

Gerda Wendermann

Der Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten in Weimar im
September 1922

Versuch einer Chronologie der Ereignisse*

Vom 25. bis 26. September 1922 fand in Weimar der heute legendäre Internationale Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten statt, der für einige Tage die Speerspitze der zeitgenössischen Avantgarde in die Klassikerstadt lockte. Das bemerkenswerte Zusammentreffen der beiden konkurrierenden Künstlergruppen ist auf einigen Fotografien festgehalten. Das berühmteste Foto zeigt die Teilnehmer auf den Stufen der Freitreppe des Weimarer Landesmuseum (Abb. 1). Im Zentrum des Bildes befindet sich der Niederländer Theo van Doesburg mit seiner Frau Nelly, umgeben von den Dadaisten Tristan Tzara, Hans Arp und Hans Richter, den Konstruktivisten El Lissitzky, László Moholy-Nagy und dessen Frau Lucia, Alfréd Kemény, Max und Lotte Burchartz, dem De Stijl-Architekten Cornelis van Eesteren sowie den Bauhaus-Schülern Karl Peter, Alexia Röhl und Werner Graeff. Dieses Foto, von dem auch eine Variante existiert, erlebte in der Nachkriegszeit eine überraschende Karriere, da es sich in fast jeder Publikation über die Kunst der 1920er Jahre findet. Es fehlt auch in keinem Katalog der beteiligten Künstler, ebenso wenig wie der Hinweis auf die Teilnahme am besagten Kongress. Bei näherer Prüfung der Fakten ist die Erkenntnis umso erstaunlicher, wie wenig tatsächlich bekannt ist über die Hintergründe und Ergebnisse dieses Treffens. Warum wurden Konstruktivisten und Dadaisten eingeladen, die offenkundig extrem unterschiedliche Kunstauffassungen vertraten? Und warum wurde Weimar zum Kongressort gewählt und nicht etwa Berlin, wo ein Großteil der Teilnehmer lebte?

Die Quellen sprechen dafür, dass Theo van Doesburg, der sich zwischen 1921 und 1923 längere Zeit Weimar in aufhielt, der Initiator des Treffens war. Als treibende Kraft der holländischen Avantgarde war van Doesburg ein Wegbereiter der abstrakten Kunst, angetrieben von einem unerschütterlichen

Glauben an den Fortschritt. Seine Rolle und sein Einfluss auf das Weimarer Bauhaus ist bis heute umstritten, obwohl die Konfrontation mit dem leidenschaftlich engagierten De Stijl-Mitbegründer eine entscheidende Herausforderung darstellte, die wesentlich zum inneren Wandel des Bauhauses in Richtung einer stärkeren Betonung von Funktionalismus und Technologie beitrug.¹ Dieser Wandel führte 1922 schließlich dazu, dass Walter Gropius gegen innere Widerstände überraschend die neue Parole des Bauhauses verkündete: »Kunst und Technik – eine neue Einheit«.²

Als verantwortlicher Herausgeber der 1917 in Leiden gegründeten Zeitschrift *De Stijl* hatte van Doesburg von Beginn an eine internationale Zusammenarbeit gleichgesinnter Künstler angestrebt. Auf ausgedehnten Reisen suchte er durch persönliche Kontakte, Ausstellungsbeteiligungen und Vorträge die neuen Gestaltungsgrundlagen des Stijl in Europa zu verbreiten. Im Dezember 1920 war er erstmals nach Berlin gefahren, wo er auf Einladung von Adolf Behne im Hause des Architekten Bruno Taut Walter Gropius und Adolf Meyer kennenlernte. Nur wenige Tage später erfolgte sein erster Besuch in Weimar, der ihm Gelegenheit zu Gesprächen mit den Bauhausmeistern Johannes Itten, Lyonel Feininger und Georg Muche bot. Nach seiner Rückkehr in die Niederlande äußerte er sich enthusiastisch gegenüber seinem Freund Antony Kok, dass er »alles radikal auf den Kopf gestellt« hätte an dieser »berühmtesten Akademie, die nun modernste Lehrer

* Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages, den ich am 29. Juli 2007 im Rahmen des internationalen Symposiums »Kurt Schwitters und die Avantgarde« im Sprengel Museum Hannover gehalten habe.

¹ Vgl. hierzu Stephan von Wiese: »Laßt alle Hoffnung fahren!« Bauhaus und De Stijl im Widerstreit. In: Sammlungskatalog Bauhaus-Archiv Berlin 1981, S. 265–270; Wulf Herzogenrath: Ein unterschiedlich bewerteter Einfluss: Theo van Doesburg in Weimar 1920–1922. In: W. H. (Hrsg.): Bauhaus-Utopien. Arbeiten auf Papier. Ausstellungskatalog. Nationalgalerie Budapest u. a. O. Stuttgart 1988, S. 61–63; Ders.: Theo van Doesburg und das Bauhaus. In: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ausstellungskatalog. Kunstsammlungen zu Weimar u. a. O., Stuttgart 1994, S. 107–116; Magdalene Droste: Bauhaus 1919–1933. Köln 1990, S. 54–58; Sjarel Ex: Theo van Doesburg und das Weimarer Bauhaus. In: Theo van Doesburg. Maler und Architekt. Hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker. München, London, New York. S. 21–41.

² Vgl. Walter Gropius: Erklärung wegen Meinungsverschiedenheiten am Bauhaus. 3. Februar 1922. ThHStAW, Bauhaus 1.3, Bl. 18f. Siehe auch: Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919–1925. Hrsg. von Volker Wahl, bearb. von Ute Ackermann. Weimar 2001, S. 453, Anm. 156,17.

hat«. ³ Bereits kurze Zeit später kündigte er Feininger seine Absicht an, sich in Weimar niederzulassen. Anfangs wohl in der Erwartung einer Anstellung als Bauhausmeister, blieb Feininger von April 1921 bis zu seinem definitiven Umzug nach Paris im Mai 1923 zusammen mit seiner zweiten Frau Nelly, einer ausgebildeten Pianistin, in Weimar. Sein Aufenthalt war jedoch von zahlreichen Reisen unterbrochen. Wie er an Antony Kok auf einer Postkarte schrieb, »bombardierte« er fortan das Bauhaus mit »Stijlgeschossen« (Abb. 2), d. h. er hielt dem Bauhausunterricht eigene Kurse und Vorträge entgegen und verlegte schließlich das De Stijl-Redaktionsbüro nach Weimar.⁴ Sein überzeugendes, kosmopolitisches Auftreten und seine rigorose Kritik an der expressionistisch-handwerklichen Ausrichtung des frühen Bauhauses unter dem Einfluss von Johannes Itten brachte ihm Bewunderung wie Ablehnung ein. Noch bevor er von März bis Juli 1922 seinen ersten offiziellen De Stijl-Kursus abhielt, hatte er bereits Befürworter innerhalb und außerhalb des Bauhauses gefunden, darunter Walter Dexel, den engagierten und einflussreichen Leiter des Kunstvereins in Jena, den Maler Max Burchartz und den Bauhausschüler Karl Peter Röhl, in dessen Atelier der Kursus jeden Mittwochabend stattfand.⁵ Es bildet sich in der Folge eine eigene »Stijl-Gruppe Weimar«, die unter diesem Namen auch öffentlich auftrat. Unter den Kursteilnehmern befanden sich mit Andor Weininger, Farkas Molnár und Fréd Forbát auch Anhänger der konstruktivistischen Bewegung, die in Opposition zu Itten gemeinsam mit Kurt Schmidt und Peter Keler die KURI-Gruppe

³ Brief Theo van Doesburgs an Antony Kok, Leiden, 7. Januar 1921. Van Doesburg-Archief, Schenking van Moorsel, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag. Hier zit. nach dem niederländischen Originaltext in: Theo van Doesburg 1883–1931. Een documentaire op basis van materiaal uit de schenking van Moorsel, samengesteld door Evert van Straaten, Den Haag, 1983, S. 99 (Übersetzung d. Verf.).

⁴ Vgl. Kai-Uwe Hemken: Der »De Stijl«-Kurs von Theo van Doesburg in Weimar (1922). In: Bernd Finkeldey, K.-U. H. u. a. (Hrsg.): Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur. Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1992 / Staatliche Galerie Moritzburg, Halle 1992. Ostfildern-Ruit 1992, S. 169–177.

⁵ Siehe hierzu Gerda Wendermann: Karl Peter Röhl und De Stijl in Weimar. In: Michael Siebenbrodt, Constanze Hofstaetter (Hrsg.): Karl Peter Röhl in Weimar 1912–1926. Ausstellungskatalog. Karl Peter Röhl Stiftung Weimar. Weimar 1997, S. 57–73.

(Konstruktiv Utilitär Rational International) gründeten.⁶ Das von Molnár verfasste KURI-Manifest weist deutliche Einflüsse des russischen Konstruktivismus und der Stijl-Bewegung auf, zumal auch Kontakt zu der von Lajos Kassák in Wien herausgegebenen ungarischen Exilzeitschrift »MA« bestand, dem wichtigsten publizistischen Organ der ungarischen Konstruktivisten. Wie intensiv über Ländergrenzen hinweg der künstlerische Diskurs gepflegt wurde, zeigt z. B. auch das »De Stijl«-Heft 7 von 1922, das van Doesburg dem ungarischen Konstruktivismus widmete und in dem eine Arbeit des in Deutschland zu diesem Zeitpunkt noch wenig bekannten László Moholy-Nagy abgebildet ist. Dass für van Doesburg hier durchaus Chancen bestanden, als Bauhausmeister berufen zu werden, wird aus einem Brief Feiningers vom 7. September 1922 deutlich:

Für die meisten ist der unsentimentale, wenn auch völlig ungeniale Doesburg, so etwas wie eine Stütze, unter all den unruhigen und widerstrebenden Einzelansichten. [...] Wenn er Meister am Bauhaus würde, wäre er dem ganzen nicht schädlich, sondern eher nützlich, weil er ein Gegenpol zu mancher verstiegenen Romantik, die bei uns spukt, bedeutet. Vermutlich wäre er aber nicht fähig, sich innerhalb seiner Grenzen einzuschränken, sondern würde, wie Itten seinerzeit, bald das Ganze kommandieren wollen.⁷

Gerade die frühen 1920er Jahre zeichneten sich durch eine Vielzahl von widerstreitenden künstlerischen Ideen aus, zu deren Propagierung wechselnde Allianzen gebildet wurden, die nach dem Vorbild der italienischen Futuristen mit kämpferischen Manifesten und Aktionen an die Öffentlichkeit traten. Auch van Doesburg suchte den Zusammenschluss mit anderen Gruppen, die wie er eine anti-expressionistische Haltung vertraten.

⁶ Vgl. Eva Baikay-Rosch: Die KURI-Gruppe. In: Hubertus Gaßner (Hrsg.): Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Ausstellungskatalog. Neue Galerie Kassel u. a. O., Marburg 1986, S. 56–74.

⁷ Brief Lyonel Feiningers an Julia Feininger. Weimar, 7. September 1922. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

Bereits bei seinem ersten Berlin-Besuch Ende 1920 hatte er daher auch den Kontakt zu Hans Richter aufgenommen, in dessen Atelier sich kurze Zeit später eine offene Konstruktivisten-Gruppe bildete, der Hans Arp, Willi Baumeister, Werner Graeff, Ludwig Mies van der Rohe, Moholy Nagy und der russische Konstruktivist El Lissitzky beitraten, der gerade erst kurz zuvor nach Berlin gekommen war. Van Doesburgs vielfältige Aktivitäten ergaben sich auch aus seiner Doppelsexistenz als Dadaist. Schon 1921 hatte er unter dem Pseudonym I. K. Bonset begonnen, regelmäßig in *De Stijl* Klang- und Lautgedichte sowie absurde Manifeste zu veröffentlichen.⁸ Er ging sogar so weit, dass Bonset als Mitherausgeber der Dada-Zeitschrift *Mécano* auftrat, die ab Februar 1922 in Weimar erschien. Obwohl van Doesburg ein fanatischer Verfechter der geometrisch-abstrakten Kunst war, fügte sich der Dadaismus sehr gut in seine Vision ein, denn er war davon überzeugt, dass seine Irrationalität zur Aufweichung der alten, verkrusteten bürgerlichen Kultur beitragen und damit der künstlerischen Erneuerung den Weg bereiten könne. Zudem genoss es van Doesburg, sich frei zwischen den extremen Polen der strengen Prinzipien *De Stijls* und des absurden Widersinns von Dada zu bewegen, wie auch sein Freund Kurt Schwitters betonte:

Der dadaistische Künstler weist der Zeit den Weg in die Zukunft. Er vereinigt in sich die Kontraste: Dada und Konstruktion. Nur konsequente Strenge ist das Mittel, um uns aus dem Chaos zu befreien. [...] Er ist durch innere Konsequenz erhaben über den kompromittierenden Unsinn, den er erkennbar macht. [...] Dada ist der Übergang. Wollen wir an der Konstruktion einer neuen Zeit teilnehmen, sind wir verpflichtet, mit den einfachsten Mitteln anzufangen.⁹

⁸ Siehe Theo van Doesburg: *Das Andere Gesicht. Gedichte, Prosa, Manifeste, Romane 1913–1928*. Übers. und hrsg. von Hansjürgen Bulkowski, München 1983.

⁹ Kurt Schwitters: *De zelfoverwinning van Dada*. In: *Haagsche Post*, 20. Januar 1923. Hier zit. nach der dt. Übersetzung in: *Die Selbstüberwindung Dadas*. In: *Doesburg / Schwitters. Holland ist Dada. Ein Feldzug*. Hrsg. von Hubert van den Berg, Hamburg 1992, S. 39–43, hier S. 42.

Der Dadaismus war 1916, mitten in den Wirren des Ersten Weltkrieges in der neutralen Schweiz, in Zürich, entstanden, wo eine Gruppe von pazifistisch eingestellten Emigranten, zu der Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara, Hans Richter u. a. gehörten, das legendäre Cabaret Voltaire gründeten. Kurz nach der Eröffnung notierte Hugo Ball in seinem Tagebuch:

Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind; eine Gladiatorenengeste; ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln; eine Hinrichtung der posierten Moralität [...]. Der Dadaist liebt das Außergewöhnliche ja, das Absurde. [...] Jede Art Maske ist ihm darum willkommen. Jedes Versteckspiel, dem eine düpierende Kraft innewohnt. Das Direkte und Primitive erscheint ihm inmitten enormer Unnatur als das Unglaubliche selbst.¹⁰

In einer Zeit, in der nach einem bösen Wort von George Grosz, der zu der politisch aggressiveren Berliner Dada-Gruppe um Raoul Hausmann, Richard Hülsenbeck und Johannes Baader gehörte, »die Feldherren mit Blut malten«, forderten die Dadaisten eine Erneuerung der Ausdrucksmittel in einer Weise, die mit dem Bildungsideal des ordnungsliebenden Bürgers nichts mehr gemein haben sollte. Dada und Merz, Kurt Schwitters' eigene Dada-Version, propagierten das Spiel mit dem Absurden und den Willen zur Form – letzteres verband sie durchaus mit den Konstruktivisten.¹¹ An die Stelle des isoliert arbeitenden Künstlers und des damit verbundenen Geniekults setzten sie das Ideal der Künstlergemeinschaft und die gemeinsame Suche nach einer elementaren ungegenständlichen Kunst. Grundsätzlich ging es sowohl den Dadaisten als auch den Konstruktivisten um die Rolle des Künstlers als Pionier einer neuen Seh- und Bildkultur. Sie unterschieden sich allerdings in der Form der aktiven Mitgestaltung der neuen demokratischen Gesellschaft.

¹⁰ Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit. Luzern 1946, S. 91f.

¹¹ Vgl. Gerda Wendermann: Merz im Quadrat. Kurt Schwitters zwischen Dadaismus und Konstruktivismus. In: Karin Orchard, Isabel Schulz (Hrsg.): Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde. Ausstellungskatalog. Sprengel Museum Hannover. Köln 2007, S. 98–121.

So hatte Theo van Doesburg bereits im Oktober 1921 in *De Stijl* einen »Aufruf zur elementaren Kunst« veröffentlicht, der neben den Dadaisten Raoul Hausmann und Hans Arp auch von den beiden ungarischen und russischen Konstruktivisten Moholy-Nagy und Iwan Puni unterzeichnet worden war.¹² Der Aufruf, in dem van Doesburgs Einfluss ebenso deutlich ablesbar ist wie der des russischen Suprematismus, verlangte nach einer neuen, nicht-philosophischen und anti-individualistischen Kunst, die »ausschließlich aus ihren eigenen Elementen« aufgebaut ist.

In Weimar verfolgte Theo van Doesburg dieses Ziel sowohl durch öffentliche Auftritte als auch durch gezielte Kontaktaufnahme zu den osteuropäischen Konstruktivisten. So hielt er aufgrund einer Einladung von Walter Dexel am 29. März 1922 im Jenaer Kunstverein einen Vortrag mit dem Titel *Der Wille zum Stil*, den er nur wenige Tage später am 3. April in Weimar wiederholte – hier vor einem »leidlich gefüllten Saal«, wie es in der Presse hieß, dessen Publikum hauptsächlich aus Bauhäuslern bestand.¹³ Insbesondere die persönliche Begegnung mit El Lissitzky im April 1922, d. h. noch vor der Ersten Russischen Kunstausstellung, die erst im Oktober in der Galerie van Diemen in Berlin zu sehen war, führte zu einer kurzen, aber intensiven Zusammenarbeit. In deren Folge erschien nicht nur Lissitzkys einflussreiches Kinderbuch *Von zwei Quadraten* als Sonderdruck der Zeitschrift *De Stijl*, sondern er konnte auch für die Berliner Gruppe um Hans Richter gewonnen werden. Aus ihr rekrutierte sich später die »Internationale Fraktion der Konstruktivisten« – gebildet aus van Doesburg, Lissitzky und Richter –, die nach einer gemeinsamen Lagebesprechung in Weimar im Mai 1922 den ersten Kongress der »Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler« in Düsseldorf sprengte.

¹² *De Stijl*, 4 (1921) H. 8, S. 156. Siehe auch Bernd Finkeldey: *Elementarismus. Grundlagenforschung für eine neue Gestaltung*. In: Bernd Finkeldey, Kai-Uwe Hemken: *Konstruktivistische Arbeitsgemeinschaft* (Anm. 4), S. 107–110.

¹³ Vgl. Mathilde Freiin von Freytag-Loringhoven: *Kunstgeschichtliche Vorträge. Theo van Doesburg: Der Wille zum Stil*. In: *Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland*, 74. Jg., Nr. 92, 4. April 1922. Siehe auch: Anonym: *Die kunstgeschichtlichen Abende*. In: *Weimarerische Zeitung (Landeszeitung für Thüringen)*, 5. April 1922.

Zu diesem Kongress, der Auslöser für den späteren Weimarer Kongress wurde, hatte die Künstlervereinigung »Junges Rheinland« eingeladen.¹⁴ Er fand Ende Mai 1922 parallel zur Eröffnung der Ersten Internationalen Kunstausstellung statt, die den russischen und ungarischen Künstlern erstmalig eine wichtige Plattform in Deutschland bot. Auch Moholy-Nagy war hier mit Werken vertreten, obwohl er selbst, wie andere ungarische Exilkünstler auch, aus finanziellen Gründen nicht am Kongress teilnehmen konnte. Ziel des Kongresses war es, mit verschiedenen deutschen Künstlervereinigungen wie der Berliner Novembergruppe, der Darmstädter und der Dresdner Sezession, der Halleschen Künstlergruppe, dem Deutschen Werkbund u. a. eine Art Union zu bilden zur Durchsetzung gemeinsamer Interessen. Eingeladen waren außerdem die Vertreter der führenden Avantgardezeitschriften Europas, wie etwa Herwarth Walden für den »Sturm«, Enrico Prampolini für die italienischen Futuristen, Lissitzky und Puni für die russischen Konstruktivisten. Die ungarischen Künstler waren wohl nur durch László Peri vertreten. Der ereignisreiche Verlauf des Kongresses ist durch einige Augenzeugenberichte überliefert. So verließen bereits am zweiten Tag van Doesburg, Lissitzky und Hans Richter, aber auch Raoul Hausmann und Prampolini unter Protest den Versammlungssaal. Auslöser war ihre Kritik an einem vorbereiteten Gründungsmanifest, das nach ihrer Ansicht zu einseitig wirtschaftliche und ausstellungsorganisatorische Interessen der Künstler in den Vordergrund stellte. Stattdessen forderten sie in ihren Deklarationen eine entschiedene Absage an das Individualistische und Subjektivistische in der Kunst. Künstler dürften nicht mehr zur Befriedigung der ästhetischen Bedürfnisse weniger Personen arbeiten, sondern müssten, wie Lissitzky in seinem Manifest betonte, gemeinsam mit dem Wissenschaftler, dem Ingenieur und dem Arbeiter dem Aufbau einer neuen Kultur dienen. Im Blickpunkt stand aber nicht nur die Übernahme von Verantwortung für eine neue Gesellschaft, sondern vor allem auch der Wunsch, eine gemeinsame

¹⁴ Vgl. Maria Müller: Der Kongreß der »Union Internationaler Fortschrittlicher Künstler« in Düsseldorf. In: Bernd Finkeldey, Kai-Uwe Hemken: Konstruktivistische Arbeitsgemeinschaft (Anm. 4), S. 17–22; Kai-Uwe Hemken: »Muß die neue Kunst den Massen dienen?« Zur Utopie und Wirklichkeit der »Konstruktivistischen Internationale«. In: Ebd., S. 57–67.

internationale künstlerische Sprache zu entwickeln. Am selben Tag unterzeichneten van Doesburg, Lissitzky und Richter eine gemeinsame Erklärung der »Fraktion der Konstruktivisten«, mit der sie versuchten, die Konsequenzen aus dem Scheitern des Düsseldorfer Kongresses zu ziehen: »Wir definieren den fortschrittlichen Künstler als einen solchen, der die Vorherrschaft des Subjektiven in der Kunst verneint und bekämpft und seine Werke nicht auf lyrischer Willkür aufbaut, sondern auf dem Prinzip des neuen Gestaltens durch systematische Organisation der Mittel zu einem allgemeinverständlichen Ausdruck.«¹⁵ Basis sollte also eine Kunst sein, die sich vergleichbar der Wissenschaft und der Technik als »Organisationsmethode« des allgemeinen Lebens versteht und die als »Werkzeug des allgemeinen Arbeitsprozesses« dem Fortschritt der Menschheit dient.

Theo van Doesburg berichtete voller Genugtuung nach der Rückkehr seinem Freund Antony Kok:

Ich hab' De Stijl mit Kraft verteidigt. Die Leute brüllten: »Akademie!« »Wir wollen keine Diktatur« usw. [...] Das Ende war natürlich, daß wir unter heftigem Protest den Saal verlassen mußten, [...]. Auf jeden Fall wissen wir jetzt, mit wem wir für den nächsten Kongreß rechnen können. Die Futuristen, Dadaisten und noch andere haben das Gebäude mit uns verlassen [...]. Das zweite Mal werden wir es besser tun. Von den Russen haben wir enorme Unterstützung! [...] Wir arbeiten jetzt hart für die Internationale, die noch vor dem Winter zustandekommen muß.¹⁶

Tatsächlich plante van Doesburg bereits Anfang Juni 1922 einen Kongress der »Neuesten« – allerdings zu diesem Zeitpunkt noch in Berlin, wie aus einem Brief an Tristan Tzara, der 1920 von Zürich nach Paris gewechselt war und dort eine neue Dada-Gruppe gebildet hatte, hervorgeht: »Ich war in

¹⁵ Hier zit. nach dem Abdruck des Textes in: Bernd Finkeldey, Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): Konstruktivistische Arbeitsgemeinschaft (Anm. 4), S. 304.

¹⁶ Brief van Doesburgs an Antony Kok, 6. Juni 1922. Van Doesburg-Archief, Schenking van Moorsel, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag. Hier zit. nach: Bernd Finkeldey, Kai-Uwe Hemken: Konstruktivistische Arbeitsgemeinschaft (Anm. 4), S. 313.

Düsseldorf auf einem internationalen Kongreß der avantgardistischen Künstler. [...] Es war ein vollkommen idiotisches Milieu! Und reaktionär! Wir bereiten einen anderen Kongreß der Neuesten in Berlin vor. Ich werde Sie mit Man Ray, Ribemont-Dessaignes etc. einladen!«¹⁷

Gleichwohl vermitteln die erhaltenen diversen Briefwechsel nicht den Eindruck einer von Beginn an zielgerichteten Organisation eines gemeinsamen Kongresses von Dadaisten und Konstruktivisten, sondern zunächst kursierten viele Einzelpläne. Der Zufall scheint auch hier eine Rolle gespielt zu haben. So lässt sich einem Brief Raoul Hausmanns an van Doesburg im Juli entnehmen, dass für den Herbst ein Auftritt des Berliner Dadaisten als Tänzer in Weimar geplant war, dem sich eine Tournee anschließen sollte.¹⁸ Das Scheitern dieser Pläne führte wohl zu einem Zerwürfnis zwischen beiden Künstlern und würde das Fehlen Hausmanns auf dem Weimarer Kongress erklären. Parallel beschäftigte van Doesburg sich im Sommer 1922 außerdem intensiv mit der Herausgabe seiner experimentell gestalteten dadaistischen Zeitschrift *Mecano*. Er warb hierfür intensiv um die Mitarbeit von gleichgesinnten Künstlern im In- und Ausland, zu denen vor allem Kurt Schwitters, Hans Arp und Tristan Tzara zählten. Gegenüber letzterem beklagte er, dass der deutsche Dadaismus viel zu politisch sei, sicherlich einer der Hauptgründe, warum die Berliner Dadaisten nicht nach Weimar eingeladen wurden.¹⁹

Erst ab Mitte Juli nahm der geplante Kongress konkretere Gestalt an. Tzara kündigte van Doesburg seinen Besuch in Weimar für Mitte September an. Dieser bot ihm daraufhin an, eine Soirée in seinem Atelier zu organisieren, wo Tzara einen Vortrag über Dada halten könnte: »Das wäre sehr lustig in

¹⁷ Brief van Doesburgs an Tristan Tzara, 4. Juni 1922. Hier zit. nach Raoul Schrott: *Dada* 15/25. Innsbruck 1992, S. 300.

¹⁸ Undatierter Brief Raoul Hausmanns an van Doesburg, Juli 1922, Prerow. Van Doesburg-Archiv, Schenking van Moorsel, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag. Siehe auch: Eva Züchner (Hrsg.): *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933. Unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*. Ostfildern 1998, S. 153, Anm. 4.

¹⁹ Vgl. undatierten Brief van Doesburgs an Tristan Tzara, Juli 1921. Hier zit. nach Raoul Schrott: *Dada* 15/25 (Anm.17), S. 282.

Weimar. Gegen Goethes Gebeine und die pittoreske Atmosphäre mit den Sirenen und Faunen, die viel zu schwere Füße haben.«²⁰ Van Doesburg erwähnte als Alternative, dass es eventuell auch möglich sei, diese Soirée in der Villa Dürckheim stattfinden zu lassen. Er selbst hatte im Mai in der durch Henry van de Velde errichteten großbürgerlichen Villa einen Vortrag gehalten. Nach eigener Aussage hatte die Gräfin Dürckheim²¹ ihm ihren Salon angeboten, um dort Vorträge und Konferenzen zu veranstalten. Eine Woche später, am 8. August, kündigte Tzara an, seinen Vortrag am Freitag, dem 22. September, halten zu wollen. Er selbst trafe in Begleitung von Hans Arp bereits am 19. September ein. Wiederum zwei Wochen später schlug Tzara vor, dass auch Arp einige seiner Gedichte vortragen könnte, aber erst am 7. September opponierte er gegen van Doesburgs bisherige Pläne von einer kleinen intimen Veranstaltung: »Ein nicht zu großer und auch nicht zu kleiner Saal wäre vorzuziehen; auch müssten Anzeigen in den Zeitungen gemacht werden (selbst in Berlin) und spezielle Einladungen, als von Mécano organisierte Konferenz.«²²

Zu diesem Zeitpunkt entwickelte van Doesburg auch erste Pläne zu einer gemeinsamen Dada-Tournee durch die Niederlande, die noch im Oktober oder November desselben Jahres stattfinden sollte, und versuchte hierfür neben Schwitters und Hausmann auch Tzara, Arp und andere Pariser Dadaisten zu gewinnen.²³ Auf eine diesbezügliche Anfrage antwortete Schwitters mit einer enthusiastischen Zusage, in der er einen gemeinsamen Sketch in fünf Sprachen vorschlug. Gemeinsam mit Hausmann könne er auch einen Vortrag von abstrakter Poesie und einen Tanz mit Klopfbegleitung anbieten. Aus diesem Brief vom 13. September lässt sich schließen, dass

²⁰ Brief van Doesburgs an Tristan Tzara, 23. Juli 1933. Hier zit. nach ebd. S. 303.

²¹ Charlotte von Kusserow (1869–1959)

²² Brief Tzaras an van Doesburg, 7. September 1922. Hier zit. nach Raoul Schrott: Dada 15/25 (Anm. 17), S. 307.

²³ Vgl. zur Dada-Tournee durch die Niederlande Karl Schippers: Holland Dada. Amsterdam 1974, S. 54–91; Hubert van den Berg: Holland ist Dada (Anm. 9); Meta Knoll: Kurt Schwitters in Nederland. In: Kurt Schwitters in Nederland. Merz, De Stijl & Holland Dada. Ausstellungskatalog. Stadsgalerij Heerlen 1997. Zwolle 1997, S. 19–24.

Schwitters erst zu diesem späten Zeitpunkt zu dem anstehenden Weimarer Kongress eingeladen wurde: »Nach Weimar wollte ich das ganze Jahr schon kommen, aber meine Reise hat sich infolge von Krankheit und Arbeit und anderen Reisen stets verschoben.«²⁴ In der Tat suchte Schwitters, der schon 1921 im Jenaer Kunstverein mit seinen Lautgedichten aufgetreten war, seit Anfang des Jahres eine Möglichkeit in Weimar auszustellen und bat Walter Dexel um Vermittlung. Anfang September hatte er schließlich selbst Kontakt mit Wilhelm Köhler, dem Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen aufgenommen.²⁵ Köhler zeigte sich jedoch keineswegs begeistert von Schwitters' Angebot, wie er Dexel schrieb. Obwohl Köhler auf sehr mutige Weise das Landesmuseum für die aktuelle zeitgenössische Kunst öffnete und hier als einer der ersten Museumsdirektoren in Deutschland konstruktivistische Kunst zeigte, fehlte ihm doch das Verständnis für Schwitters eigensinnige Collagenkunst.²⁶

Während Schwitters noch am 19. September, also knapp eine Woche vor dem Kongress, an Dexel vage schrieb, er käme im Oktober nach Weimar und Jena, stand der genaue Termin für László Moholy-Nagy und damit für den Berliner Konstruktivisten-Kreis mindestens seit Anfang September fest. Dass auch Moholy-Nagy am Zustandekommen dieses Treffens beteiligt war, zeigt eine Postkarte vom 7. September an Walter Dexel, der von Jena aus die zunehmende Konkretisierung der Kongresspläne verfolgte:

Ich freue mich sehr über Ihre Karte und teile mit, dass wir (wenn ich inzwischen Sie nicht anders verständige) am 25. IX. in Weimar sein werden, wo – wie ich Richter gebeten habe und wie ich hoffe – wir alle noch einmal

²⁴ Brief Kurt Schwitters' an van Doesburg, 13. August 1922. Hier zit. nach Kurt Schwitters. *Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten, gesammelt, ausgewählt u. kommentiert von Ernst Nündel, Frankfurt/M., Berlin 1994, S. 71.*

²⁵ Vgl. Postkarte von Kurt Schwitters an Wilhelm Köhler, 1. September 1922. Archiv der Kunstsammlungen zu Weimar, Akte KUSA 1/18.

²⁶ Vgl. Gerda Wendermann: *Freund und Förderer der modernen Kunst: Wilhelm Köhler als Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen zu Weimar.* In: Rolf Bothe, Thomas Föhl (Hrsg.): *Aufstieg und Fall der Moderne. Ausstellungskatalog. Kunstsammlungen zu Weimar 1999.* Ostfildern-Ruit 1999, S. 308–324, hier S. 312f.

die Möglichkeiten der Konstruktivistischen Internationale durchsprechen sollten. Es wäre sehr gut, wenn Sie auch kämen. Ich versuche auch noch andere Freunde zu dieser Reise aufzufordern.²⁷

Welche Zielsetzung Moholy-Nagys verfolgte, geht aus seiner Bitte hervor: »Wenn Sie jemanden (nicht Künstler), der wirklich ein heutiger Mensch in seiner Art ist (Technik, Erfinden, Wissenschaft usw.) kennen, bringen Sie ihn auch mit.« Hieraus wird deutlich, dass Moholy-Nagy den Weimarer Kongress eindeutig als Treffen der Konstruktivistischen Internationale ansah, auf dem die gesellschaftliche Rolle der Kunst diskutiert werden sollte. In diesem Sinne hatten die in Wien und Berlin im Exil lebenden ungarischen Konstruktivisten Lajos Kassák, Ernst Kállai und Moholy-Nagy kurz nach dem Scheitern des Düsseldorfer Kongresses ein eigenes radikales Manifest formuliert, das auch von Theo van Doesburg in *De Stijl* publiziert worden war und mit dem sie im Vorfeld der Weimarer Tagung ihre Position innerhalb der internationalen Künstlerszene festigten.²⁸ Zudem löste das Erscheinen des von Kassák und Moholy-Nagy gemeinsam herausgegebenen Buch *neuer Künstler* im September unterschiedliche Spannungen zwischen Moholy-Nagy und Lissitzky auf der einen Seite und zwischen Moholy-Nagy und van Doesburg auf der anderen Seite aus. Tatsächlich sollte der anstehende Kongress ursprünglich die Führungsrolle des Niederländers unterstreichen, doch das Kräftemessen zwischen van Doesburg und Moholy-Nagy verlief nur wenige Monate vor der Berufung des Ungarn an das Weimarer Bauhaus anders als geplant.

Noch kurz vor dem Kongress ging van Doesburg in einem Brief an Antony Kok vom 18. September auf diese Spannungen ein:

²⁷ Postkarte László Moholy-Nagys an Walter Dexel, 7. September 1922. Hier zit. nach Maria Schmid (Hrsg.): *Dexel in Jena*. Jena 2002, S. 76.

²⁸ Abgedruckt in Bernd Finkeldey, Kai-Uwe Hemken: *Konstruktivistische Arbeitsgemeinschaft* (Anm. 4), S. 305–307.

Ich hatte Dir schon viel früher schreiben wollen, aber ich war wieder in Berlin für die Konstruktivistische Internationale. Wie Du weißt, habe ich mich auf der letzten Zusammenkunft bei Moholy-Nagy zurückgezogen, da ich sah, daß die Zeit für ein gemeinsames künstlerisches Streben noch nicht reif war. Jetzt habe ich alles [...] überlegt, und [...] bin zu der Einsicht gelangt, daß eine internationale Solidarität notwendig ist.²⁹

Allerdings erkannte er bei den Ungarn die Gefahren der Ideologie für die Freiheit der Kunst: »Vergiß nicht, daß diese Leute die Sache ganz anders sehen, nämlich der Kommunismus als ideales Prinzip, während die Frage für uns rein taktisch ist. Bei denen ging es darum, die Kunst dem Kommunismus unterzuordnen, bei uns, die Konsequenzen der neuen Kunst durchzusetzen und dafür eine feste Unterstützung von der Masse zu bekommen.«³⁰ Weiter führte van Doesburg eine Woche vor Beginn des Kongresses aus:

Wir haben all diese Punkte in einer Proklamation festgelegt. Die Internationale der Schöpferischen ist nur möglich: 1. als Arbeitsgemeinschaft; 2. als sozialpaedagogische Körperschaft. Wir müssen die Masse hinter uns haben. [...] Wir sind jetzt so weit, daß es am 25. September in Weimar einen kleinen Künstlerkongreß geben wird; 2. daß die Grundlage festgelegt worden ist; 3. daß Papier gekauft worden ist für das Organ: Konstruktion. Nur fehlen noch 15.000 Mark fürs Drucken, aber die wird Richter versuchen in Berlin zusammenzukriegen.

²⁹ Brief van Doesburgs an Antony Kok, 18. September 1922. Van Doesburg-Archief, Schenking van Moorsel, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag. Hier zit. nach Bernd Finkeldey, Kai-Uwe Hemken: Konstruktivistische Arbeitsgemeinschaft (Anm. 4), S. 314f.

³⁰ Ebd.

Die hier erwähnte Zeitschrift wurde von Hans Richter erst 1923 unter dem neuen Titel G (für Gestaltung) gegründet, an der sich auch ein Großteil der Teilnehmer des Weimarer Kongresses mit Beiträgen beteiligte.³¹

In Weimar kam es zu dem von van Doesburg erwarteten Konflikt zwischen seinen Dada-Freunden und den Konstruktivisten, denn am Dienstag, dem 19. September, trafen zuerst Tristan Tzara und Hans Arp ein, am Sonnabend, dem 23. September, Kurt Schwitters. Hingegen waren Moholy-Nagy und seine Landsleute bei ihrer Ankunft völlig unvorbereitet, wie dieser sich später erinnerte:

Als wir dort ankamen, fanden wir zu unserer großen Überraschung die Dadaisten Hans Arp und Tristan Tzara vor. Dies löste eine Rebellion gegen den Gastgeber Theo van Doesburg aus, da wir zu diesem Zeitpunkt den Dadaismus im Verhältnis zu der neuen Weltanschauung der Konstruktivisten als eine destruktive und überholte Bewegung bewerteten. Van Doesburg, eine starke Persönlichkeit, beruhigte den Sturm, und die Gäste wurden zur Bestürzung der jungen, puristischen Teilnehmer akzeptiert, die sich langsam zurückzogen und es zuließen, dass sich der Kongreß in eine dadaistische Veranstaltung verwandelte.³²

Offensichtlich war Moholy-Nagy vor dem Kongress nicht bekannt, dass der Niederländer in einer Person Konstruktivist und Dadaist war. Da van Doesburg die Gefahr einer Politisierung der »Internationalen« sah, die seines Erachtens zu einem Instrument ideologisch-partecipolitischer Interessen zu verkommen drohte, musste der Kongreß gestört werden. Der geplante Auftritt der Dadaisten schien ihm eine wirkungsvolle Abwehr gegen jeden Mißbrauch der Kunst. Er versicherte sich hierbei auch der Unterstützung von Hans Richter, der ihm schrieb: »Daß Du die Intern. wieder aufwärmst, schön, wir brauchen sie: nicht nur als Kampfmittel gegen die Reaktion, nicht nur als

³¹ Vgl. den Reprint der Zeitschrift »G – Material zur elementaren Gestaltung«. Hrsg. von Marion von Hofacker. München 1986.

³² Sybil Moholy-Nagy (Hrsg.): László Moholy Nagy. Vision in Motion. Chicago 1947, S. 315.

Organisation und Marktmittel unsere Arbeiten auszuführen, sondern für beides [...]. Mit dem Zusammengehen mit den Dadaisten bin ich vollkommen einverstanden. Ich finde, daß Tzara und Arp die Welt und die Kunst 1000-mal klarer begreifen, als selbst die Mehrheit unseres kleinen Kreises.«³³

Über den turbulenten Ablauf der eigentlichen Ereignisse in Weimar veröffentlichte van Doesburg im Heft 3 von *Mécano* eine furiose, im knappen Telegrammstil verfasste und zwischen drei Sprachen wechselnde Chronik (Abb. 3), die die Grundlage für die folgende, kommentierte Rekonstruktion der Chronologie bildet. Hiernach trafen am Dienstag, den 19. September, Tzara und Arp bei mildem Wetter in Weimar ein, das Arp sehr vertraut war, da er hier von 1905 bis 1908 an der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule, der Vorläuferin des Bauhauses, studiert hatte. Am folgenden Tag scheint zunächst wenig passiert zu sein, denn van Doesburg notierte nur die Versendung von 28 Telegrammen. Am Donnerstag, den 21. September, besuchte Tzara das Bauhaus, ein Besuch, der van Doesburg Anlass zu einem bissigen Kommentar über das Bauhaus gibt, das er als ein von Mazdaznan und Expressionismus verseuchtes Künstler-Krankenhaus beschreibt. Von einer absoluten Impotenz der Meister ist hier satirisch die Rede. Eine Ausnahme bilde lediglich der Direktor, Walter Gropius. Die Schüler seien begabter als ihre Meister. Über Freitag, den 22. September, heißt es in der Chronik lakonisch: »Trinken – trinken – trinken – betrunken.« Offenbar zog die Gruppe, der sich inzwischen der holländische Architekt Cornelis van Eesteren, Max Burchartz sowie die Bauhaus-Schüler Karl Peter Röhl und Werner Graeff angeschlossen hatten, feuchtfröhlich durch die gastronomischen Etablissements der Klassikerstadt. Eine gemeinsam entworfene Postkarte gibt etwas von der ausgelassenen Atmosphäre wieder: »24 Stunden betrunken ist Does. Rette was Du retten kannst: Wir haben soeben das Bauhaus verlassen.«³⁴ Als Treffpunkt dienten das Atelier von van Doesburg (Abb. 4), der in den Sommermonaten das Atelier des Weimarer

³³ Brief Hans Richters an van Doesburg, undatiert. Van Doesburg-Archief, Schenking van Moorsel, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

³⁴ Vgl. Abbildung der fiktiven Postkarte in: Theo van Doesburg 1883–1931 (Anm. 3), S. 111.

Schlachtenmalers Baron von Eschwege an der Falkenburg³⁵ angemietet hatte, sowie die Ateliers von Max Burchartz und Karl Peter Roehl in der Kunstschulstraße, heute Geschwister Scholl-Straße. Beliebt waren auch die Indische Teestube in der Marienstraße und das heute noch existierende Residenz-Café (Abb.). Im Weimarer Kino von Louis Held lief in jener Woche der Film *Der brennende Acker* von Friedrich Wilhelm Murnau mit Werner Kraus in der Hauptrolle.

Am 23. September traf Schwitters in Begleitung seiner Frau Helma ein. Sie besuchten ebenfalls das Bauhaus. Vermutlich begegnete er hier Oskar Schlemmer, der ihn zuvor im März in Hannover aufgesucht hatte. Hans Richter erinnerte sich später an die Ankunft des hochgewachsenen Merz-Künstlers:

Schon einen Tag vorher [vor dem Kongress] saßen wir, um ›Pläne zu schmieden‹, was immer Doesburg im Sinne haben mochte, in Peter Röhl's kleinem Atelier [...], als sich die Tür öffnete und ein großer, wohlgenährter Mann ins Zimmer trat, der ein wenig wie ein Postbote aussah. Seine Vorderseite und seine Rückseite verschwanden hinter zwei enormen, [...] großen Mappen, die über den Schultern mit gewöhnlichen Bindfaden befestigt waren. [...] Ohne auch nur ein einziges Wort zu sprechen, zog er aus der Vordermappe einen [...] Karton hervor, auf den der Buchstabe W gemalt war. Er hielt ihn sich vor die Brust und begann mit gewaltiger Stimme zu deklamieren, zu schreien, zu zischen und zu brüllen: ein Gedicht, das nur aus den vokalen Variationen dieses einen Buchstabens bestand. Eine Symphonie von Tönen, die uns für die nächsten fünf bis sechs Minuten den Atem verschlug und unseren eigenen Ohren nicht trauen ließ. Nachdem er beschlossen hatte, das Gedicht sei zu Ende, tat er ganz sachlich den Karton in die Mappe zurück und trat mit einer kurzen, korrekten Verbeugung vor jeden von uns, mit Ausnahme derjenigen, die

³⁵ Zuletzt war es das Atelier des Weimarer Malers Otto Paetz, der 2006 verstarb.

ihn schon kannten, und betonte auf streng hannoveranisch: Kurt Schwitters.³⁶

Anschließend versammelte sich die Gruppe erneut im Residenz-Café. Hier – im gegenüberliegenden Torbogen der Bastille des Residenzschlosses – könnten zwei der überlieferten Fotos entstanden sein, die die Gruppe mit einer Dada-Mülltonne zeigen (Abb. 5). Der Abend endete im Atelier van Doesburgs.

Am Sonntag, den 24. September, fuhr die Gruppe nach Jena, wo sie von Walter Dexel empfangen wurde. Inzwischen waren auch László Moholy-Nagy und seine Frau Lucia dazu gestoßen und gemeinsam zogen sie durch die Stadt.³⁷ Im Gästebuch Dexels trugen sich abends ein: Tzara, beide Moholys, Schwitters, Arp, beide Doesburgs, Burchartz, Graeff und van Eesteren. Hier wurde die für den 26. September geplante Dada-Veranstaltung im Jenaer Kunstverein besprochen, denn Schwitters schrieb im Laufe des Abends an Herbert von Garvens, dass Arp, Tzara, beide Doesburgs, Raoul Hausmann und er selber einen Dada-Abend in der Galerie Garvens am 29. September geben wollten.³⁸ Als Gäste bei diesem Hannoveraner Auftritt kündigte er Lissitzky, Röhl, Graeff, beide Dexels, Burchartz und beide Moholy-Nagys an.

In der Chronik wird hingegen nicht erwähnt, dass am 24. September 1922 auch die feierliche Einweihung des neuen Stadttheaters in Jena stattfand – ein Projekt von Walter Gropius und Adolf Meyer, das als ein wichtiges Beispiel des neuen Bauens galt und mit großer öffentlicher Aufmerksamkeit wahrgenommen wurde.³⁹ Zu den bemerkenswerten Begleitumständen gehört der Konflikt zwischen Gropius und Oskar Schlemmer über die farbige

³⁶ Hans Richter: Dada-Profile. Zürich 1961, S. 97.

³⁷ Vgl. zur Rolle Dexels in Bezug zu Bauhaus und van Doesburg Walter Vitt: Walter Dexel im Spannungsfeld der europäischen Avantgarde. In: Maria Schmid (Hrsg.): Dexel in Jena (Anm. 27), S. 59–98, hier S. 66–74.

³⁸ Vgl. Nündel: Kurt Schwitters (Anm. 24), S. 72f.

³⁹ Siehe hierzu Annemarie Jaeggi: Adolf Meyer – der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius. Ausstellungskatalog. Bauhaus-Archiv Berlin 1994. Berlin 1994. Volker Wahl: Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900 und 1933. Leipzig 1988, S. 225–237.

Innengestaltung des Theaters, der damit endete, dass die bereits ausgeführte figurative Wand- und Deckengestaltung des Bauhauskünstlers einem einfarbigen Anstrich weichen musste. Dass hierbei auch die vehemente Kritik von Theo van Doesburg eine Rolle gespielt haben könnte, ist nach einem Augenzeugenbericht Walter Dexels durchaus wahrscheinlich.⁴⁰ Daher wird der niederländische Künstler auch sicher die Gelegenheit ergriffen haben, seinen Mitstreitern das Ergebnis dieses Konfliktes zu zeigen. Immerhin führte er wenig später in einem Zeitungsartikel das Theaterhaus Jena als eines der frühesten Beispiele für den Einfluß der De-Stijl-Farbraumvorstellungen an.⁴¹

Am Montag, dem 25. September, erfolgte die Rückfahrt nach Weimar, wo der eigentliche Kongress beginnen sollte. In satirischer Form gibt van Doesburg in seiner Chronik die offenbar heftigen Diskussionen über die anwesenden Dadaisten wieder: »Bortnyik hat in Ungarn den Dadaismus bekämpft – Lissitzky / Moskau sagt dem Dadaismus: Du hast von innen aufgeschnitten das Bauchgehirn der Bourgeoisie« und spielt damit auf die berühmte Collage von Hannah Höch Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands aus dem Jahre 1919 an. Der Höhepunkt der Veranstaltung fand am Abend mit der Dada-Soirée im Hotel Fürstenhof, dem heutigen Russischen Hof, statt. Van Doesburg entwarf hierfür eine Einladungskarte in der typischen Dada-Typografie mit Versatzstücken aus der Werbesprache (Abb. 6). Das Programm umfasste, wie geplant, einen Vortrag von Tristan Tzara über die Dada-Bewegung in Paris, dem Hans Arp mit seinen Gedichten aus dem Band Die Wolkenpumpe folgte, während Nelly van Doesburg rhythmisch betonte Stücke des jungen italienischen Komponisten Vittorio Rieti spielte, den sie im Hause Alma Mahlers in Wien 1921 kennengelernt hatte.⁴² Die Stücke trugen absurde Titel wie Marcia nuziale per un cocodrillo (Hochzeitsmarsch für ein

⁴⁰ Volker Wahl: Jena als Kunststadt (Anm. 39), S. 236f.

⁴¹ Vgl. Theo van Doesburg: De invloed van de Stijlbeweging in Duitsland. In: Bouwkundig Weekblad 44 (1923), S. 80–84.

⁴² Vgl. Wies van Moorsel: »Durchschnitt reicht nicht!« Nelly van Doesburg 1899–1975, Zürich 2003. S. 70–78.

Krokodil) oder *Marcia funebre per un uccellino* («Trauermarsch« für ein Vögelchen). Da üblicherweise am Sonntagnachmittag im Fürstenhof sogenannte Künstlerkonzerte stattfanden, wie aus zeitgenössischen Anzeigen ersichtlich ist, war es für van Doesburg vermutlich nicht so schwierig gewesen, hier einen Saal zu mieten. Trotzdem wird man davon ausgehen müssen, dass das Publikum größtenteils aus Bauhäuslern bestand.⁴³ Der Abend endete, wie van Doesburg meldet, in einem Sektregen im Chat-Noir. Tatsächlich gab es die Kabarett-Bar Schwarzer Kater (Abb. 7), **das** Vergnügungsort Weimars, das sich im Residenz-Theater im einstigen Rotlichtmilieu Weimars am Brühl befand, das 1945 zerstört wurde. Sowohl die Bar als auch der Zuschauerraum des Theaters waren im August 1921 durch Karl Peter Röhl ausgemalt und unmittelbar von van Doesburg zur ersten wichtigen De Stijl-Manifestation in Deutschland erklärt worden. Auch Röhl selbst interpretierte die Ausmalung als ein Bekenntnis für »unser Streben zur elementaren Kunst«. ⁴⁴ Bedauerlicherweise sind keine Innenaufnahmen des Theaters bekannt, dessen Programm vor allem leichte Operetten und spektakuläre Auftritte von Nackttänzerinnen bot. Die Allgemeine Thüringische Landeszeitung vermerkte das »originelle Gepräge« der »Farbenpracht« und konstatierte: »Der Theatersaal wirkt eigenartig: hat man das Auge erst einmal an dieses seltsame Farbenspiel gewöhnt, dann ist es nicht ohne Reiz.«⁴⁵ Nach einer Schilderung des Hallenser Malers Charles Crodel, in der von den Farben Orange, Gelb, Moderrot, Violett und Grün die Rede ist, steht allerdings zu vermuten, dass die Farbgestaltung des Residenztheaters eher im stilistischen Zusammenhang mit Röhl's etwa zeitgleicher Ausmalung eines Raumes der Wohnung von Walter Gropius steht, die nach Augenzeugenberichten expressionistisch düster wirkte.

⁴³ Leider fanden sich weder diesbezügliche Anzeigen noch Rezensionen der Veranstaltung in der regionalen Presse.

⁴⁴ Vgl. hierzu Gerda Wendermann: *Merz im Quadrat* (Anm. 11), S. 58.

⁴⁵ Eröffnung der Volksbühne im Residenz-Theater. In: Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland, Jg. 73, Nr. 246, 6. September 1921.

Über den Dienstag, den 26. September, berichtet van Doesburg voller Spott, dass nach vielem Drücken der Internationale Hahn das erste konstruktivistische Ei gelegt habe: »Das dynamische Ei von Moholy ist zugleich ein Küken.« Hiermit kann nicht das sogenannte Manifest der Konstruktivistischen Internationalen Schöpferischen Arbeitsgemeinschaft gemeint sein, das in *De Stijl*, Heft 8, 1922 abgedruckt wurde und nur die Unterschriften von van Doesburg, Lissitzky, Hans Richter, Max Burchartz sowie dem belgischen Künstler Karel Maes trägt und das vermutlich bereits vor dem Weimarer Kongress formuliert wurde, wie van Doesburg in seinem schon zitierten Brief vom 18. September erwähnt. Als Zentralstelle wird hier Richters Berliner Adresse angegeben. Der Vermerk auf das dynamische Ei könnte stattdessen auf einen von Alfréd Kemény und Moholy-Nagy gemeinsam verfassten Text über das Dynamisch-konstruktive Kraftsystem verweisen, der 1922 in der Zeitschrift *Der Sturm* erschien.⁴⁶ In Opposition zum politischen Standpunkt der ungarischen Künstler veröffentlichten Theo van Doesburg und Kurt Schwitters im März 1923 ein weiteres Manifest in *Merz 2*, das von der dadaistischen Fraktion der Kongress-Teilnehmer unterschrieben wurde. Unter dem polemischen Titel »Proletkunst« richtete es sich ausdrücklich gegen alle Bestrebungen, die Kunst in den Dienst gesellschaftspolitischer Kräfte zu stellen: »Die Kunst, wie wir sie wollen, die Kunst ist weder proletarisch noch bürgerlich, denn sie entwickelt Kräfte, die stark genug sind, die ganze Kultur zu beeinflussen, statt durch soziale Verhältnisse sich beeinflussen zu lassen. [...] Das, was wir hingegen vorbereiten, ist das Gesamtkunstwerk, welches erhaben ist über alle Plakate, ob sie für Sekt, Dada oder Kommunistische Diktatur gemacht sind.«⁴⁷

Laut van Doesburgs Chronik wurde am folgenden Mittwoch, dem 27. September, Petró van Doesburg zum »unentbehrlichen dadaistischen

⁴⁶ László Moholy-Nagy, Alfréd Kemény: Dynamisch-konstruktives Kraftsystem. In: *Der Sturm* 13, (1922) H.12 H. 12. Dezember 1922.

⁴⁷ Manifest Proletkunst. In: *Merz 2* (1923) S. 205, 478. Hier zit. nach: Kurt Schwitters *Merzherfte*. Mit einer Einleitung von Friedhelm Lach. Berm, Frankfurt/M. 1975, S. 24f. Das Manifest trägt die Unterschriften von van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp, Tristan Tzara und Christof Spengemann.

Musikinstrument Europas« ausgerufen, nachdem Rietis Marcia nuziale per un cocodrillo (vor dem Landesmuseum in Weimar erklang. Damit wurde ihr unermüdlicher Einsatz für die junge musikalische Avantgarde gewürdigt, die sie einem größeren Publikum mit aktuellen, vom amerikanischen Jazz beeinflussten Stücken der Pariser Groupe des Six um Darius Milhaud, Zwölfton-Stücken des Österreichers Josef Hauer und Kompositionen des Ungarn Zoltán Kodály bekannt gemacht hatte. Bei dieser Gelegenheit könnten auch die beiden existierenden, leicht unterschiedlichen Gruppenfotos der Kongressteilnehmer auf der Freitreppe des Weimarer Landesmuseums entstanden sein. Das Fehlen von Kurt Schwitters könnte allerdings auch auf einen früheren Zeitpunkt hindeuten. Auffällig ist in beiden Fotos die reservierte Distanz der ungarischen Fraktion um Moholy-Nagy zu den theatralisch posierenden Dadaisten um den Rumänen Tzara.

Das Landesmuseum war für die Kongressteilnehmer in zweierlei Hinsicht interessant. Zum einen konnte hier noch – wie die beiden Plakate in den Eingangstüren des Museum zeigen – die Erste Thüringische Kunstausstellung besichtigt werden, an deren Juryauswahl sich auch die Bauhausmeister Lyonel Feininger und Paul Klee beteiligt hatten.⁴⁸ Dass diese Gelegenheit zu einer ersten öffentlichen Selbstdarstellung des Bauhauses sehr ernst genommen wurde, zeigt der Umstand, dass auch der erst im Juni 1922 neu berufene Kandinsky zur Teilnahme aufgefordert worden war. Wie den Meisterratsprotokollen zu entnehmen ist, bestand der Plan, die hier gezeigten Werke der Bauhausmeister anschließend in der renommierten Kestner-Gesellschaft in Hannover vorzustellen. Zwei Monate zuvor war im Obergeschoss des Landesmuseums außerdem die erste umfangreiche Werkschau Walter Dexels zu sehen gewesen. Mit Dexels jüngsten Arbeiten, die planimetrische Kompositionen darstellten, war erstmals die konstruktivistische Kunst in das Landesmuseum eingezogen.⁴⁹ Zum anderen

⁴⁸ Vgl. hierzu Protokoll der Sitzung des Meisterrats vom 26. Juni 1922 (Bl. 144). In: Die Meisterratsprotokolle (Anm. 3), S. 205 und 478, Anm. 205,7.

⁴⁹ Vgl. Gerda Wendermann: Das Landesmuseum in Weimar – ein umstrittener Ort der Avantgarde 1919–1933. In: Rolf Bothe (Hrsg.): Neues Museum Weimar. Geschichte und Ausblick. München 1997, S. 62–80, hier S. 71.

war das Landesmuseum für die Kongressteilnehmer auch noch aus einem weiteren Grund interessant, da hier gerade die Arbeiten an der neuen farbigen, durch den Bauhausgesellen Hinnerk Scheper entworfenen Wandgestaltung im Erdgeschoss des Museums begonnen hatten – ein mutiges Experiment in der Behandlung von Ausstellungsräumen, das van Doesburg ähnlich wie das Theater in Jena als einen wichtigen Beweis für den wachsenden Einfluß der De Stijl-Bewegung in Deutschland betrachtete.⁵⁰ In seinem noch im Dezember 1922 geschriebenen Artikel für das Bouwkundig Weekblad veröffentlichte er daher nicht nur ein Innenraumfoto, sondern ging konkret auf die Farbgestaltung Schepers ein.⁵¹

In seiner Bildunterschrift wies er darauf hin, dass die Wände in Primärfarbfächen unterteilt seien, die eine Komplementärfarbe zum jeweiligen Lokaltönen der Gemälde bildeten. Zu erkennen sind hier Gemälde von Hans Olde und Max Liebermann, die heute im Weimarer Schlossmuseum hängen. Man kann davon ausgehen, dass die Kongressteilnehmer auch kritisch die Ausstellungsräume der sogenannten »Kunst der Lebenden« im zweiten Stock des Weimarer Schlossmuseums begutachtet hätten, doch leider wurde diese Abteilung von Wilhelm Köhler erst im Oktober des darauffolgenden Jahres eröffnet. Die beiden erhaltenen Gruppenfotos, die vor dem Tor der Bastille entstanden, stehen also nicht in diesem Zusammenhang, wie zu vermuten wäre.

Am Abend dieses 27. September reisten die Delegierten abermals nach Jena, um dort den angekündigten »DadaRevon«-Abend zu veranstalten. Die Akteure waren hier Schwitters, Arp, Tzara und die beiden van Doesburgs (Abb. 8). In der Chronik heißt es knapp hierzu: »Jena-Hygiene-Hyäne-Dada – Zerstörung Jenas durch den Schal von Kuwitter.« Die tatsächlichen Ereignisse

⁵⁰ Vgl. Gerda Wendermann: Das Großherzogliche Museum in Weimar und die Kunstdebatten der Zeit. In: Gerd Zimmermann, Jörg Bruns (Hrsg.): KulturStadtBauen. Eine architektonische Wanderung durch Weimar, Kulturstadt Europas 1999. Ausstellungskatalog. Deutsches Architektur-Museum Frankfurt/M., Bauhaus-Universität Weimar. Weimar 1997, S. 42–48, hier S. 44f. Siehe auch: Renate Scheper (Hrsg.): Farbenfroh! Die Werkstatt für Wandmalerei am Bauhaus. Ausstellungskatalog. Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin 2005, S. 52f.

⁵¹ Theo van Doesburg: De invloed van de Stijlbeweging (Anm. 41), S. 83.

an diesem legendären Abend hielt der junge Werner Graeff in einer lebendigen Schilderung fest:

Also versammelten sich in Doesburgs Weimarer Atelier die Akteure dieses Abends und einige Freunde. Petro (Nelly) van Doesburg übte auf dem Flügel in ihrer unglaublich präzisen, rhythmisch-kräftigen Art den ›Elefantenmarsch‹ von Rieti und einiges von Strawinski. Does ordnete seine Lichtbilder für den Einführungsvortrag über abstrakte Kunst. Hans Arp und Kurt Schwitters waren über die Manuskripte ihrer Gedichte gebeugt [...]. Dann war es Zeit zur Bahn zu gehen. [...] Im Kunstverein war der Saal mit einer äusserst misstrauisch und feindlich blickenden Zuschauerschar gefüllt, als Doesburg mit schwarzem Hemd und weißer Krawatte, bleich, aber gefasst, zum Rednerpult schritt. Schwitters sah eine kleine Katastrophe voraus und kam seinem Freund vorbeugend zu Hilfe. Er trat unversehens vor und erklärte mit eindringlicher Stimme: ›Jena ist die einzige Stadt in Europa, in der es vorgekommen ist, dass jemand es wagte, bei einem Vortrage van Doesburgs zu pfeifen. Dass dergleichen nicht wieder passiert! Bleiben Sie gefälligst ganz still und hören Sie schön zu!‹ [...] Und so unglaublich das ist: der Bann hielt wirklich über den Vortrag Doesburgs an, der ohne Zweifel gut war, aber extrem und aggressiv, wie es in Doesburgs Art lag, wenn er sich Gegnern gegenüber sah. Und dann schritt Nelly zum Flügel und ließ den ›Elefantenmarsch‹ los. Da gab es dann bald kein Halten mehr. Man zischte und piff, während Nelly unbeirrt weiterspielte [...]. Bei Schwitters' Gedichten herrschte dann wieder einige Ruhe, da der alte Magier die Leute in Bann schlug. Dafür brach bei Hans Arps Vorlesung plötzlich ein Höllenlärm los. Das Publikum fühlte sich verspottet [...] und begab sich, erregt diskutierend, nach Hause.⁵²

⁵² Werner Graeff: ohne Titel, Typoskript; Van Doesburg-Archief, Schenking van Moorsel, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag. Hier zit. nach Karl Schippers: Holland Dada (Anm. 23), S. 44-46.

Offensichtlich blieb trotz vieler Differenzen der Ton zwischen Dadaisten und Konstruktivisten freundschaftlich, denn im Anschluss an diesen ersten großen Dada-Abend in Jena reisten neben den Akteuren – Schwitters, Arp, Tzara, Theo und Nelly van Doesburg – auch Walter und Grete Dixel, Burchartz, Lissitzky, Röhl sowie László und Lucia Moholy-Nagy nach Hannover weiter, wo am 30. September in der Galerie Garvens ein zweiter »DadaRevon«-Abend stattfand. Hier feierten sie ein letztes absurdes Spektakel, bevor sie sich wieder in alle Himmelsrichtungen verteilten. Drei Jahre später ließ Kurt Schwitters einige der Weimarer Protagonisten in seiner im Sturm erschienenen Grotteske Merfüsermär dadaistisch verfremdet noch einmal auferstehen.⁵³

Während László Moholy-Nagy letztlich derjenige war, der im April 1923 als Ingenieur-Künstler an das Bauhaus berufen wurde, wo er eine dynamisch-konstruktive Kunst unter Einsatz neuer Medien propagierte, zog sich Theo van Doesburg Anfang 1923 desillusioniert aus Deutschland zurück und konzentrierte sich zunächst auf den gemeinsam mit Schwitters geplanten Dada-Feldzug durch die Niederlande, bevor er zusammen mit Nelly nach Paris aufbrach. Die Gründung einer »Konstruktivistischen Internationalen« blieb letztlich reine Utopie. Trotzdem resümierte van Doesburg Ende 1922 versöhnlich über seine Zeit in der kleinen thüringischen Provinzstadt: »So wurde Weimar einerseits der Kampfplatz gegen den Expressionismus, andererseits der fruchtbare Boden für eine neue Gestaltung in Deutschland.«⁵⁴

⁵³ Kurt Schwitters: Merfüsermär. In: Der Sturm 16 (1925), H. 11/12, November/Dezember 1925, S. 169–172. Wiederabgedruckt in: Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach. Bd. 2: Prosa 1918–1930. Köln 1974, S. 140–146.

⁵⁴ Theo van Doesburg: De invloed van de Stijlbeweging (Anm. 41), S. 83 (Übers. d. Verf.).

Textabbildungen

1. Die Teilnehmer des Kongresses auf der Freitreppe des Landesmuseums in Weimar, 25./26. September 1922. V.l.n.r.: obere Reihe: Max und Lotte Burchartz, Karl Peter Röhl, Hans Vogel, Lucia und László Moholy-Nagy, Alfréd Kemény; mittlere Reihe: Alexa Röhl, El Lissitzky, Nelly und Theo van Doesburg, Bernhard Sturtzkopf; untere Reihe: Werner Graeff, Nini Smith, Harry Scheibe, Cornelis van Eesteren, Hans Richter, Tristan Tzara, Hans Arp. KPRS, Weimar
2. Ansichtskarte des Weimarer Bauhauses von Theo van Doesburg an Antony Kok, 12. September 1921: »Voor de ineenstorting wordt gebombardeerd door N'dimensionaal Stijlgeschut.«
Theo van Doesburg Archief, Schenking van Moorsel, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag
3. Theo van Doesburg, Chronik, Mécano, Heft 3, 1922
4. Atelier van Doesburgs in Weimar 1922
5. Residenz-Café Weimar 1922
6. Die Kongressteilnehmer vor der Bastille des Weimarer Residenzschlosses. Fotografie mit handschriftlicher Benennung durch Kurt Schwitters. Kurt- und Ernst Schwitters-Stiftung, Hannover
7. Theo van Doesburg, Einladung zum Dada-Abend im Hotel Fürstenhof, Weimar, 25. September 1922.
8. Niederländische Karikatur des Auftritts von Nelly und Theo van Doesburg bei einem Dada-Abend in Amsterdam, Januar 1923