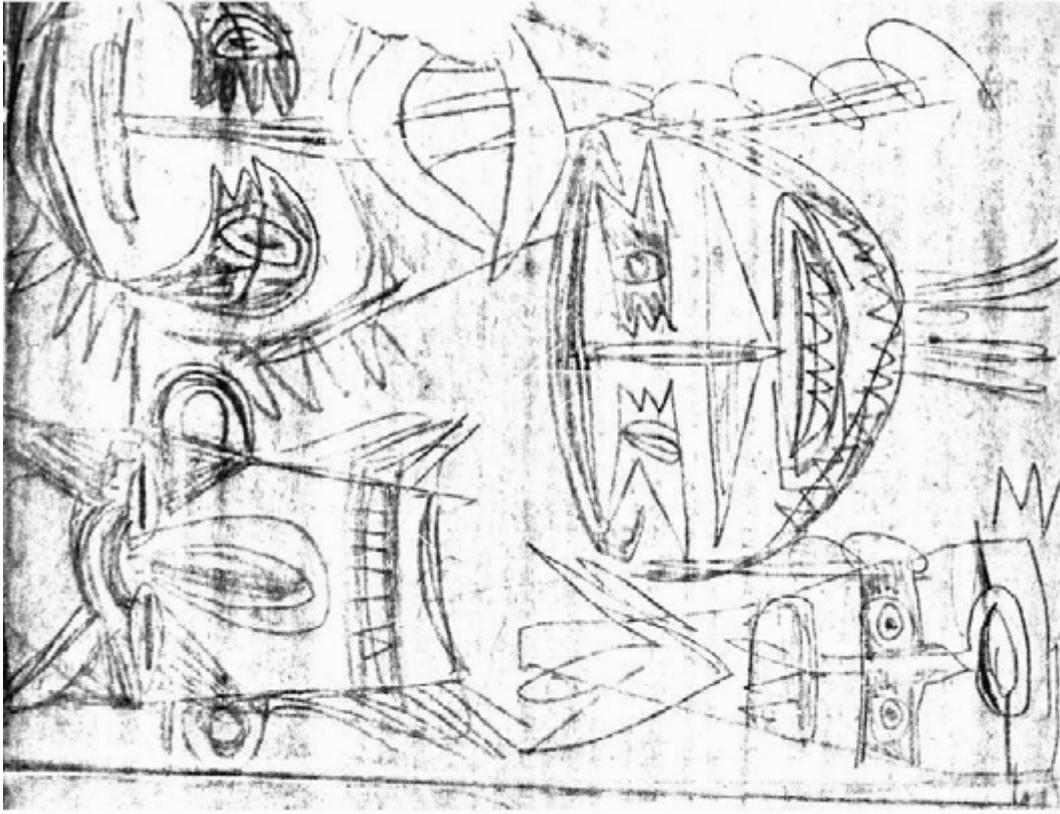
49. Kuba (Kongo)

Maske

Holz, Farbe

H. 37 cm

Sammlung Carlo Monzino



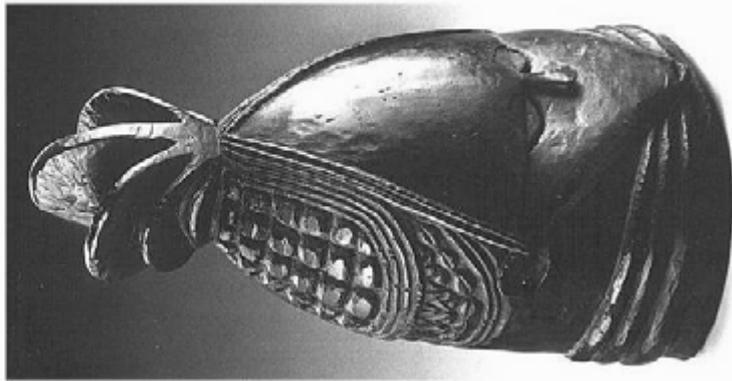
50. Mende oder Vai (Sierra Leone)

Helmmaske

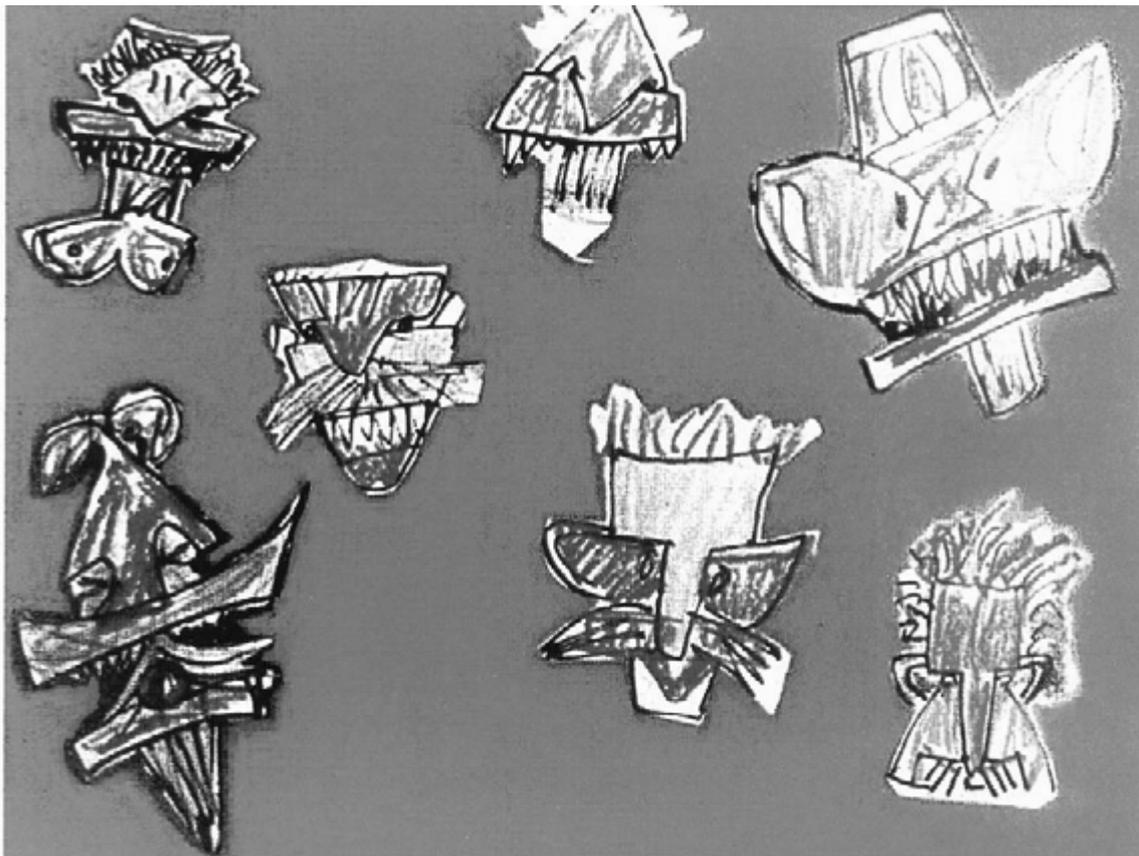
Weichholz mit schwarzer Patina

H. 45,5 cm

Sammlung Barbier-Müller, Genf



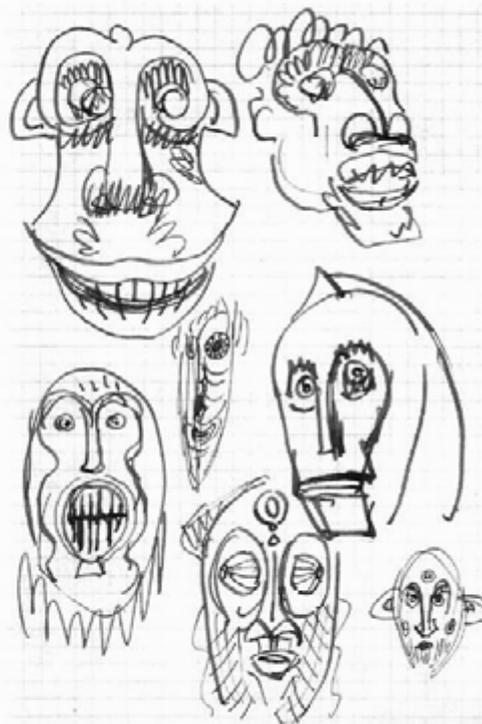
48. Marcel Janco: Masken-Entwurf mit rechteckigem Gesicht und Helmmaske undat. (nach 1941), Bleistift auf Papier (Schulheft)  
Archiv Fam. Janco, Tel Aviv



51. Marcel Janco: Sieben Entwürfe für Masken, undat. (nach 1941)  
Pastell und Filzstift auf Papier, ausgeschnitten und auf Karton geklebt, Verbleib unbekannt



52. Marcel Janco: Masken-Entwürfe für Theater und Karneval, undat. (nach 1941), Bleistift auf Papier (Schulheft), Archiv Fam. Janco, Tel Aviv



53. Albert Nyfeler aus Kippel, Löttschental: von Südsee und Afrika angeregte Skizzen für Masken, Ausschnitt aus Skizzenbuch, 1946

Umfang acht Seiten Einzelbezug 10 Pfennig

# DER STURM

WOCHENSCHRIFT FÜR KULTUR UND DIE KÜNSTE

Redaktion und Verlag: Berta Häfner, Kulturverlag S. Parsbacher, Am. Wilschütz 22/1, Altes Rathaus Hannover, Antonien 10 und Berlin W 22, Potsdamer 111	Herausgeber und Schriftführer: HERMANN WALDEN	Verlagspreis 4,50 Mark / Halbjahrespreis 2,00 Mark / Jahrespreis 3,50 Mark / 100 Bogen, Zustellung 4 Monate gratis für die Mitglieder des Kulturvereins S. Parsbacher
---	--	---

JAHRGANG 1911 BERLIN/SONNABEND DEN 11. MÄRZ 1911, HANNOVER NUMMER 34

Inhalt: Mein Koffer - Roman von PROFESSOR LUDWIG BRUNING / FÜRBERGHE DE SCHREIBER / PROFESSOR A. FÖRER, KURT FILLER: Das und die Interpretation / ALFRED DOBLER: Die letzte Tür - DR. LOO WOLFF: Gedichte / PAUL SCHREIBER: Der Kaiser von China - DR. S. FRIEDLÄNDER: Mein Verbrechen / Buchbesprechungen / OSKAR KOKOSCHKA: Sphinx und Strohmann - Zeichnung

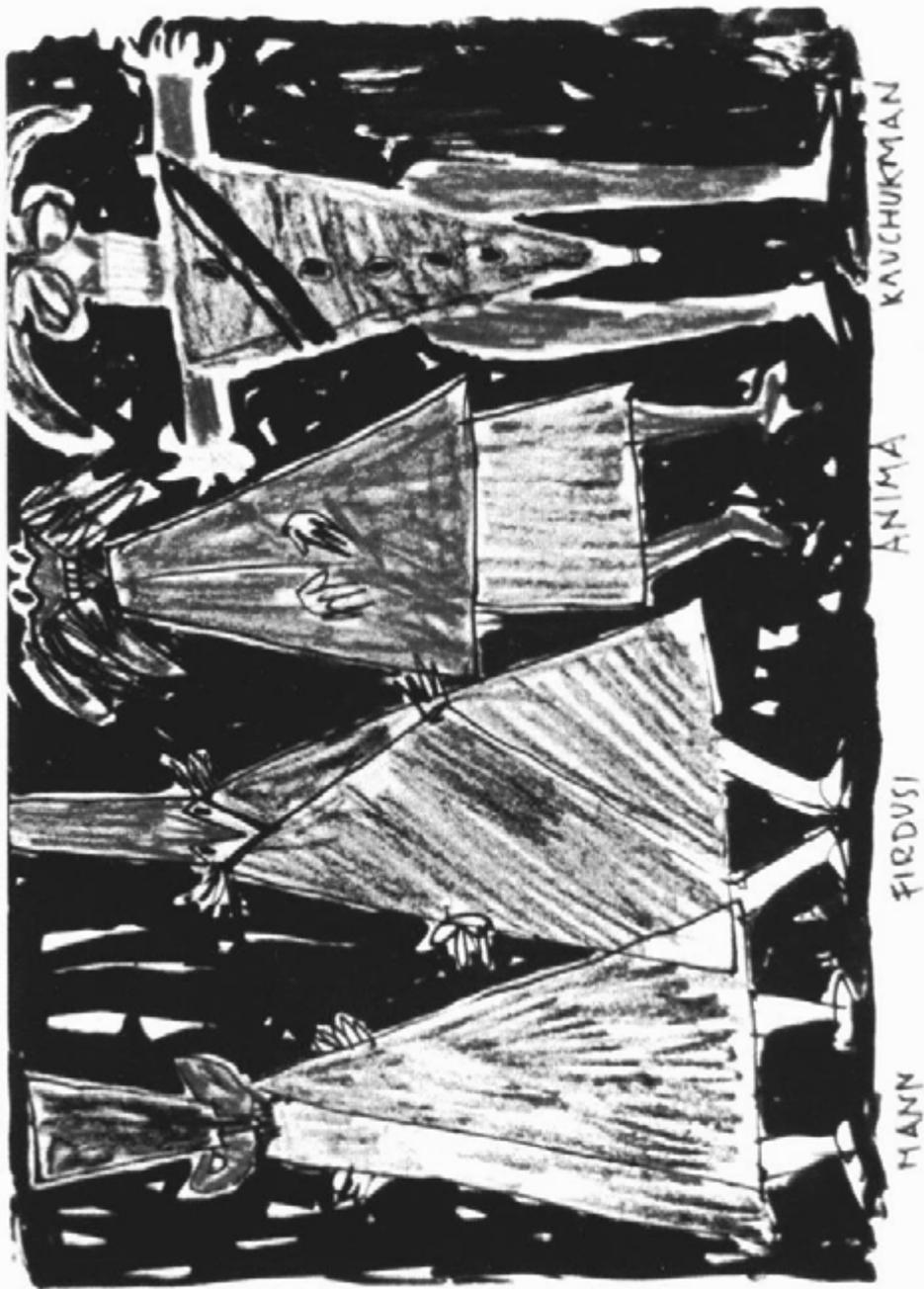
54. Oskar Kokoschka: *Sphinx und Strohmann*, *Der Sturm*, Berlin, 11. März 1911, Titelseite



*Sphinx und Strohmann* Zeichnung von Oskar Kokoschka



55. Oskar Kokoschka: *Hiob*, Albert-Theater, Dresden, 1917  
Regie und Bühnenbild Oskar Kokoschka  
Schlusszene mit „Vorhang“



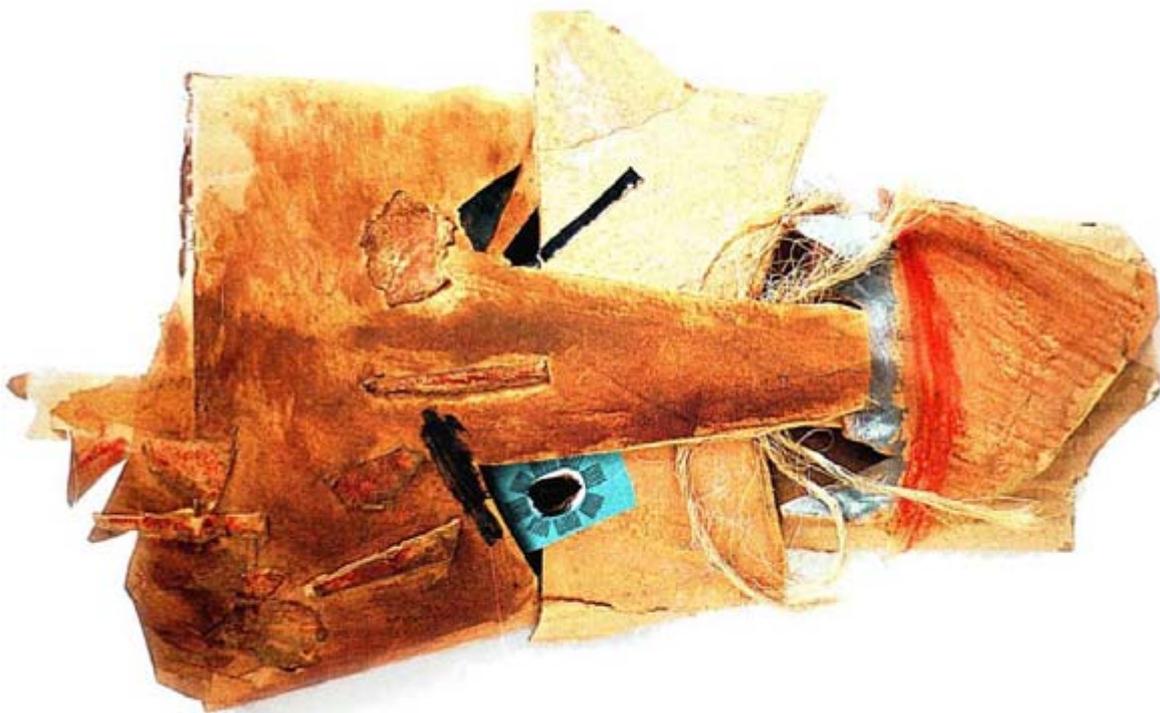
56. Marcel Janco: Entwurf für Kostüme von *Sphinx und Strohmännchen*, (1917?) nach 1941  
Pastell und Filzstift auf Papier, Verbleib unbekannt



57. Oskar Kokoschka: Entwurf für Kostüme von *Sphinx und Strohhalm*, 1966  
 Pastell auf Papier, 50 x 70 cm, o. handschriftl. bez. v.l.n.r.: „Herr Kautschukmann, Tricot Schwimmanzug, blauschwarzer Bart“, „Der Tod, gleichmäßig lichtgrau, Herr und Kleidung“, „Firdusi, kariertes homespun“, „Anima mit paillettenbesetztem, enganliegendem, decolletiertem Kleid“ u.l. handschriftl. bez.: „Sphinx und Strohhalm“, monogramm. u.l.: „OK V. 66“



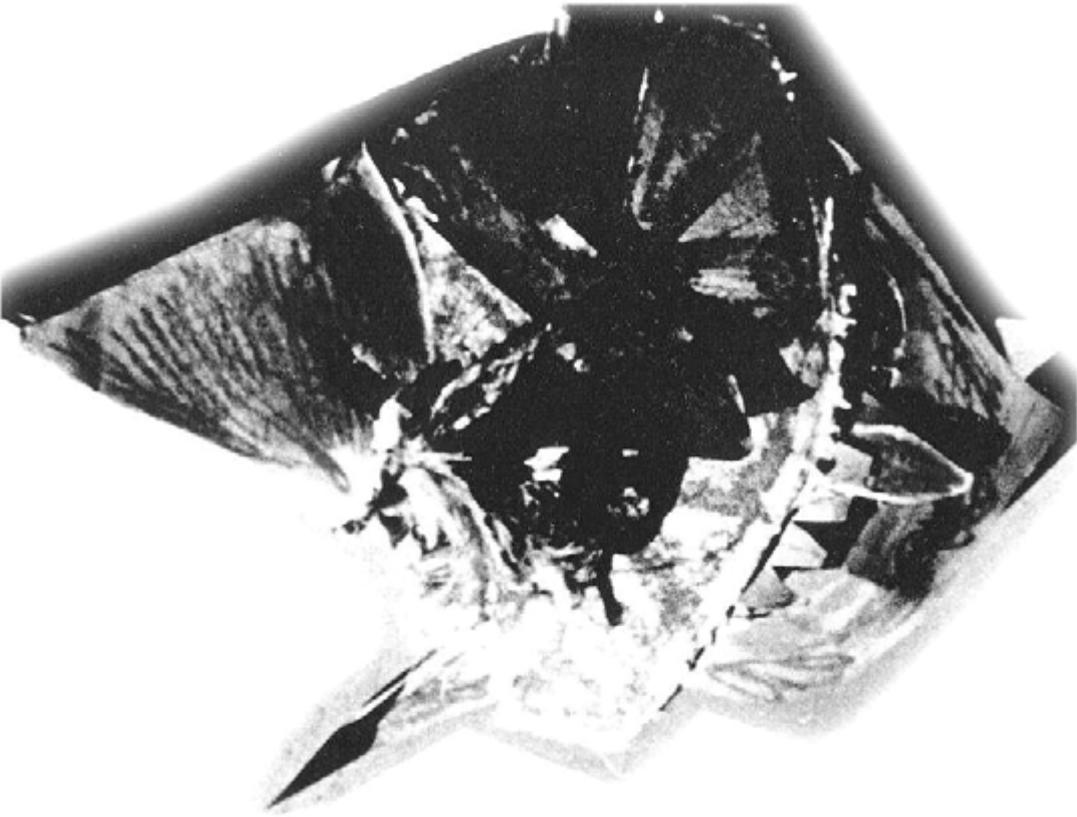
58. Oskar Kokoschka: *Sphinx und Strohhalm*, Zürcher Werkbühne, Zürich 1967  
 Bühnenbild und Kostüme Oskar Kokoschka, v.l.n.r.: Anima, Kautschukmann, Firdusi, hinten: „Vorhang“ für die Schlusszene



59. Marcel Janco: Maske („Kautschukmann“, heutiger Zustand), (1917?) nach 1941  
 Papier, Karton, Wellpappe, Schnur, Gouache und Pastell, 45 x 22 x 5 cm  
 Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, Inv.-Nr. AM 1221 OA



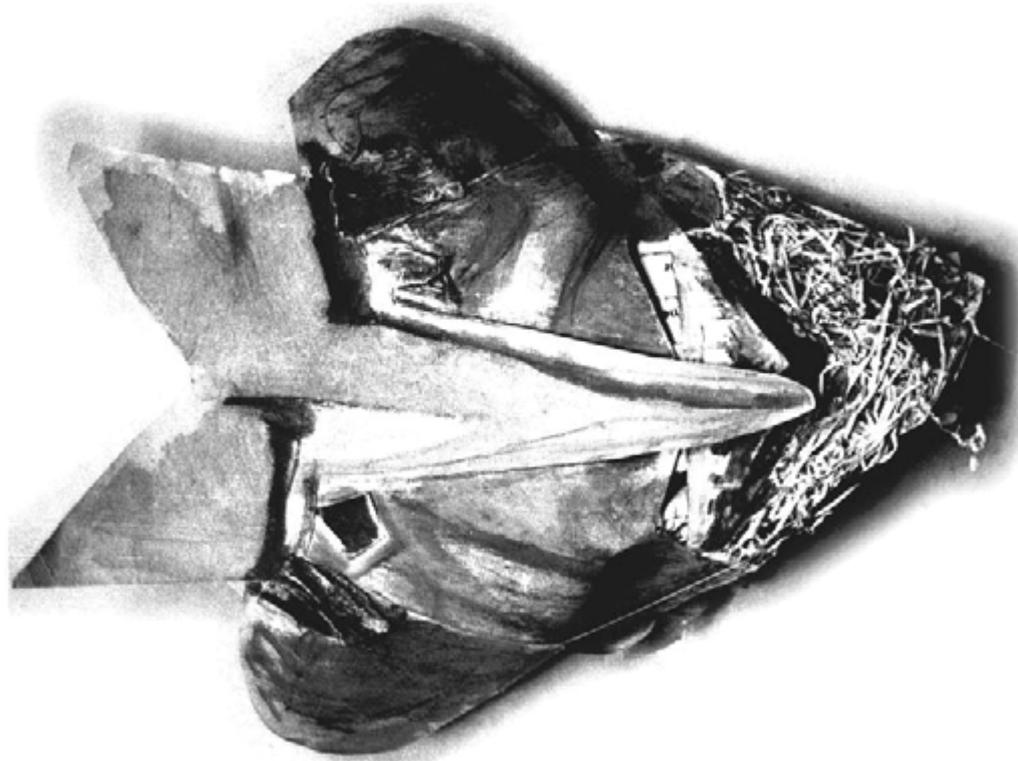
64. Marcel Janco: Maske Ein Mann („Tod?“), (1917?) nach 1941  
 Karton, Papier, Sackleinen, Krepp-Klebeband, Gouache und Filzstift, 32,5 x 23 cm  
 Janco-Dada-Museum, Ein Hod, Israel



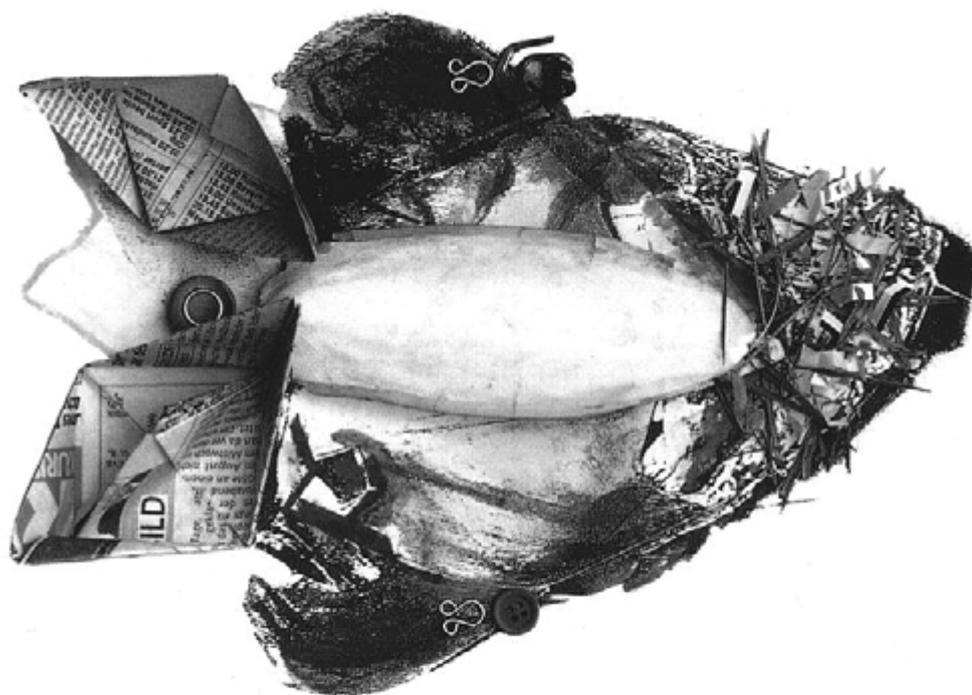
61. Marcel Janco: Maske („Kautschukmann“?), (1917?) nach 1941  
Karton, Schnur, Pastell, Verbleib unbekannt



60. Marcel Janco: Maske („Kautschukmann“), Originalzustand  
(1917?) nach 1941  
Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou,  
Paris, Inv.Nr. AM 1221 OA



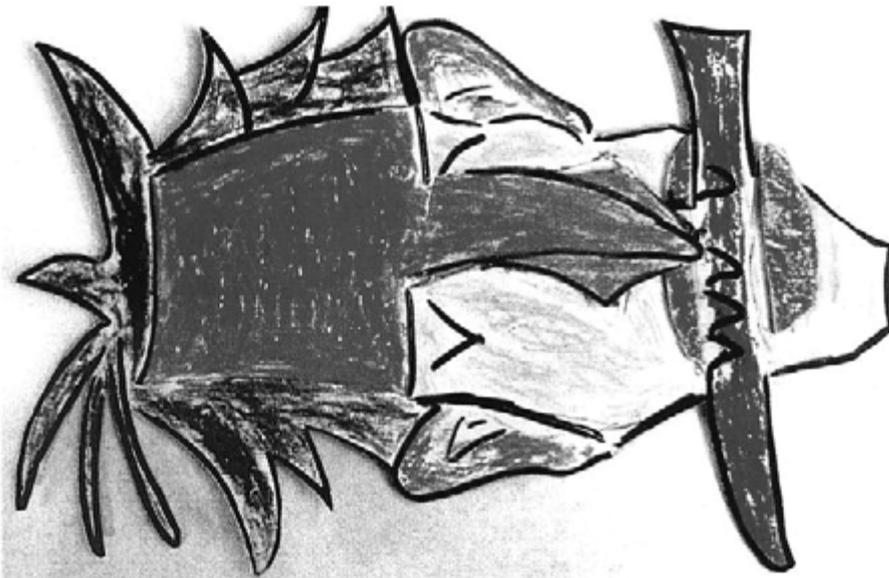
62. Marcel Janco. Maske („Tod“?), (1917?) nach 1941  
 Papier, Karton, Holzwohle, Gouache, Pastell und Klebstoff, 35 x 27 x 5 cm  
 Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris,  
 Inv.Nr. AM 1220 OA



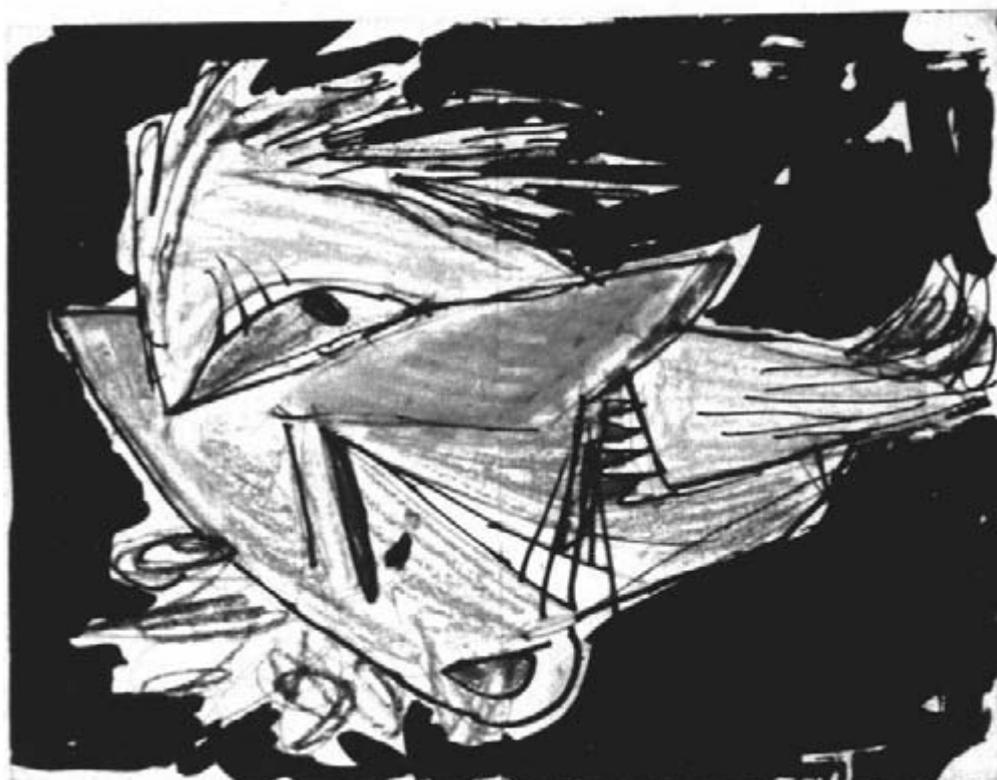
63. Nach Marcel Janco: Maske für „Tod“,  
 „zeitgenössische Überarbeitung“



66. Marcel Janco: Maske („Firdusi“?)  
(1917?) nach 1941  
Karton, Papier, Schnur, Stroh und  
Gouache, 79 x 48 cm  
Sammlung Sylvio Perlstein, Antwerpen



65. Marcel Janco: Entwurf für Maske („Tod“?)  
(1917?) nach 1941  
Collage, Pastell und Filzstift auf Papier  
20 x 13 cm  
Sammlung Fam. Janco, Tel Aviv



**FIRNIKI**

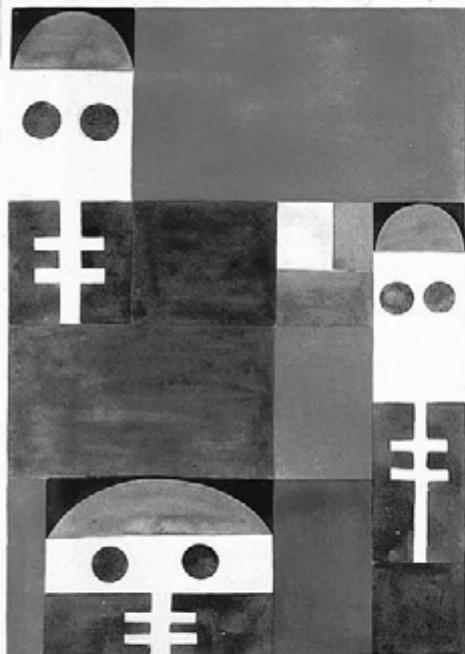
67. Marcel Janco: Entwurf für Maske des „Firdusi“, (1917?) nach 1941  
 Pastell und Filzstift auf Papier, 21 x 16,3 cm  
 Sammlung Fam. Janco, Tel Aviv



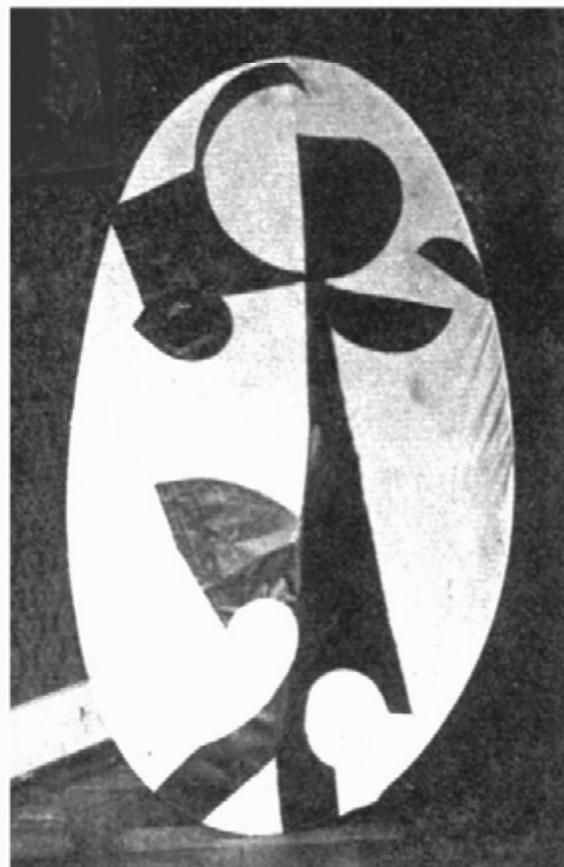
68. Marcel Janco: Entwurf für Maske („Firdusi“?), (1917?) nach 1941  
 Pastell und Filzstift auf Papier, 24,7 x 19 cm  
 Sammlung Fam. Janco, Tel Aviv



69. Hans Arp: *Vogelmaske*, 1918, Holz, naturbelassen, 19 x 23,5 x 3 cm, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck



70. Sophie Taeuber: *Abstraktes Motiv: Masken* 1917/16, Aquarell auf Papier, 34 x 24 cm  
Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck



71. Hans Arp: *Maske?*, undatiert, „Un masque (hauteur d'homme)“



72. „Festival Dada“, Salle Gaveau, Paris, 26. Mai 1920  
u.a. mit Paul Dermée, Paul Eluard, Tristan Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, André Breton



73. Tristan Tzara: *Le coeur à gaz*, „Soirée du coeur à barbe“, Théâtre Michel, Paris, 6. und 7. Juli 1923  
Kostüme Sonia Delaunay



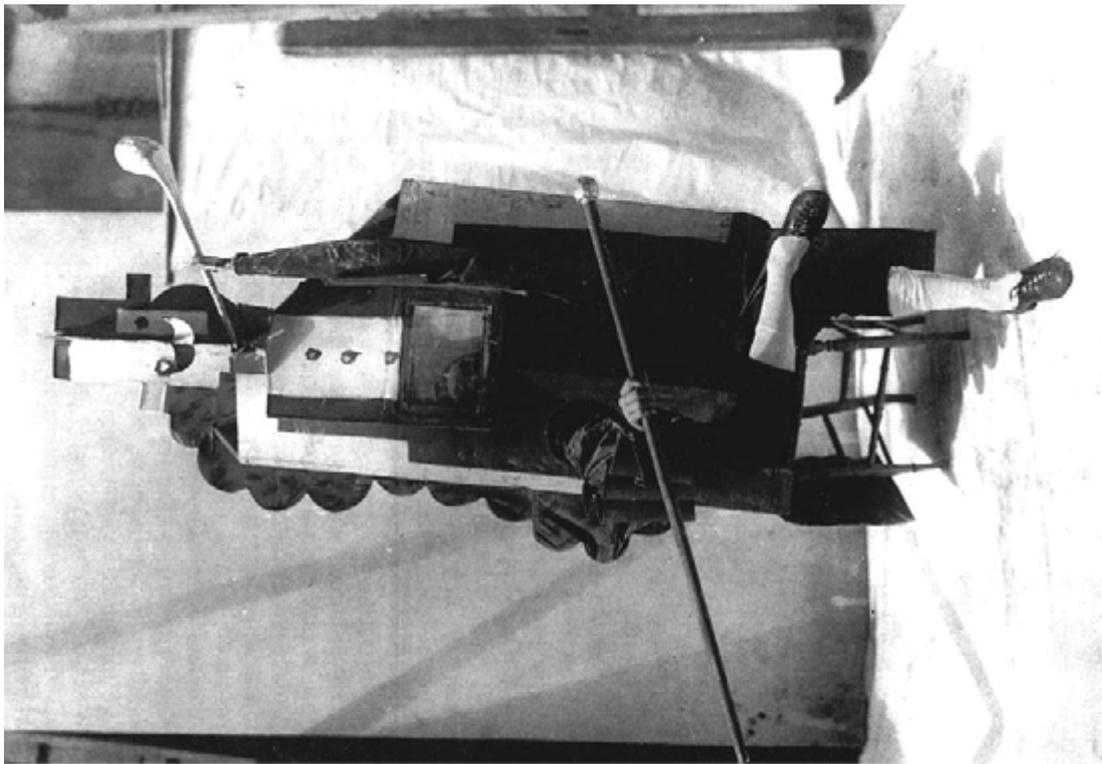
74. Hugo Ball: „Verse ohne Worte in kubistischem Kostüm“, Zürich 1916  
fotografische Vergrößerung einer Postkarte, Fotograf unbekannt, 71,5 x 40 cm  
Dada-Sammlung, Kunsthaus Zürich, Inv.Nr. VI:5



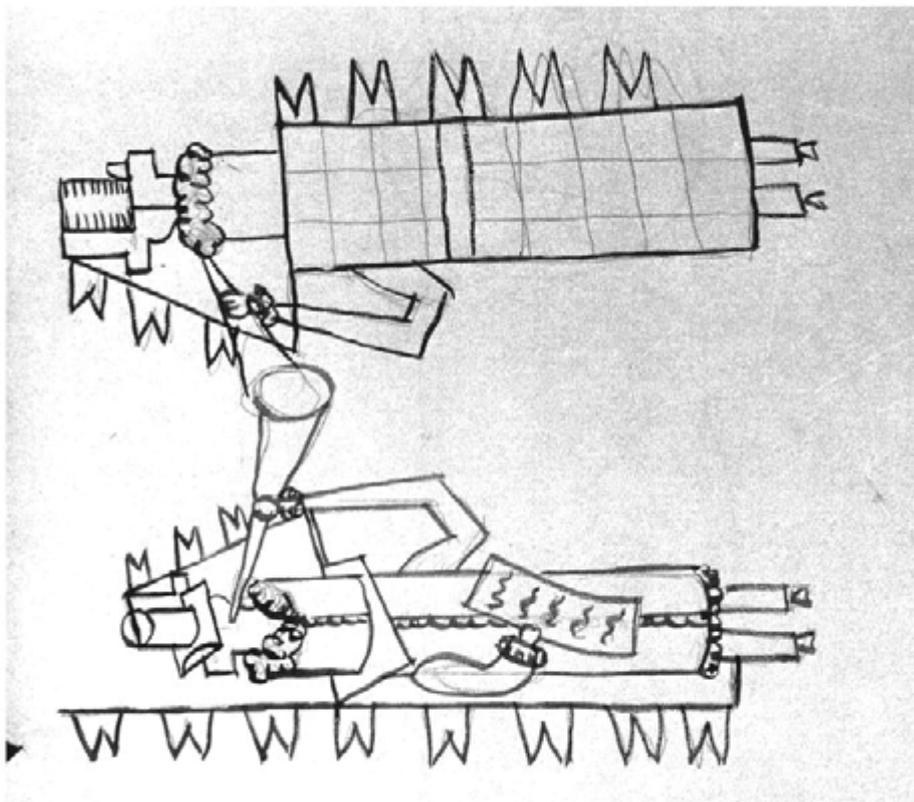
84. Hans Richter: *Hugo Ball*, 1917  
lavierte Zeichnung



75. Theo van Doesburg: „Does at Mid-Lent“  
beim Bauhaus-Kostümball, Weimar 1922



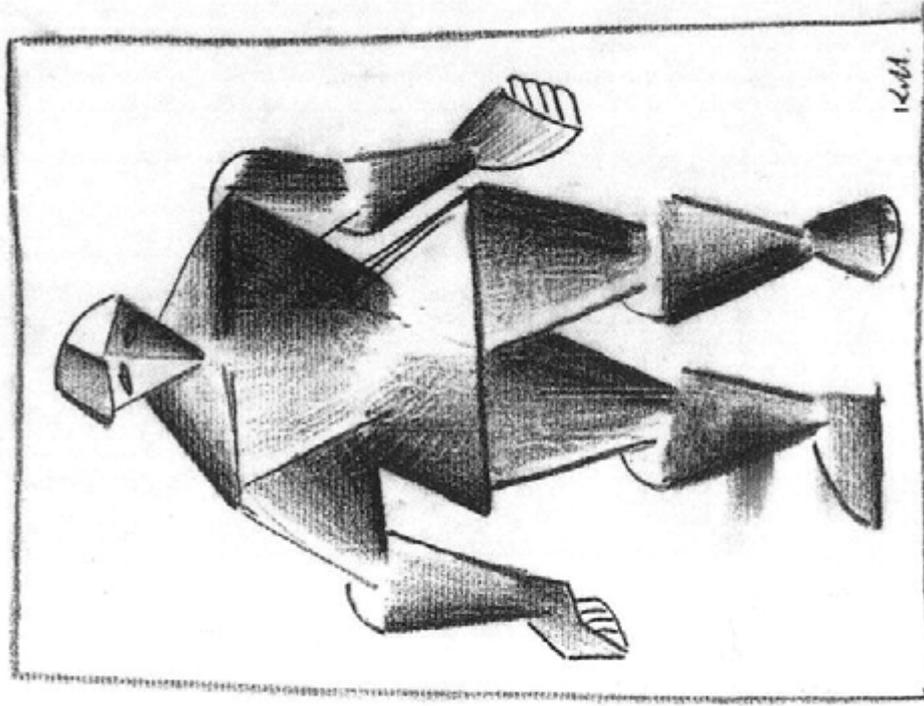
77. Pablo Picasso: *Parade*  
„Französischer Manager“, 1917



76. Pablo Picasso: *Parade*  
Studie für „Amerikanischer Manager“, 1917  
Gouache und Bleistift, 20,5 x 28 cm  
Musée Picasso, Paris

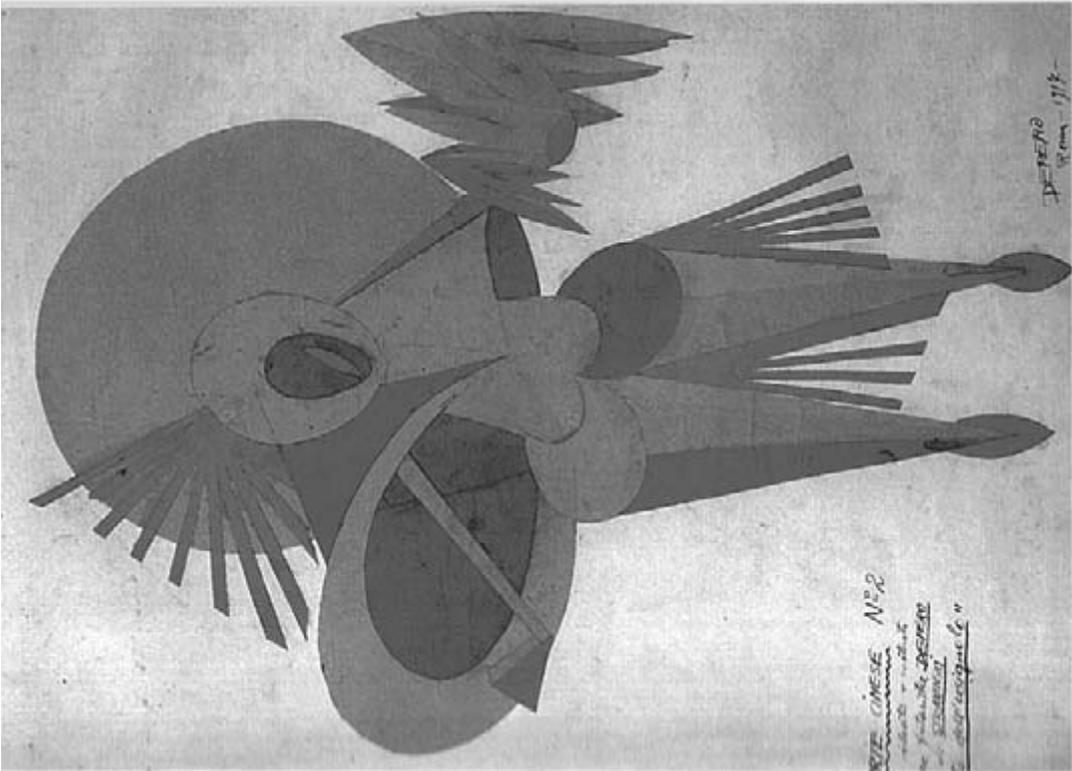


78. Fernand Léger: *La Sortie des Ballets Russes*, 1914  
 Öl auf Leinwand, 136,5 x 100,3 cm  
 The Museum of Modern Art, New York

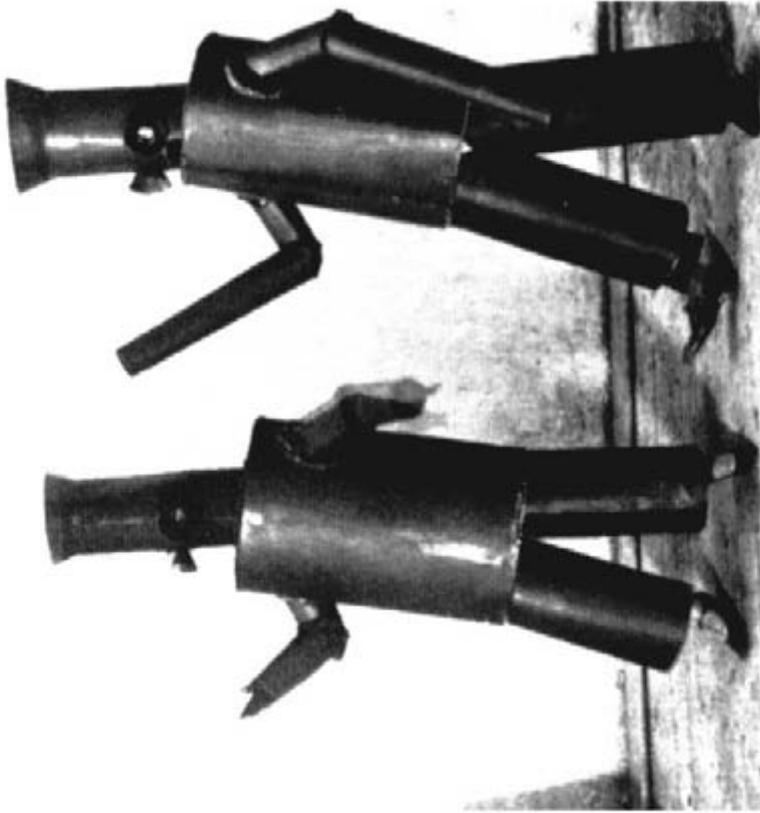


1. Трудом победила сила  
 11. 11. 1913

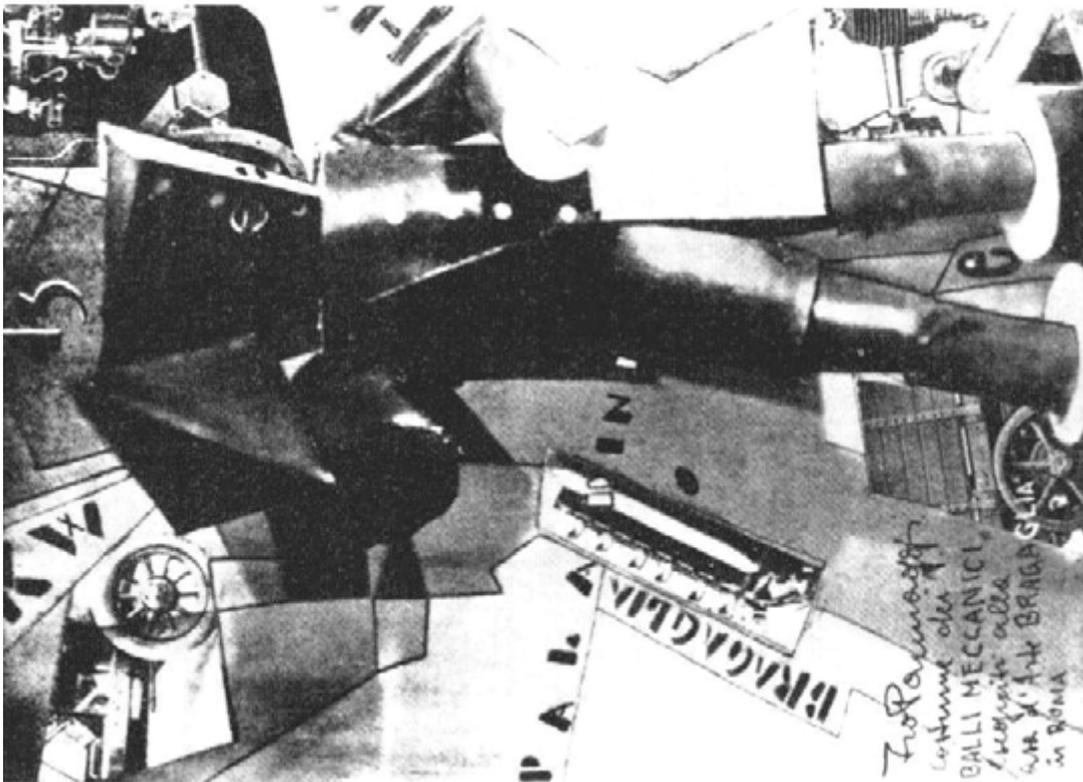
79. Kasimir Malewitsch: *Sieg über die Sonne*, Entwurf für „Budetjanischer Kraftmensch“, 1913, Kreide auf Papier, 27 x 21 cm  
 St. Petersburger Staatliches Theater- und Musikmuseum, St. Petersburg



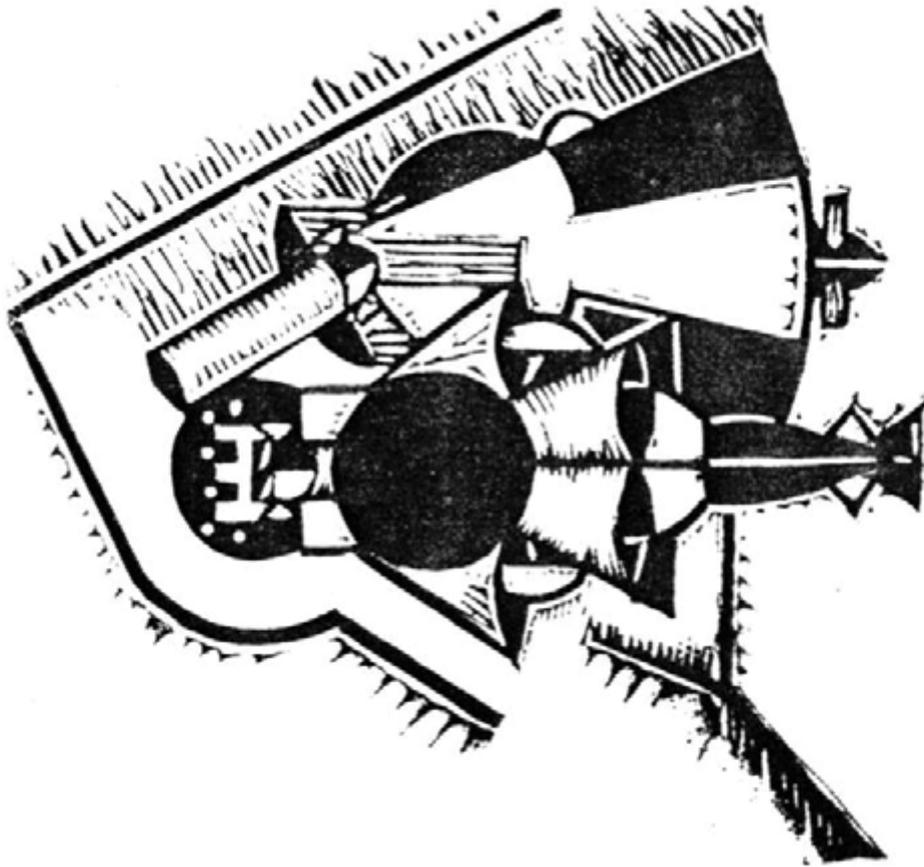
80. Fortunato Depero: *Le chant du rossignol*  
Entwurf für „Chinesische Hofdame“, 1917  
Collage auf Papier, 50 x 38 cm, Privatsammlung



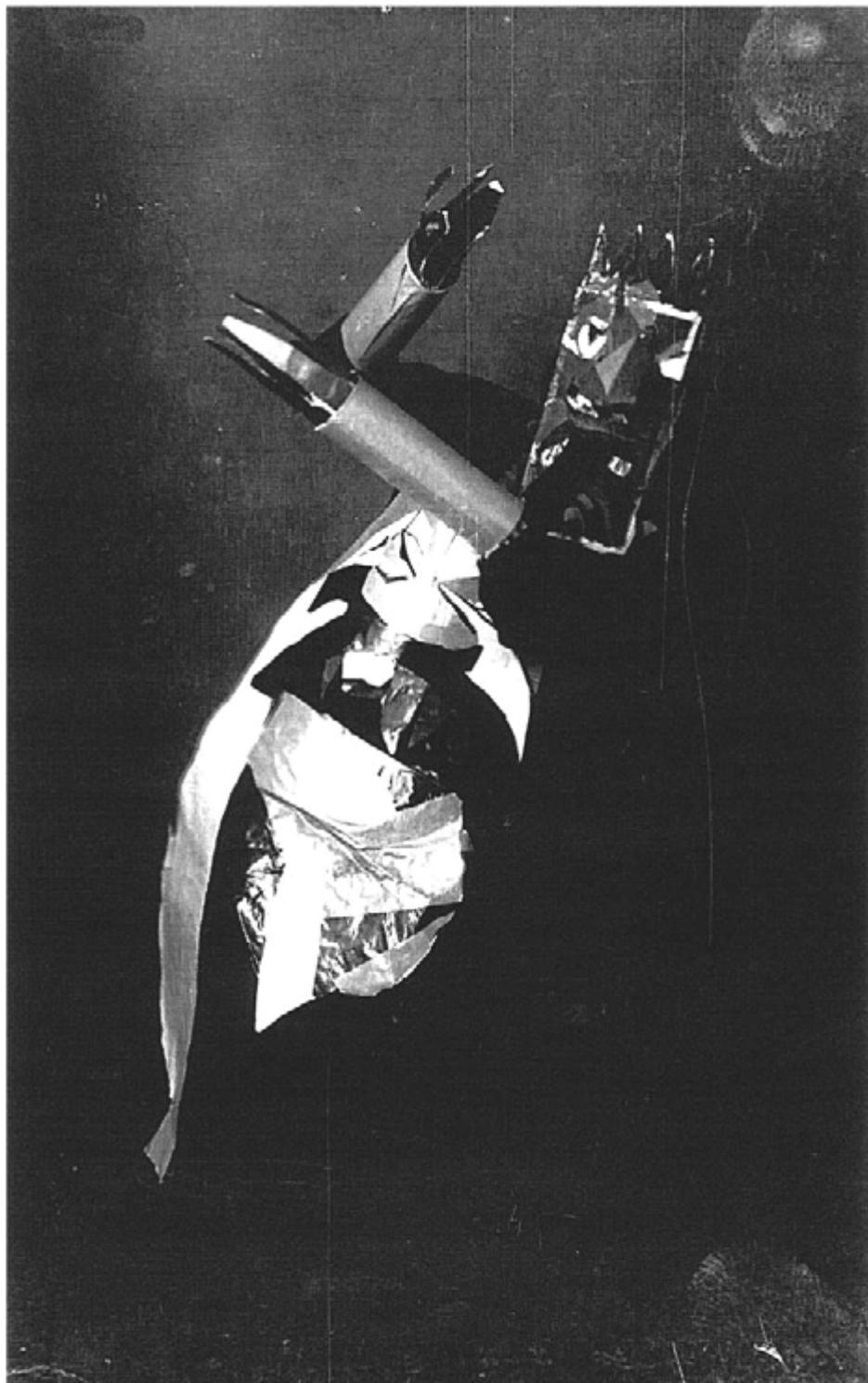
81. Fortunato Depero: *Anihccam del 3000*, zwei „Lokomotiven“  
Teatro Trianon, Mailand, Januar 1924



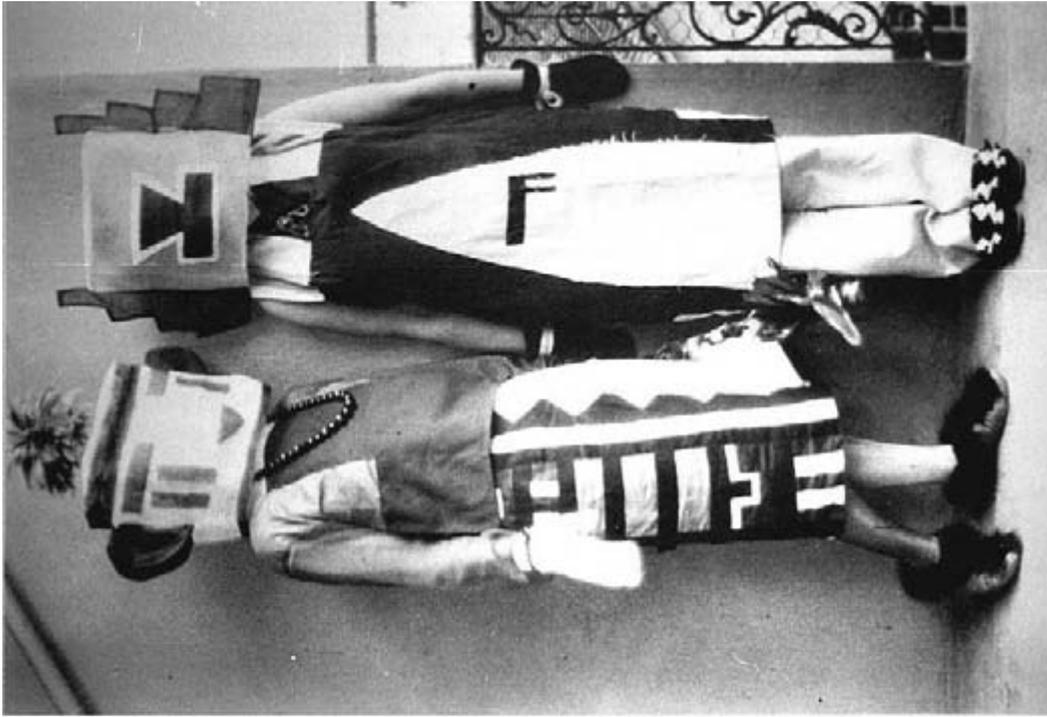
82. Ivo Pannaggi: Ballo meccanico futurista  
Kostüm-Modell für „Mechanischer Mann“, 1922



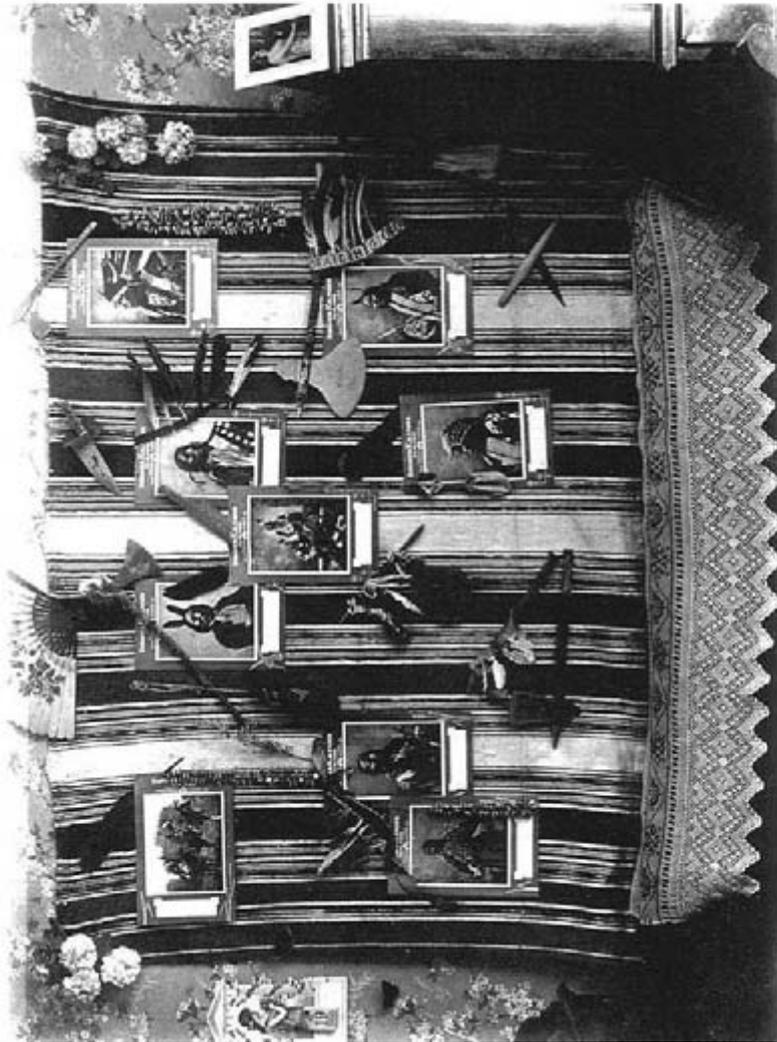
83. Enrico Prampolini: Matoum & Tévirbar  
Entwurf für „König“ und „Königin“  
„Costumes architectoniques-dynamiques“, 1919



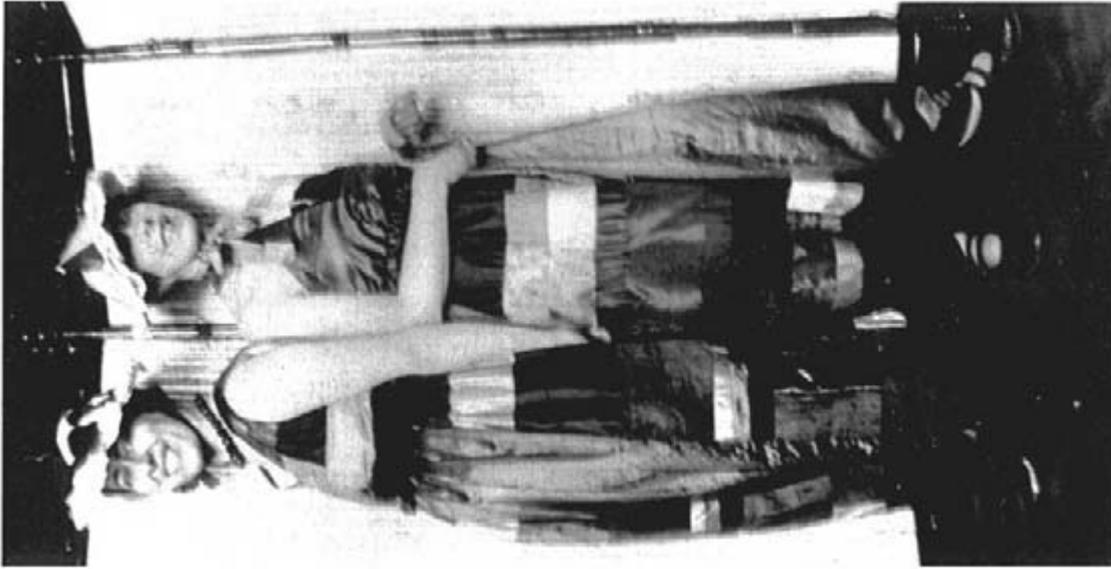
85. Sophie Taeuber: Tanz im „kubistischen Kostüm“  
1916 (1917?), Fotograf unbekannt, Kostüm zerstört



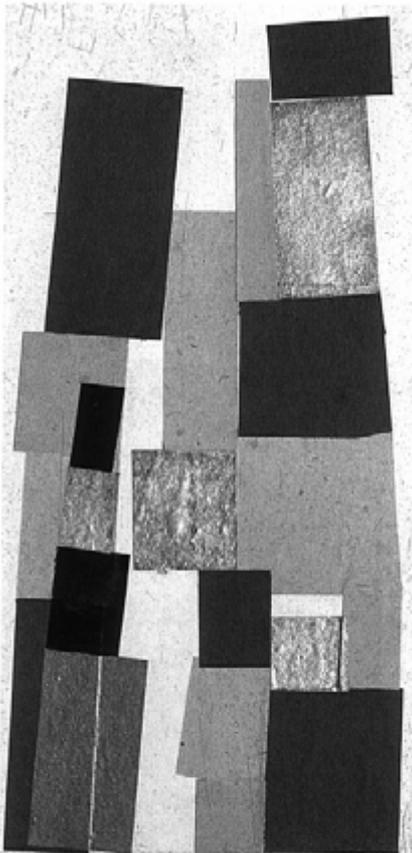
87. Sophie Taeuber: Damenkostüme im „Kachina“-Stil, 1922  
Verbleib unbekannt



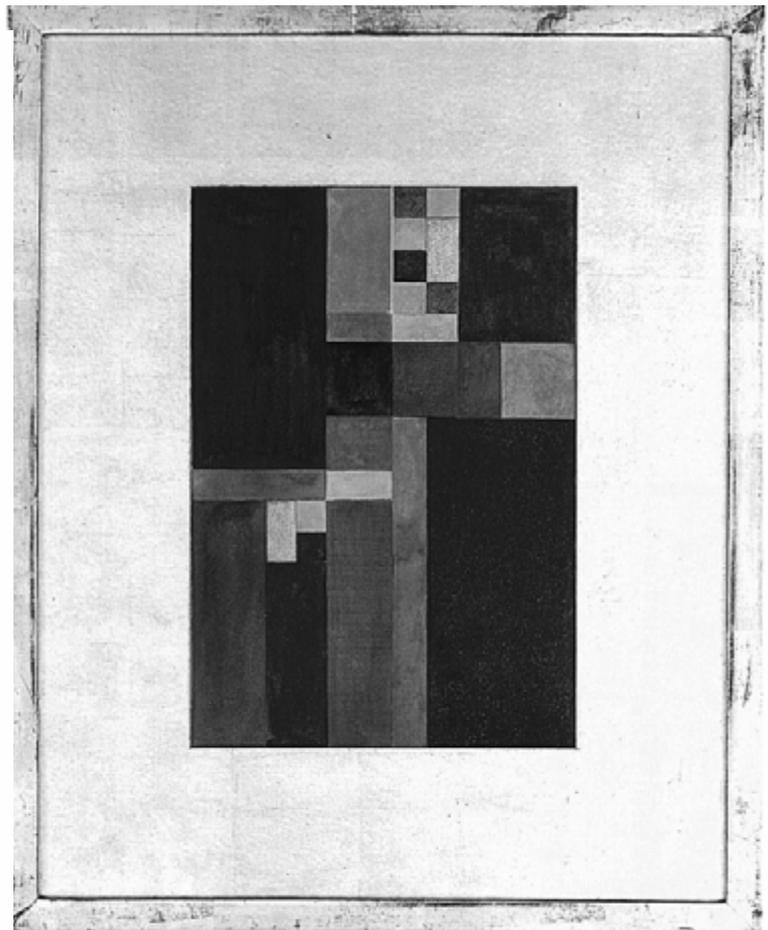
86. Sophie Taeuber: Wanddekoration mit Indianermotiven  
Fotografie ihres Mädchenzimmers in Trogen, um 1904



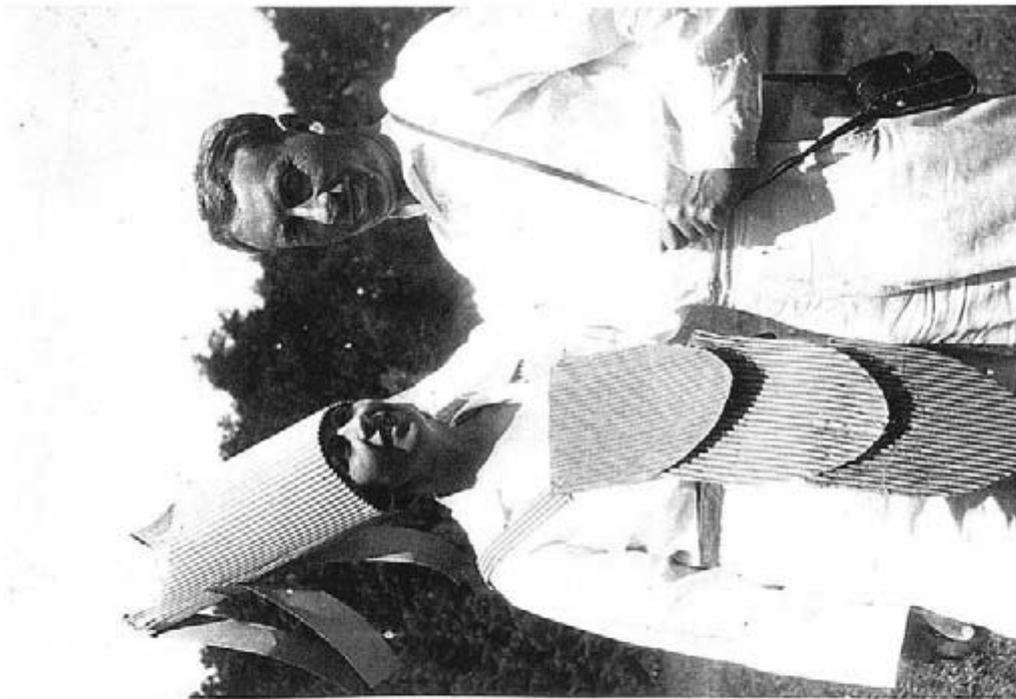
88. Sophie Taeuber und ihre Schwester Erika Schlegel  
in Kleidern von Sophie Taeuber  
Zürich, ca. 1920-22  
Verbleib unbekannt



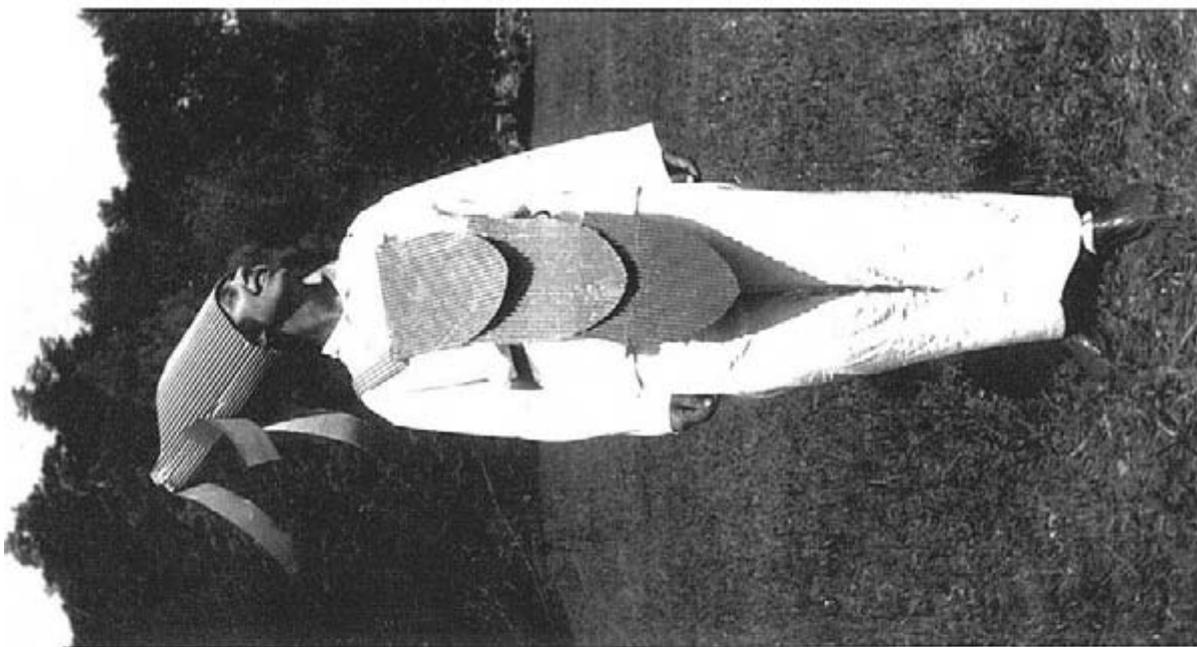
89. Hans Arp: *Papier peint*, 1916  
Collage mit Papier auf Karton, 25,3 x 12,5 cm  
Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett



90. Sophie Taeuber: *senkrecht waagrecht quadratisch rechteckig*, 1917  
Gouache auf Papier, 23 x 15,5 cm  
Privatsammlung



94. Sophie Taeuber in Kostüm und Hans Arp,  
Ascona 1922 oder 1925



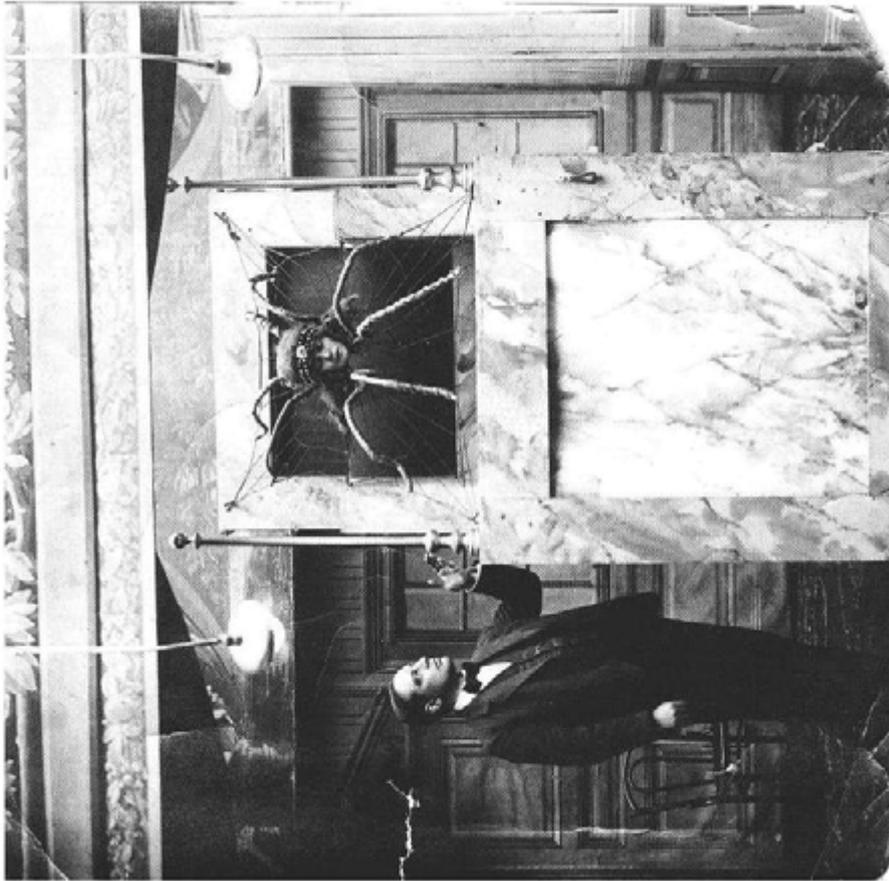
93. Sophie Taeuber  
in Kostüm,  
Ascona 1922  
oder 1925



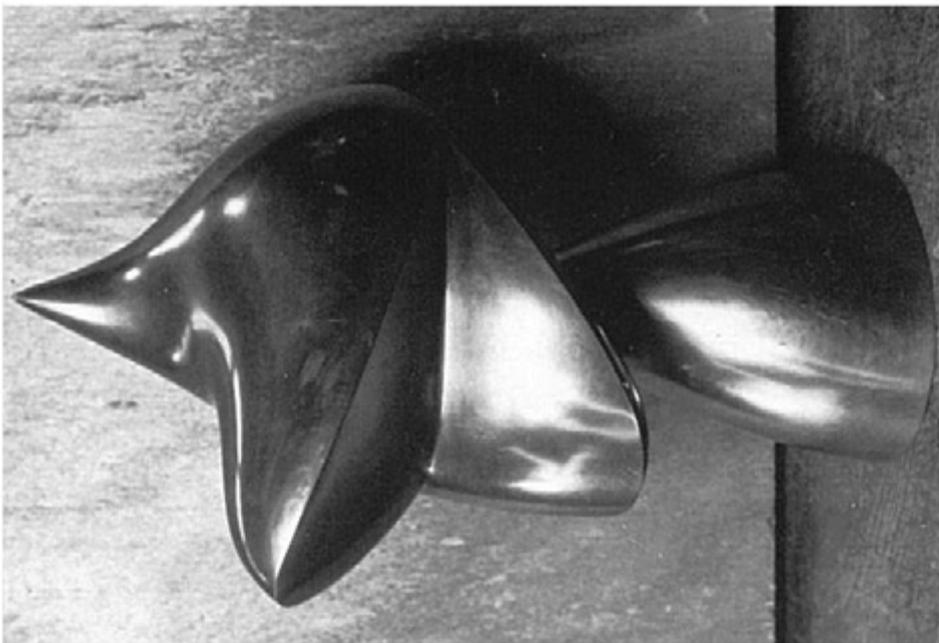
96. „Dada Salon“, Galerie Montaigne, Paris, Juni 1921  
Installation, zerstört



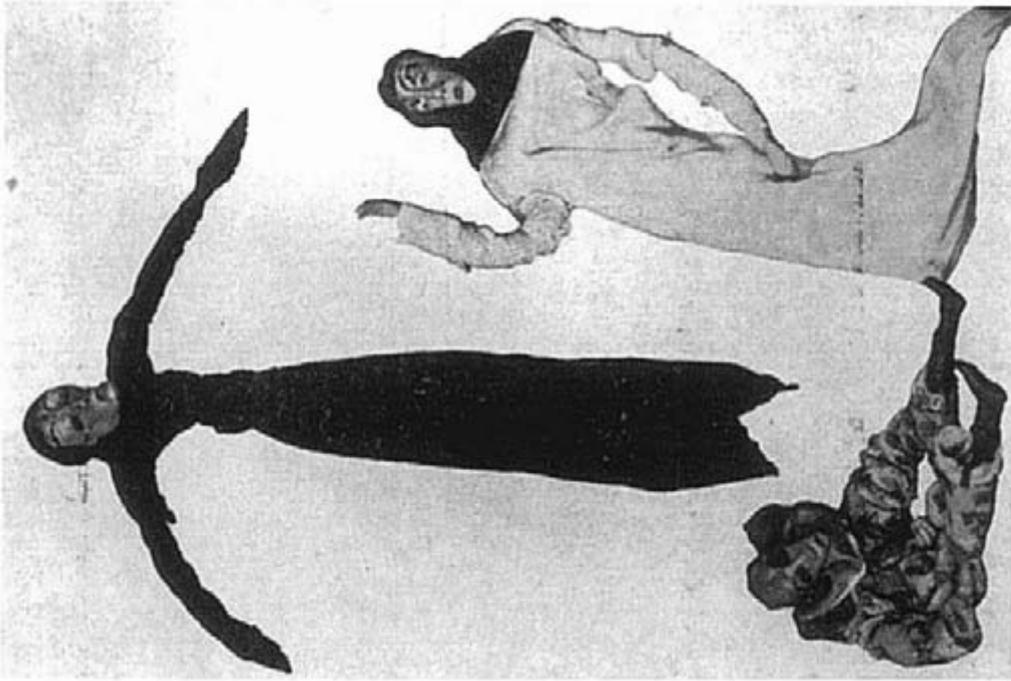
95. George Grosz und John Heartfield  
Elektromechanische Tatlin-Plastik/Der wildgewordene Spießler  
„Erste Internationale Dada-Messe“ Kunsthandlung Dr. Otto Burchard  
Berlin, Juli/August 1920



101. Emmy Hennings als „Wahrsagende Spinne“ im „Maxim“-Ensemble des Herrn „Flamingo“, 1915



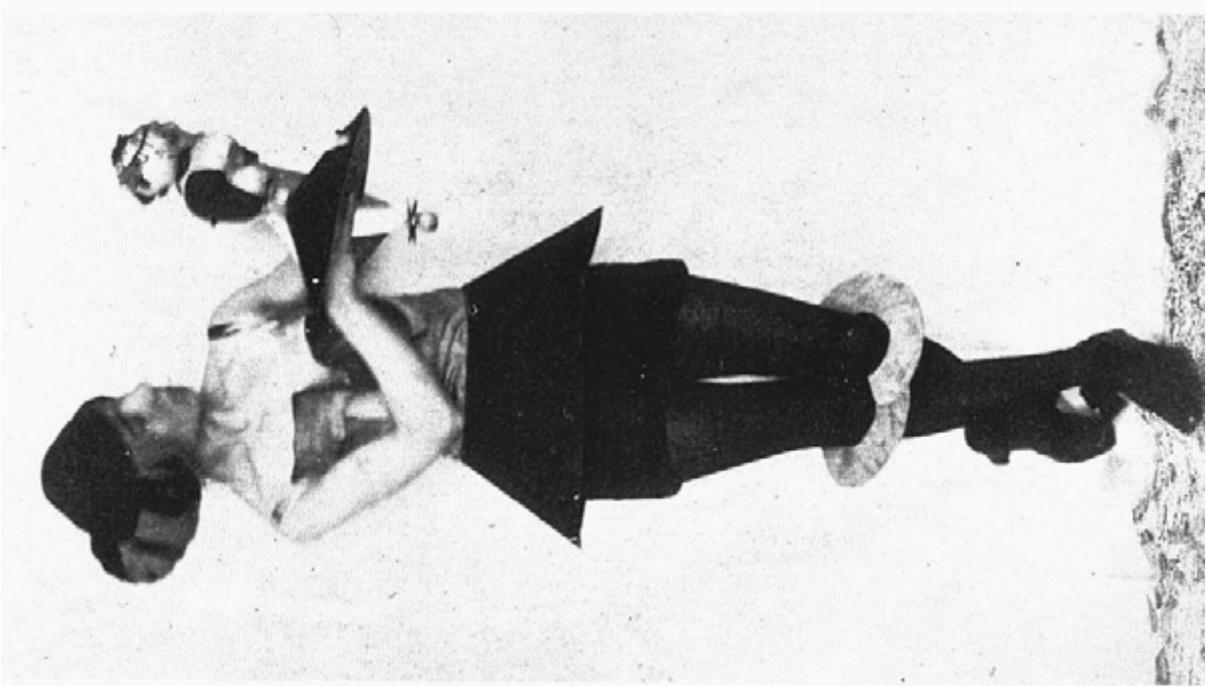
102. Hans Arp: Tête de lutrin, dite Kaspar (Gnom, genannt Kaspar) 1930, Bronze, 5 Exemplare, 50 x 28 x 19 cm



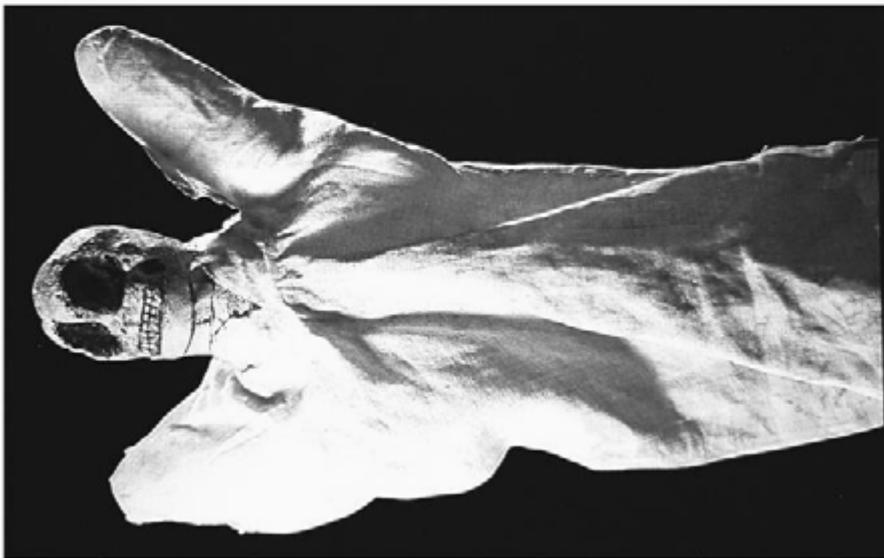
97. Emmy Hennings: Fingerpuppen  
 abgebildet in *Cabaret Voltaire*, Zürich, Mai 1916  
 Verbleib unbekannt



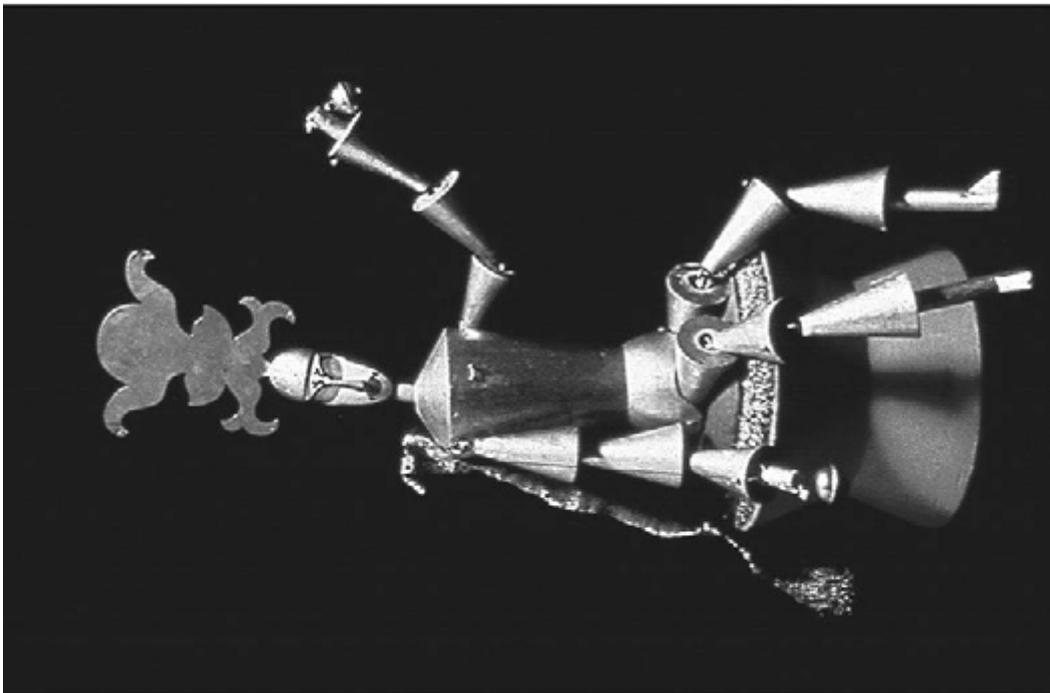
98. Emmy Hennings mit Puppe, 1916



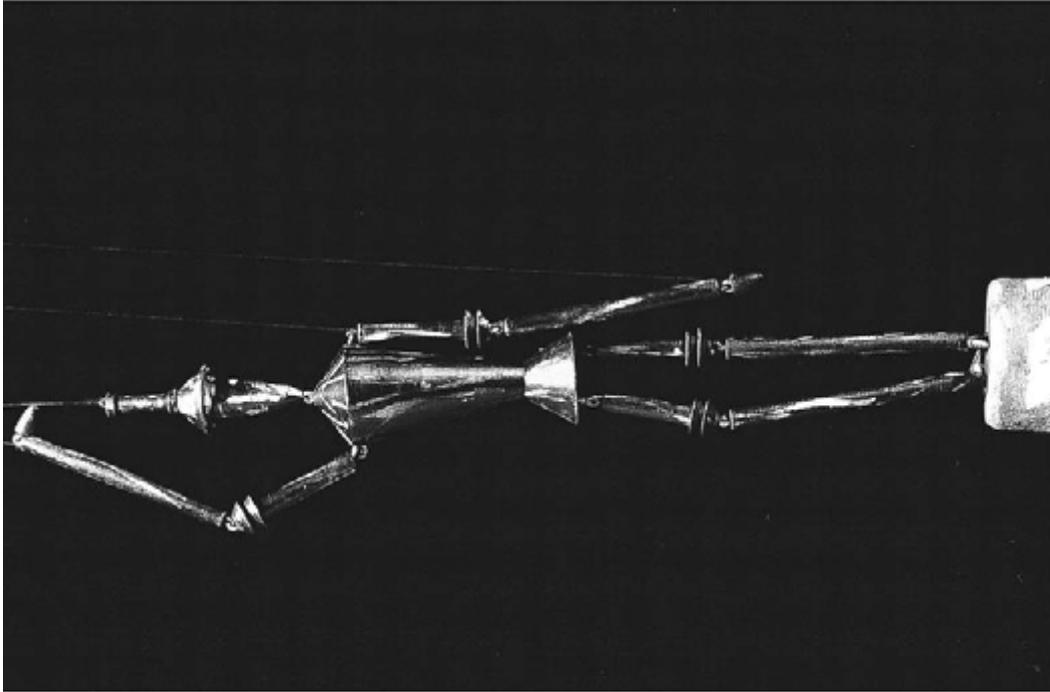
100. Hannah Höch mit  
*Dada Puppe*, ca. 1925



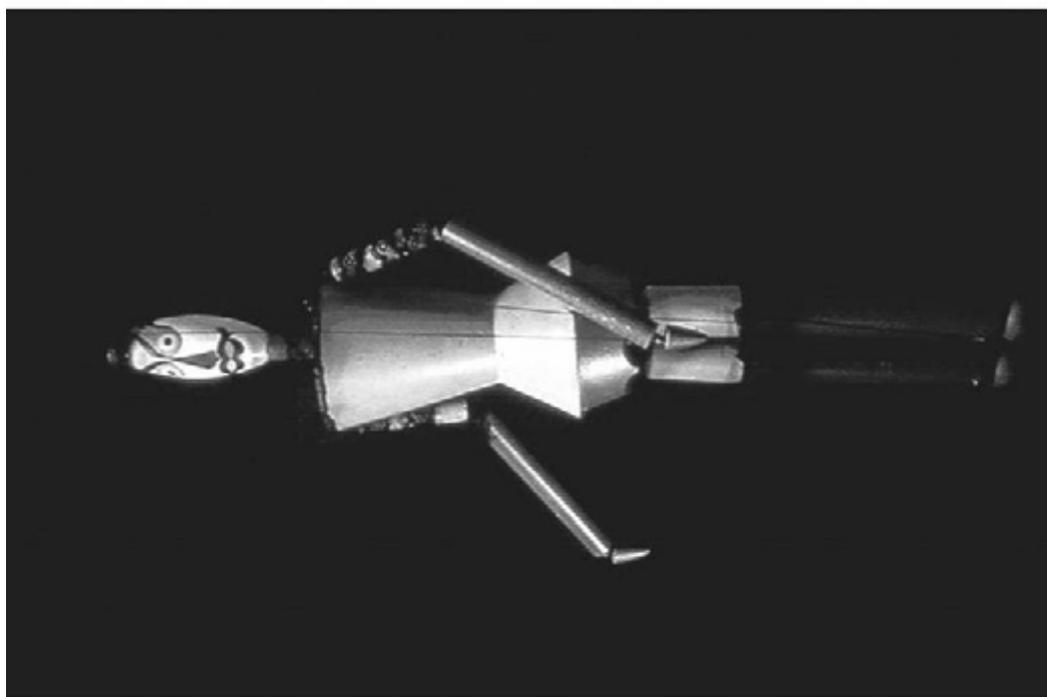
99. Paul Klee: *Herr Tod*  
Handpuppe, 1916  
Gips, bemalt, Stoff  
8 x 5 x 5,5 cm  
Sammlung Felix Klee, Paul-Klee-Museum, Bern,  
Inv.Nr. 1296



103. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi „König Deramo“, 1918, Holz gedrechselt, golden und weiß bemalt, Bekrönung aus Messingblech, Umhang aus Goldbrokat, 13 x 57,5 cm  
Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/3



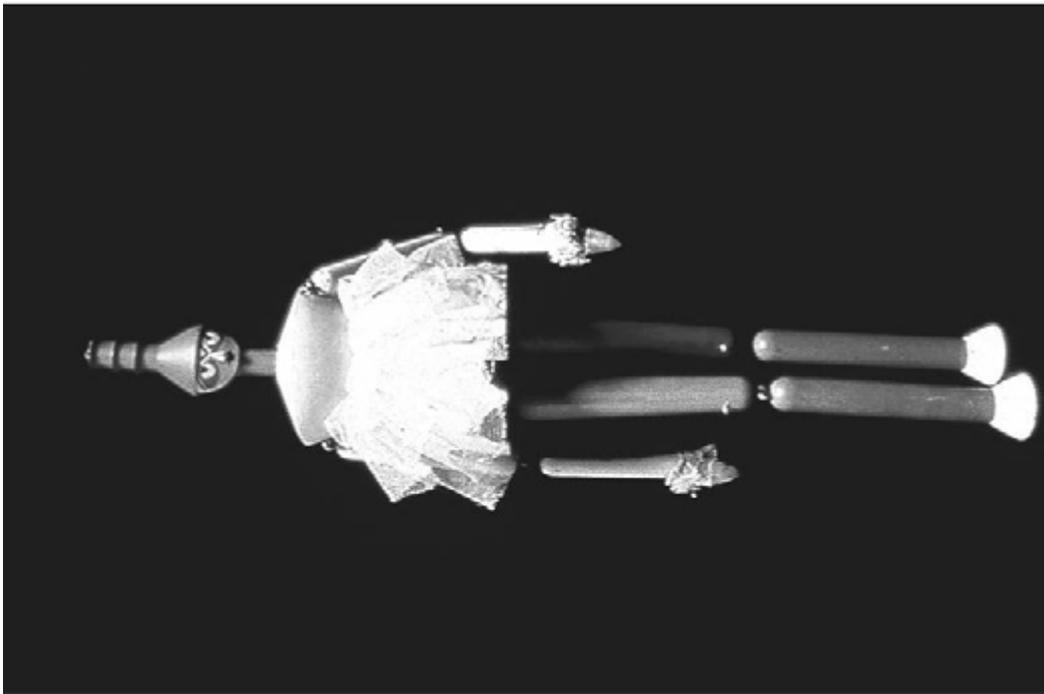
104. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi „Statue“, Holz gedrechselt, schwarz und weiß bemalt, 6 x 51 cm  
Sockel nicht original  
Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/15



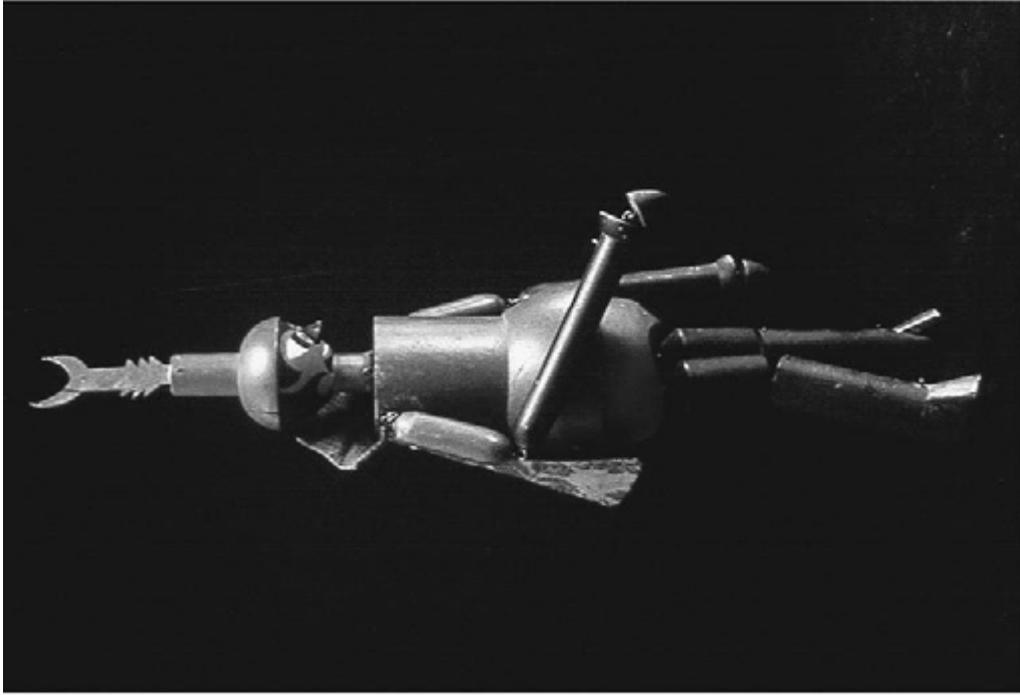
105. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi „Leandro“, 1918, Holz gedrechselt, rosa, blau und weiß bemalt, schwarze Spitzen, Umhang aus Seide, 9,5 x 52,5 cm  
Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/5



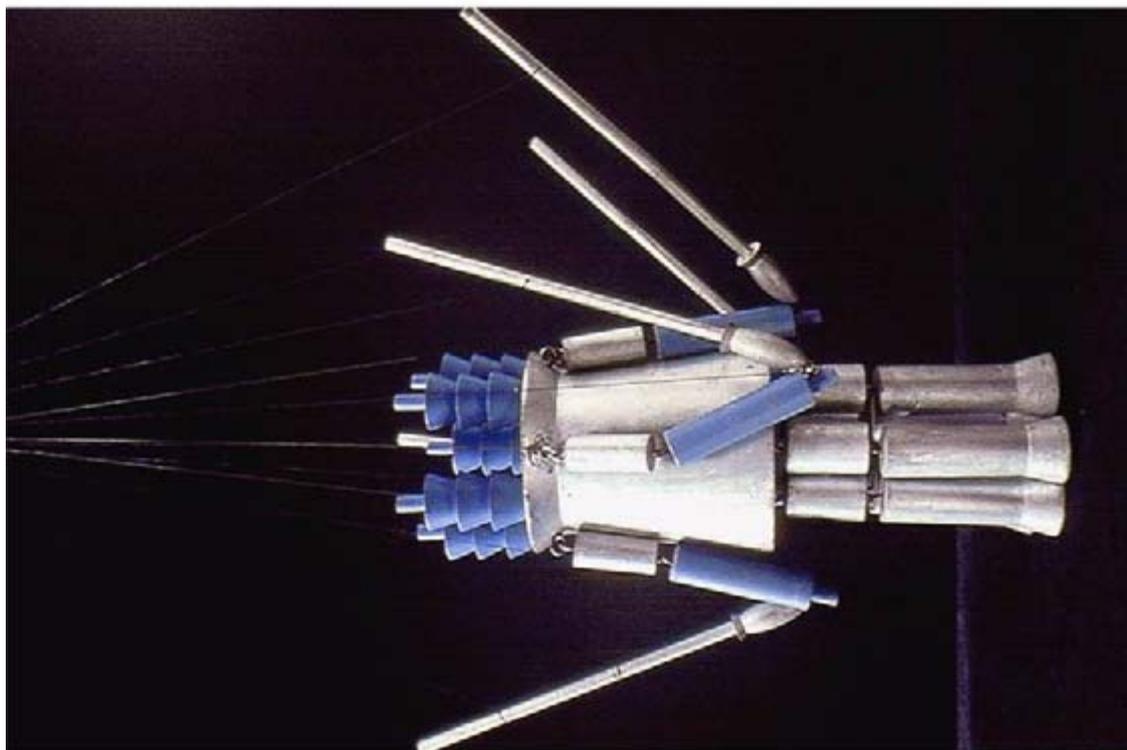
106. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi „Pantalone“, 1918, Holz gedrechselt, grau, schwarz und rosa bemalt, schwarze Spitzen, Umhang aus Seide, 11 x 55,5 cm  
Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/19



108. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi „Clarissa“, 1918, Holz gedrechselt, rot, weiß und grün bemalt, weißer Tüll, 15 x 50 cm  
Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/6



109. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi „Tartaglia“, 1918, Holz gedrechselt, rot, purpurn und grün bemalt, Bekrönung aus Messingblech, Cape aus alter italienischer Seide mit Granatapfelmuster, 16 x 50 cm  
Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/4



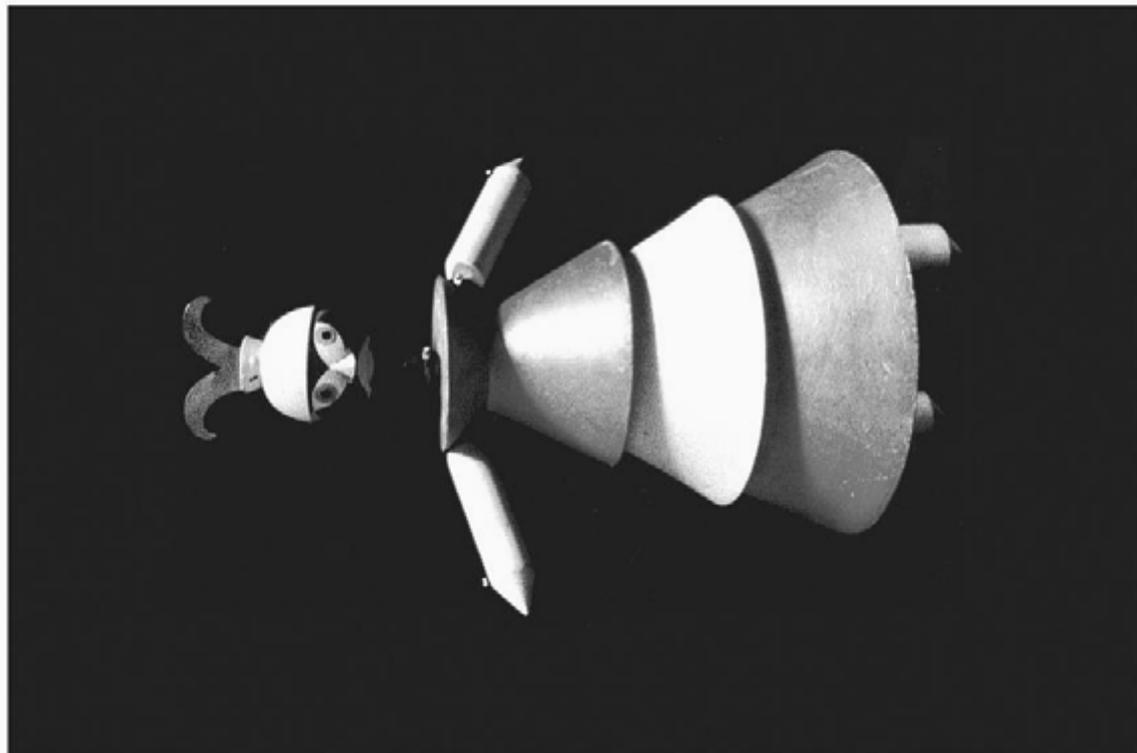
112. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi  
 „Wachen“, 1918  
 Holz gedrechselt, silbern und blau bemalt  
 18,5 x 40,5 cm  
 Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/11



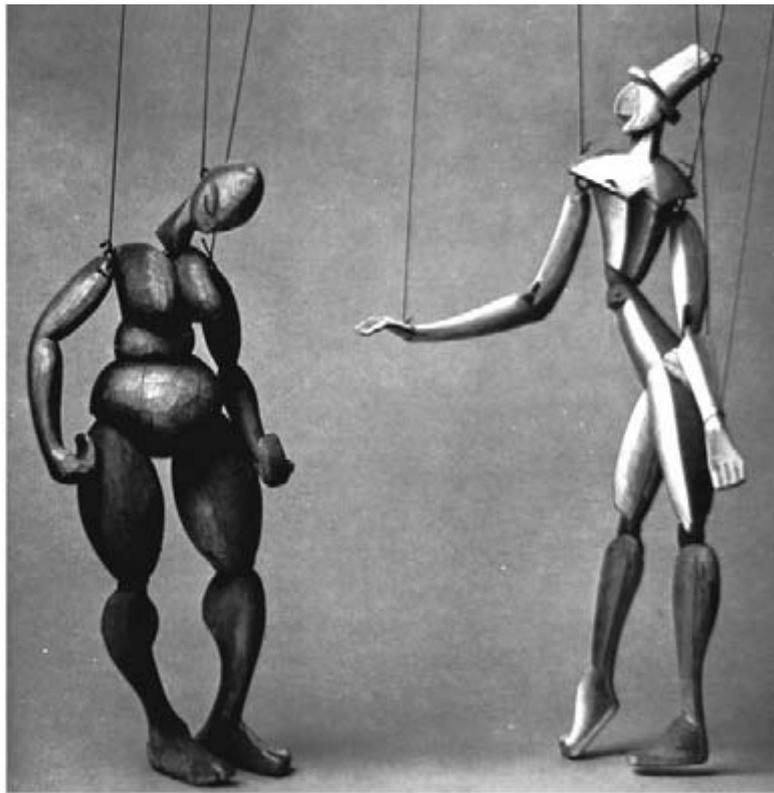
107. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi  
 „Angela“, 1918  
 Holz gedrechselt, weiß, rosa und blau bemalt, weißer Tüll  
 12 x 48,5 cm  
 Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/7



110. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi  
„Freudanalytiker“, 1918  
Holz gedrechselt, rosa und weiß bemalt, Bekröpfung aus Messingblech  
17 x 61 cm  
Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/2



111. Sophie Taeuber: Marionetten für König Hirsch von Carlo Gozzi  
„Dr. Oedipus Komplex“, 1918  
Holz gedrechselt, gelb, orange und schwarz bemalt, Bekröpfung aus Messingblech  
19 x 38,5 cm  
Museum Bellerive, Zürich, Inv.Nr. 14002/1



113. Otto Morach: Marionetten für *La boîte à joujoux*,  
Ballett nach A. Hellé, Musik Claude Debussy  
1918, Holz  
Museum Bellerive, Zürich



114. Fortunato Depero: *Balli plastici*, „La rivista delle marionette“  
1918, rekonstruiert 1982, bemaltes Holz  
Museo Fortunato Depero, Rovereto