



Hanne Bergius: Zur Wahrnehmung und Wahrnehmungskritik im Berliner Dadaismus(gekürzt), in: Eckard Siepmann (ed.): Montage – John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung, Berlin: Elefanten Press Galerie 1977, S. 43–47. Neuauflage: Espresso Verlag (1992). Ungekürzt in: Sprache im technischen Zeitalter. Dada-Neodada-Kryptodada-?, H. 55/ Juli-Sept. 1975, Stuttgart: Kohlhammer, S. 234–255.

HANNE BERGIUS

ZUR WAHRNEHMUNG UND WAHRNEHMUNGSKRITIK IN DER DADAISTISCHEN PHASE VON GROSZ UND HEARTFIELD

„Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 mittags“, Collage von Grosz und Heartfield, Berlin 1919

An der Collage 1a) soll die Wahrnehmung wie Wahrnehmungskritik in Zusammenhang mit der Entwicklung der Kulturindustrie gesehen und ihre Grenzen angedeutet werden. 1 b)

1 Die „Stunde des Mittags“ – die permanente Mittagspause

Für die politische Entwicklung von Grosz und Heartfield war das Stadium des Dadaismus bedeutend, weil es für sie eine totale Infragestellung der bürgerlichen Wirklichkeit beinhaltete, die sie ressentimentgeladen destruieren wollten. Der Berliner Dadaismus war für sie – wie auch für Herzfelde, Jung und Piscator – im Sinne Blochs „Unterwegsgestalt einer aufgebrochenen Wirklichkeit“. 1 c)

„Der Dadaismus war der mit gröhlendem, höhnischem Gelächter vollzogene Durchbruch aus einem engen, überheblichen und überschätzten Milieu, das, zwischen den Klassen in der Luft schwebend, keinerlei Mitverantwortlichkeit dem Leben der Allgemeinheit gegenüber kannte. Wir sahen damals die Endprodukte der herrschenden Gesellschaftsordnung und brachen in Gelächter aus. Noch nicht sahen wir, daß diesem Irrsinn ein System zugrunde lag.“ 2)

Da für die Dadaisten der Hauptfaktor der gesellschaftlichen Unterdrückung die Kultur war – in Überschätzung der eigenen Rolle –, zielten sie auf deren Zerstörung:

„Es gibt nur eine Aufgabe, mit allen Mitteln, mit aller Intelligenz und Konsequenz den Zerfall dieser Ausbeuterkultur zu beschleunigen.“ 3)

Diese kulturell-zerstörerischen Intentionen ermöglichten ihnen, in ein bis-

her „nicht dagewesenes Stadium des Experimentierens“ 4) zu treten, und verdeutlichen den gemeinsamen Ansatz mit dem Züricher Dadaismus.

„Man versteht sie (die Künstler – H. B.) schwer und nur dann“, Hugo Ball 1917, „wenn man die innere Basis ändert, wenn man bereit ist zu brechen mit der Tradition eines Jahrtausends. Man versteht sie nicht, wenn man an Gott glaubt statt an das Chaos. Die Künstler dieser Zeit wenden sich gegen sich selbst und gegen die Kunst.“ 5)

Der Kultur aus der gesellschaftlichen Isolation und ideologischen Fragwürdigkeit wieder eine zeitbestimmte Funktion zu geben, resultierte aus dem Bewußtsein, „die Künstler als Vorläufer einer Gesamtkultur“ 6) zu verstehen. Das Chaos der Nachkriegszeit war für Dada identisch mit dem „Anfang einer neuen Menschheit“. 7) Es bedeutete das Freisetzen von Triebkräften, die Voraussetzung für eine „neue Kultur“ und eine „neue Optik“ schufen. 8)

Dieses anthropologische Erneuerungsdenken veranlaßte Grosz und Heartfield Dada in der Collage als Lebensform in „Dadaing“ zu verwandeln. Waren für Dada Kubismus und Futurismus „Richtungen“, Ismen, die sie als Kunstform anerkannten, die jedoch zuletzt von „ihrer eigenen wissenschaftlichen Objektivität gehemmt wurden“, 9) betrachteten die Dadaisten sich als „eine ungeheure Erfrischung, einen Anstoß zum wirklichen Erleben aller Beziehungen“. 10)

Der Gesamteindruck der Collage vermittelt durch die simultanistische Darstellungsweise das Moment einer chaotischen Gleichzeitigkeit, in dem Dinge und Menschen in einem Spannungsfeld von Energien stehen:

„Das Leben heißt alle Möglichkeiten, Gegebenheiten der Sekunde zusammenzupressen in faßbare Energie, Weisheit!“ 11)

Das dadaistische Individuum, für das die Geschichte zu einem endlosen Hier und Jetzt, zu perpetuierter Gegenwart im individualanarchistischen Selbstverständnis zusammengeschmolzen ist und für das Analogie als lebendiger Ausdruck des Lebens zur einzig bestimmenden historischen Kategorie geworden ist, will „seiner Weltsekunde voll Mut gegenüberstehen“, 12) glaubt sich als „Gott des Augenblicks“. 13) Dieses traditionsgebundene, presentistische Bewußtsein verhilft den Dadaisten, zunächst Kritik an der Wahrnehmung der überlieferten Codes im simultanen Prinzip der Collage zu realisieren, das Chaos als Befreiung von Fiktionen und Entfesselung von Triebstrukturen visuell zu

begreifen im Prinzip der „schöpferischen Indifferenz“. Der Dadaist glaubt sich als „letzte neutrale mediale indifferente“ 14) identisch mit dem Unzähligmöglichen der Gegenwart. Das Moment der Gleichzeitigkeit betont die Identität mit dem pulsierenden Leben einer Großstadt in ihrer verkehrsmäßig größten Dichte um die Mittagszeit. Die genaue Zeitangabe, die allgemeingehaltene Bezeichnung der zivilisatorischen Gesamtszenarie „Universal City“ zielt auf die Erfassung sinnlicher Totalität, verdeutlicht jedoch auch eine Systematisierung vom Chaos als „geistigem Phänomen“. 14a)

„Dadaing“, das sich in der Peripherie der Collage dem Bildganzen öffnet, gibt dem Bild synthetische Geschlossenheit. Die Collage unternimmt als Bildergebnis den Versuch einer totalen Aneignung der visuellen und akustischen Möglichkeiten der von Technik und Wissenschaft entwickelten Signal- und Kommunikationsmedien. Es handelt sich in der fotomontierten Ebene vorwiegend um Reklame- und Filmtitel amerikanischer Herkunft, Reproduktionen nach Fotografien amerikanischer Schauspieler. In der fotomontierten Ebene sind Dinge, Worte, Häuser, Menschen dem gleichen dynamischen Prozeß unterworfen, der sich den Dadaisten in diesem Zusammenhang vorwiegend als Kapitalverwertungsprozeß darlegte. Die kulturindustrielle Szene Amerikas am Anfang der zwanziger Jahre scheint hier Revue zu passieren. 15)

In der Mitte ist neben einem weißbärtigen Uncle-Sam-Typ, wahrscheinlich einer Tabakreklame entnommen, der für Grosz bedeutende Neger gesetzt – eventuell Paul Robeson, ein bekannter amerikanischer Sänger –, mit dessen gesellschaftlicher Außenseiterrolle sich Dada identifizierte. Unter ihren Köpfen scheint der amerikanische Filmschauspieler Rudolfo Valentino aufzutau-chen. Bei dem Mädchen mit der Pistole (rechts) kann es sich um die Schauspielerin Lilian Gish handeln. In der oberen Bildfläche rechts tritt der Filmname eines Westernhelden auf „Broncho Bill“, der in den ersten Western spielte, z. B. 1903 in „The Great Train Robbery“ – dargestellt von G. H. Andersen. 16) Unter „DADAING“ verweist „Trade Show“ als kommerzielle amerikanische Filmmesse auf die ironische Verwertung dieser Bezeichnung als „Dada-Messe“. Dada-Messe als handelsmäßiger Begriff sollte den Warencharakter der Kunst, ihr Prinzip der Innovationsgebundenheit dechiffrieren. Als Plakat trug die Collage demonstrativ die Aufschrift: „Die Dadabewegung führt zur Aufhebung des Kunsthandels“.

Da die Totalität der Medienwelt in der Rückvermittlung zu dem sinnlich erfahrbaren Lebensbereich der Künstler nur bruchstückhaft erreicht wurde, wollte der Dadist das Bewußtsein der optischen Indifferenz bekommen, das alle optischen Differenzen und Relativitäten umfaßt und nach Hausmann alle historischen Möglichkeiten in seine Sehweise aufgenommen hat. In der Freisetzung eines visuellen schöpferischen Potentials, des „visuellen Triebes“ 17) (Hausmann), das die vom Ich gesetzte Sehweise relativiert, identifizierte sich der Dadaist mit der technischen Apparatur und den Möglichkeiten der Filmkamera. Das größte Wort der Collage ist „FOX“, der Name einer amerikanischen Filmgesellschaft, unter dem ein Filmstreifen geklebt ist, der in der linken Bildhälfte zweifach wieder auftaucht. Das Medium Film eröffnet den Dadaisten den Zugang zum totalen Erleben von Wirklichkeit, da es als mechanisches Mittel scheinbar frei von Fiktion die Wirklichkeit als in „Bewegung begriffene, fortschreitende Selbstdarstellung“ 18) nimmt.

Da die Technik der Collage noch auf ein Bildergebnis hinzielte, versuchten die Dadaisten diese neue Wahrnehmungsschwingung der technischen Innovation für ihre Wahrnehmungskritik festzuhalten. Im Unterschied zum Kubismus, dessen Optik nach Benjamin auf der Vorahnung von der Konstruktion der Apparatur lag, im Unterschied zum Futurismus, der nur die Effekte der Filmkamera aufgriff, versuchten die Dadaisten eine „Durchdringung der Wirklichkeit mit der Apparatur“. 19)

Die Bewegung der Wahrnehmung kulminiert in der Schwungkraft des Rads. Das Rad – Zeichen des Autos als zivilisatorischem Statussymbol und neuem Kommunikationsmittel – assoziiert eine Großstadtstraße, die links ins Bild schießt, durch die Hochhäuser in der oberen Bildhälfte fortgeführt zu werden scheint; seine Schwungkraft, seine Geschwindigkeit als Zeichen energetischen Erfassens der Wirklichkeit läßt die Bildszenerie der Reklame- und Filmfotos im Zerstreuungsmoment von Hektik, Reizüberflutung und Diskontinuität der Wahrnehmung explodieren und verdeutlicht das von Grosz aufgezeichnete „psychologische und formale Erleben des in knallendem Stadtbahnzug Dahinrollenden“:

„Fabelhaft bunt und klar, wie nie ein Tafelbildchen – von kosmischer Komik, brutal, materiell, bleichsüchtig, verwaschen – drohend und mahnend gleich Ragtimesteptanzmelodie immer wieder ins Gehirn bohrend – das grölt in einem fort!“ 20)

Das Rad wird zum Träger, Transportierer kinematografischer Bewegung, die auch die im Original farbige Rhythmik der Collage miteinbezieht und sich hier nur an der Fahne und verschiedenen Buchstaben nachvollziehen läßt.

Das Rad gibt eine Diagonalrichtung der Großstadtstraße an (von links nach

rechts), die durch die Eigenbewegung von „THE KADY“ und „THE PLAY“ zum Zentrum gebrochen wird. Diagonalausgerichtete Spannungsfelder vom Rad zu „SON OF A GUN“ über „DADAING“, die Sprechmuschel des Telefons und der Stange werden in eine kreisende Bewegung einbezogen. Dada selbst bestimmt sich in kinematisch-typografischer Spielerei als Moment der Zerstreuung, es bewegt sich als Ad oder da im Bild, verliert sich als D in den Speichen des Rades, taucht in den Reklamelettern auf, findet sich in Wortfragmenten wieder und sammelt sich in Dadaing. Im simultanen Erfassen von bewegten, räumlichen, lichtstrukturierten Beziehungsfeldern wird dynamische Bewegung als Äußerung des maschinellen Kraftaufwandes der Filmkamera wiedergegeben und verweist in ihrer Dynamik bereits auf zukünftige Bildüberlagerungen, Mehrfachbelichtungen, Belichtungsvariationen und Bildrhythmen im Film.

Wieland Herzfelde schreibt zum filmischen Charakter der Collage unter der Betonung der Identität von Wirklichkeit und Medium im Katalog der Ersten Internationalen Dada-Messe:

„Dieses Bild, von dem der Dichter Wieland Herzfelde aussagt, daß es ihm ausgezeichnet gefällt, schildert mit den Mitteln des Films das Leben und Treiben in Universal City. Es handelt sich um kein futuristisches Bild, es ist nämlich ein dadaistisches, und zwar ein ausgezeichnetes. Um zu einem richtigen Gesamteindruck zu kommen, trete man am besten 40 Schritte durch die Wand (Achtung Stufe!) zurück. Dann ergibt sich von selbst, daß der Dadaist John Heartfield der Feind des Bildes ist. Er hat es auch für sich zerstört. Eine einfache nutzbringende Probe kann man in jeder beliebigen Straße anstellen, in welcher gewöhnliche Straßenlaternen sind.“ 21)

Nicht nur visuelle, auch phonetische Totalität wird angestrebt. Zeichen setzt die Sprechmuschel; neben dem Rad das vordringlichste Element im Bild kennzeichnet sie ebenfalls die neuerworbenen Kommunikationsebenen der Zivilisation. Auf die Muschel bezogen steht „PHOTOPLAYS“. „PHOTOPLAYS“ verbindet als ursprüngliche amerikanische Bedeutung „Spielfilm“ visuelle Bewegung der Wahrnehmung im Spiel mit Fotos wie akustische Dynamik in bohrender rhythmischer Wiederholung. Die Sprechmuschel gibt den eingeblendeten Worten wie „CHEER BOYS CHEER“, „SON OF A GUN“, „The Sun Bleaches Old Bleach“, „Gripping“, „KADY“ akustische aggressive Intensität, die sich immer wieder auf „DADAING“ rückbezieht, weil es direkt neben der Sprechmuschel die größte Lautstärke assoziiert.

„CHEER BOYS CHEER“ war wahrscheinlich der Titel eines Musicals, wie auch „SON OF A GUN“. Der Gleichklang von „Son“ zu dem nebenstehenden „The sun“ verweist auf den simultanen Effekt, der die Mechanismen der Werbesprache auf die künstlerische Aussage rückbezieht und die Entstehung des simultanen und bruitistischen Gedichts mit veranlaßt.

„The Sun Bleaches Old Bleach“ ist als Werbetext wahrscheinlich die Reklame zu einem Bleichmittel, das sich „Old Bleach“ nennt, das die Bleichkraft der Sonne assoziieren soll. „The Sun“ wie „the Firefly“ (Leuchtkäfer), das handschriftlich daneben steht, intensiviert die visuelle und akustische Leuchtkraft der Reklameschriften.

Die fotomontierte Ebene verdeutlicht, daß der Film in seiner beweglichen Ausdrucksstruktur für die Dadaisten die Vorstellung einer alles in Bewegung versetzenden Wahrnehmung ist, die die Wahrnehmungstätigkeit des Menschen eines jeden Betrachters durch den visuellen „Schock“ reorganisieren will, von der statischen Begrifflichkeit einer gesellschaftlich determinierten Wahrnehmung zur ursprünglich dem „Instinkt“ anhaftenden Kontinuität, einer von Energie erfaßten Bewegung.

Grosz sagte 1917: „Ich bin wie Bandstreifen Film und wie ein Kind in tausend Lunaparks . . . Einer kurbelt fortwährend“. 22) Die Identität mit der Bewegung der chaotischen Gleichzeitigkeit verdeutlicht im Prinzip der Schöpferischen Indifferenz den „kindlichen“ Zustand der Wahrnehmung – nach Nietzsche – des „Geistes“; er kann wiederum zum „Spiele des Schaffens“ 23) vordringen, das sich durch das Sinn- und Zwecklose bestimmt und den Zufall in seine Wahrnehmung als ursprüngliches, daher schöpferisches Moment des Lebens aufnimmt. „Einer kurbelt fortwährend“ entspricht der Triebstruktur seines „Selbst“, das Nietzsche dem intelligiblen Ich entgegensetzt.

Die Beziehung „DADAING“ und „THE PLAY“, in amerikanischer Bedeutung Theaterspiel und Titel einer Zeitschrift, wird in der nietzscheanischen Interpretation Ausdruck des „sinn- und zwecklosen Weltenspiels“, das wiederum seine Identität mit „PHOTOPLAYS“ herstellt als medialer Ausdruck „primitiver Wahrnehmung“.

Die zentrale Dimension, die Dada und „THE PLAY“ erhält, wird erst deutlich durch die monistische Einstellung des „Oberdada Baader“, für den Dada „der Schöpfer aller Dinge, Gott und die Weltrevolution und das Weltgericht in einem gleichzeitig“ war. „Es ist keine Fiktion, sondern den Menschen greifbar. Und das Spiel, das gespielt wird im Himmel zwischen den Sternen, ist das Spiel dada und alle lebenden und toten Wesen sind seine Spieler.“ 24)

Das dadistische Verdikt Baaders gegen die Vernunft „Dada ist das Chaos, aus

dem sich tausend Ordnungen erheben, die sich wieder zum Chaos Dada verschlingen", 25) bestätigt die nietzscheanische Beziehung vom „Gesamtcharakter der Welt, der in alle Ewigkeit Chaos ist, nicht im Sinne der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit und wie alle unsere Menschlichkeiten heißen". 26) Das Rad bekommt in dem spielerischen Zustand die Vorstellung des „aus sich rollenden Rades", das sich assoziiert mit dem Kind als „Unschuld . . . und Vergessen, einem Neubeginn, einem Spiel . . . einer ersten Bewegung, einem heiligen Ja-sagen". 27) Das Rad würde in dieser ursprünglich dynamischen Bedeutung die Legitimation andeuten, die sich das „Spätkapital" mit der Ankurbelung der Wirtschaft nach dem Krieg gab: „Mit Schwung gibt sich Spätkapital den Schein, tätig und urhebend zu sein, statt gehetzt an den Warenlauf angeschlossen." 28)

In der dadaistischen Bedeutung, die dem Spiel zukommt, dem Zustand des Chaos als Neubeginn, bekommt das Geschehen um die Mittagszeit den Sinn, den Nietzsche der „Stunde des Mittags" zuschreibt, dem Einsein von Subjekt und Objekt als neuer Unmittelbarkeit, als Zeit höchster Vollkommenheit, als Augenblick, in dem der „Schöpferische Trieb" erfahren wird. 29) In der Gleichzeitigkeit erfährt der Dadaist die Aufhebung der Zeit und ihrer Sementierung als kontinuierliche Bewegung, als Höhepunkt der Erlebnisfähigkeit: ^{Leg}

Dem Augenblick 12 Uhr 5 entspricht die aus dem Bildgeschehen fallende Uhr ohne Zeiger.

Die „Stunde des Mittags" ermöglicht es dem Dadaisten, „die Emotionen der großen Städte" 30) und ihre Identität mit der Wahrnehmungsstruktur des „photographe émotioné" 31) zu visualisieren.

„La vision quand elle est créatrice, est la configuration des tensions et distentions des relations essentiels d'un corps que ce soit homme, bête, plante, pierre, machine, partie ou entité, grand ou petit . . ." 32)

Voraussetzung zur Befähigung dieser Wahrnehmung ist die Bewältigung der Angst, der unterdrückten Natur des Menschen, die sich im Bildzentrum aufstaut, und auf die ich noch zu sprechen komme. Hier soll sie im Zusammenhang der Wahrnehmungskritik als Auslöser für eine mechanistische Sehweise aufgenommen werden. Hausmann erkennt die Angst als Grund für eine fiktionsbeladene Sehweise mit Unterdrückungsmechanismen der „photographes oppresseurs, dominateurs par peur", die sich bedienen einer „mécanique morte ou notre vue déterminée par Newton n'est ni vision ni perception, mais la division du phénomène optique vivant et dynamique en rubrique classifié en multiples catégories et notions." 33)

Die mechanistische Sehweise, die die Welt in Kategorien und Raumstrukturen aufteilt und Zeichen einer für die Dadaisten ungleichzeitigen Wahrnehmung setzt – vor allem durch die Konstruktion der Perspektive, die den Menschen, seinen Geist „zum Mittelpunkt seiner Perspektive" macht, war für die Dadaisten eine „geistesbourgeoise" Haltung, der sie die dynamische Wahrnehmungsstruktur einer „universalen Funktionalität" entgegensetzten, die „Gleichzeitigkeit", „simultane Durchdringung" der „Zusammenfassung" entgegenstellte:

„Wer wollte die Eindrücke des heutigen Menschen, den ewigen Wechsel der Großstadtstraße im Licht, mit diesen Mitteln (der Perspektive – H. B.) darzustellen sich unterfangen. Diese Straße mit ihrer Hast und Bewegung, worin die Perspektive nur ein abstrahierter, kein wirklicher Bestandteil ist?" 34)

Die Collage verdeutlicht, wie das Nacheinander der anfänglich gesetzten perspektivischen Andeutung einer Großstadtstraße aufgesprengt wird durch eine dynamische Sehweise der Gleichzeitigkeit. Es stellt sich die Frage, für wen die Gleichzeitigkeit ein „wirklicher Bestandteil" des Lebens ist und wie die Straße für den Benutzer im Zentrum aussieht, inwiefern es berechtigt ist, von der Gleichzeitigkeit als „wirklichem Bestandteil" des Lebens zu sprechen. Sie ist für die Dadaisten als ästhetische Innovation geistesphänomenaler Ausdruck des Lebens und Reflektion der technischen Entwicklung, die ihr Bewußtsein geändert hat, sie aus dem statischen Raumgefüge gerissen und sie zu einem neuen Selbstverständnis bewegte:

„ . . . sind wir zu kleinen Punkten im unbegrenzten Raum geworden, den zu schildern die Perspektive nicht mehr ausreicht . . . Lassen wir sie vergangen sein." 35)

Anstelle der Newtonschen Sehweise tritt die durch die Relativitätstheorie Einsteins bestimmte Wahrnehmung. Der simultanistischen Wahrnehmung Dadas liegt die Einsicht zugrunde, daß jedes Ding nur durch die Relation zu anderen Dingen existiert und damit die Existenz von einem „Ding an sich", einer geistigen Konstruktion im transzendentalen Sinn, in Frage gestellt wird. Indem Hülsenbeck von einer „Gleichzeitigkeit auch in den Werten" spricht, führt er die Inflation der Werte im kulturzersetzenden Prozeß auf den Nullpunkt. In der Tradition Duchamps sagt er, daß ein „Pissoir" auch ein „Ding an sich" ist. Negativ orientiert an dieser Wertsetzung existiert für ihn jedoch das Leben als „Ding an sich". 36)

An den Relationen erst, dem „Sehen in allen Richtungen", soll die mechanistische Begrifflichkeit einer gesellschaftlichen Determination aufgelöst und

dem „Chaos" einer totalen Sinnggebung überlassen werden, die sich an den Relationen bis zur Unverständlichkeit, Absurdität erschöpft. Der Dadaist läßt keine festen Bezugspunkte zu. Alles ist in Bewegung und widerspricht sich ständig, hebt sich wieder auf. Daher erklärt sich, daß J. Heartfield als Dadaist und Anti-Dadaist das Bild (angeblich) wieder zerstörte.

Das „Perpetuum mobile" 37) als zentrale visuelle und geistige Vorstellung der dadaistischen Vision entzieht sich als „Relativität der Relativitäten" (Hausmann) daher jeder ontologisch normativen Bestimmung, obwohl die gegensätzliche Vorstellung von mechanischer und universaler Funktionalität die kritisch-funktionalistische Reflexion des Dada-Standpunktes verdeutlicht. Die Bewegung als dynamischer Ausdruck „universalen Funktionalität" hat sowohl destruktiven wie auch konstruktiven Sinn in energetischem Erfassen der „Perpetuum-mobile"-Vision:

„Wir aber wollen leben und sterben, wir wollen uns von der geheimnisvollen Dimension, von unserem sechsten Sinn der Bewegung umherschleudern und zerreißen lassen! Damit uns bewußt sei, daß wir leben, heute leben! Und so wollen wir den zuerst starr auf ein Ding gerichteten Blick auflösen, weil unser durch die Wissenschaft erweiterter Blick rund und voll geworden ist, wie wir alle optischen Möglichkeiten in unsere Sehweise aufgenommen haben und nun in der Optik weiterschreiten bis zu dem Grundphänomen des Lichts. Wir lieben das Licht und seine Bewegung! Und die Wissenschaft zeigt uns die Möglichkeiten der freiwillig dem Atom innewohnenden Kräfte!" 38)

Fließen hier Erkenntnisse ein, an denen die Dadaisten sich in ihrer künstlerischen Aussage am Kubismus und Futurismus orientierten, beruht die Idealisierung des Lichtes noch auf expressionistischer lebensphilosophischer Tradition, führt der Dadaismus die Erkenntnisse weiter in der Identifizierung mit dem Film als bedeutendstem medialen Ausdruck, die in die Nähe eines Realismus des Mediums rückt, wenn Hausmann sagt: „Unsre Kunst ist heute schon der Film! Zugleich Vorgang, Plastik und Bild!" 39)

Daher ist das Foto als „erstarrtes Momentbild des Geschehens" 40) nur als in der Destruktion der Bewegung, in der Unmittelbarkeit des Chaos begriffener Träger von Möglichkeiten einer neuen Kultur zu verstehen. Das Foto ist zwar „für die Dinge, für das Tatsächliche" 41) selbst genommen – wie es auch Hiepe darstellt, in der Destruktion der Bewegung soll es jedoch den Widerspruch zwischen „Erscheinung" und „Möglichkeiten" der Dinge in der Collage demonstrieren.

„Jene Rolle im Universalen", die identisch ist mit den Möglichkeiten der dem „Atom innewohnenden Kräfte", sieht Hausmann als „psychischen Sinn . . . der sich bei jeder Form im Unterbewußten der mit ihr zusammenhängenden Funktion erinnert". 42)

Dadurch werden die Möglichkeiten eines jeden Dinges und Menschen rückbezogen auf die Universalität des Künstlers als dem Träger dieser Möglichkeiten. Die an die Gegenstände abgegebene Energie, die Bewegung zentriert sich wieder in der psychischen Kraft des Dadaisten. Daher kann der Dadaist in seinem individualanarchistischen Selbstverständnis („Am Anfang war Dada") die Position Stirners einnehmen: „Ich bin nicht Nichts im Sinne der Leerheit, sondern das Schöpferische Nichts, das Nichts, aus welchem ich selbst als Schöpfer alles schaffe." 43)

2 Der „mittäglich panische Schrecken" – Die ironische Balance

Während bisher der Standpunkt des Künstlers deutlich wurde, seine im dadaistischen Nihilismus der Indifferenz befreites schöpferisches Potential, für das die Medien zur ‚zweiten Natur' wurden, bezieht sich die fotomontierte Ebene auf das Bildzentrum, auf die unterdrückte Natur der Masse Mensch: Die Widersprüchlichkeit dieser Auffassung verdeutlicht Grosz:

„Die Liebe zur fabelhaftesten Zivilisation, zur Stahlkonstruktion, zum elastischen Elevator, zu den gigantischen Manifestationen, der neuen großen amerikanischen Welt – dabei die Menschen darin . . . abrupte, feige, verkrümmte und scheele Bedrängte, die irgendwann die Balance ihres bißchen Daseins verloren haben. Groß pendelst du zwischen den Häusern einher, nicht Dostojewskis Eingekerkertsein und sentimentale Epilepsie, sondern frei . . . !" 44)

Die Masse Mensch scheint dem Zugriff der Welt der „Erscheinungen" ohnmächtig ausgesetzt. Die Ausdruckskraft der Reproduktionsmedien, die die Macht der Produkte gesellschaftlicher Verhältnisse über den einzelnen kennzeichnen soll, scheint das Medium der Grafik als ästhetische Mitteilungsförm individueller Äußerung kaum zuzulassen. In der Collage werden die zivilisatorischen Produkte visuell zerstört, um an den Menschen im Zentrum des Bildes heranzukommen, ihn sozialpsychologisch zu begreifen.

Die „Stunde des Mittags" wird ambivalent erfahren. In der „emotionalen Arbeit, . . . der federnden Erregung" des Künstlers kulminiert der „Trieb zur Destruktion". 45)

„Heilige (mein Gott! ja! Gleichzeitigkeit.) – tausend Kehlen brüllen den gleichen Gassenhauer, schichtenweise werden Städte zertrümmert – Jensens

Rad saust – hoho Lotterie, Zirkusarena, Abnormitäten aller Kaliber, in drei Jahren! stündlich neue Weltanschauungen, schon geistern Donner an den knaligen Horizont!“ 46)

Die Menschen reagieren mit „mittäglich panischem Schrecken“. „Der mittäglich panische Schrecken“, so erklären Horkheimer und Adorno, „indem die Menschen der Natur als Allheit plötzlich innewurden, hat ihre Korrespondenz gefunden in der Panik, die heute in jedem Augenblick bereit ist, auszubrechen. Die Menschen erwarten, daß die Welt, die ohne Ausgang ist, von einer Allheit in Brand gesteckt wird, die sie selber sind und über die sie nichts vermögen.“ 47)

Die verzerrten, von Angst und Schrecken gezeichneten Gesichter sollen auf den desolaten Zustand der ‚modernen Seele‘ verweisen, der sich in der simultanistischen Richtungslosigkeit der Linienvibrationen der Grafik zu einem unentwirrbaren Knäuel zu verdichten scheint. Der Dadaist zerrt das „Gorgohaupt des Schreckens“ (Hugo Ball) an die Wirklichkeit, die sich nur allzuoft hinter einer Kleinbürgeridylle von der heilen Welt versteckt.

In der Massenkultur der modernen Großstadt kulminiert das „dadanteske Inferno“ (Friedländer):

„Das individuelle Leben starb, die Melodie starb. Der einzelne besagte nichts mehr. Komplettisch drängten die Gedanken und Wahrnehmungen auf den Menschen ein, symphonisch die Gefühle. Maschinen entstanden und traten an die Stelle der Individuen. Komplexe und Wesen entstanden von übermenschlicher, überindividueller Furchtbarkeit. Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen . . . neue Schlachten, Untergänge und Himmelfahrten, neue Feste, Himmel und Höllen. Eine Welt abstrakter Dämonen verschlang die Einzeläußerung . . . zerstörte das Ich und schwenkte Meere ineinandergestürzter Gefühle gegeneinander. Zarteste Vibrationen und unerhörteste Massenmonstra zeichneten sich auf den Horizonten, vermengten, zerschnitten, durchdrangen einander.“ 48)

Um diese irrationale Stadtvision, von Ball so festgehalten, geht es auch Grosz. Die Collage reflektiert die „Labyrinth der Spiegel, Straßenzaubergärten, wo Circe die Menschen in Säue abwandelt“, die „Verführung unseres beschmierten Paradieses“, wo die „Gesänge der Schilder . . . der Reigen der Buchstaben – und die portweinroten Nächte, in denen der Mord ist neben Infektion und schimpfendem Droschkenkutscher und wo im staubigen Kohlenkeller der Würgemord passiert . . . oh Emotionen der großen Städte . . . hinein in den Schutt“. 49) Diese Assoziationskette der Gleichzeitigkeit, in der alles in einer irrationalen fatalistischen Bewegung geschieht, visualisiert sich als „turbulenter Querschnitt“ 50) in der „Gleichgültigkeit gegen Glück und Tod, Freude und Elend“. In dieser bewußt „naiven“ Rezeption der Dadaisten offenbart sich das „selbstverständliche, undifferenzierte, unintellektuelle Leben“. 51) Hier wiederum wird die dadaistische Projektion des Künstlers deutlich, der das Leben „als solches“ mit satirischem Unterton nimmt.

In der Beziehung zu Amerika, den die Collage durch die amerikanischen Werbetexte und Filmtitel setzt, in der Vision amerikanischer Städte, die Grosz zu der Zeit nie besuchte, kulminiert diese sinnlich-dämonische, mystisch-apokalyptische Kraft der Gleichzeitigkeit:

New York I

Weiß nicht, ob rote Sonnen brennen, ob Monde scheinen,
Lichtreklamen sind dünne Entzündungen in Blau,
Weiß nicht blitzte der liebe Gott,
Oder sinds die blasphemischen Kaugummireklamen.
Hochbahnraketen schießen aus meinen Augen
Und der Neger träumt am Quai,
Schilder stolpern und erstarren rot
Menschenkörper liegen wie Klumpen alter Kleider,
(Rauchen, versengt, entzündet, halbtot)
Wie auf Schindangern Vieh liegt,
In den Parks nahe den Quais.
Stieren mit blutigen Augen,
Sitzen auf Balken und Brettern
Schakale, Hyänen.
Menschenwellen werfen tote Tanks an die Ufer New Yorks.

New York II

38 Grad! Wamamaker! Sechstagerrennbahn!
Die Menschen sind wie Brühwürstchen in diesem Hexenkessel naß!
Turmhohe 50-Cent-Bazare kotzen Menschen in die Straßen,
Die stinken und dünsten.
38 Grad!
Es weht wie in riesigen Dynamohallen, feuchtwarm und ölig,
Irgendwo wachsen rote Knochen aus dem Erdboden,

Ganz aus Eisen und Stahl, turmhoch –
Schilder grinsen, Buchstaben tanzen
Blau, rot – Bethlehem Steel Works –
Turmhoch hängen wie Starkästen
Fertige Stocks, Menschenflecke und Krahn
In Fischnetzen von Eisen,
Donnern schnelle Hochbahnen und brüllen geil.
Zeitungen explodieren aus Autos –
Und in der 28. Straße springt ein Mädchen
Aus dem zehnten Stock vor Hitze
– 38 Grad! –
Alles dörrt, siedet, zischt, gröhlt, lärmt, trompetet, hupft, pfeift, tötet,
Schwitzt, kotzt und arbeitet. 52)

Diese Triebphäre der Gleichzeitigkeit, ihre sinnliche Totalität setzt Bezüge zur Vorstellung Nietzsches von den „Würztränken der großen Circe Grausamkeit“, die sich mit „Schmerzlicher Wollust“ verbindet: „Fast alles, was wir ‚höhere Kultur‘ nennen, beruht auf der Vergeistigung und Vertiefung der Grausamkeit – das ist mein Satz, jenes wilde Tier ist gar nicht abgetötet worden, es lebt, es blüht, es hat sich nur vergöttlicht . . .“ 53)

Die „Emotionen der großen Städte“ zerstören nicht nur alles „Antivitale“, Starre, sondern produzieren den selbstzerstörerischen Trieb des Menschen. Diese Einsicht konzentriert und verdichtet sich in den grafischen Linien der Gesichter. In demselben Jahr, in dem die Collage entstand, wurde von Freud als einem der Grundtriebe der Menschen der Todestrieb angenommen. Die historische Situation der Nachkriegszeit, die existentielle Verunsicherung bis zur Infragestellung des vereinzelt Individuums zeitigt diese Reflexion in den intellektuellen Schichten.

Die gesellschaftlichen Produkte, als vom Menschen erzeugte, dem Menschen jedoch entfremdete, verselbständigte Dinge werden in übermächtiger Dimensionierung wieder gegen ihn geschleudert. Die destruktiven Kräfte scheinen also einmal auf das Subjekt einzuwirken, zum andern von seiner unterdrückten Natur auch auszugehen. Die Assoziation zu „THE KADY“, das sich als Streifen drohend ins Bild schiebt und sich auf Dada als den „Kadi“, als unmittelbar, negativ-gegenwartsbezogene, moralische Instanz, bezieht, unterstreicht die apokalyptische Bedeutung des „beschmierten Paradieses“, als den Höllensturz in die Finsternis.

Der Dadaist zieht aus diesem Hexenkessel Zivilisation schöpferisches Potential, läßt sich stimulieren? „Die Arbeit ist alleinige Emotion“, „federnde Erregung“. „Schwitzend arbeiten zu können wie in tiefen Bergwerks“, 54) stimuliert die Arbeit ‚vor Ort‘, die Arbeit mit Produktionsmitteln. Hitze, Gestank, Schreie sollen bis zum äußersten die Sinnlichkeit reizen – das Kunstwerk soll taktile Qualität gewinnen. In die Beziehung zu „DADAING“ und „THE PLAY“ mischt sich die Aggressivität des Instinkts und die Angst, die gebannt werden soll im Spiel, in der nihilistisch-ironischen Balancierfähigkeit über dem „Abgrund des Mordes, der Gewalt und des Diebstahls“. 55) In unterkühlt ironischem Pessimismus wird die Welt als „Schicksal in ihrer lächerlichen Ernsthaftigkeit“ 56) wahrgenommen. „DADAING“ in der Peripherie der fotomontierten nihilistischen Wahrnehmungsebene assoziiert Grosz ironisches Darüberstehen: „ . . . und die Peripherie biegt sich vor Lachen“. 57) Die Ironie als List des Geistes hat die alleinige Funktion, die „metaphysische“ Welt von ihrem Sockel zu stürzen und die prosaische als Chaos ohne metaphysische Rückbindung zu nehmen. Das ist die ‚gegen‘ die Welt sich verwahrende individuelle Überlegenheit der Schöpferischen Indifferenz der Dadaisten. Ihre Ironie als außerästhetische Kategorie verdeutlicht den lebensphilosophischen Bezug zu Bergson:

„Das Lachen muß etwas derart sein, etwas wie eine soziale Geste . . . es macht geschmeidig, was an mechanischer Starrheit auf der Oberfläche des sozialen Körpers noch vorhanden ist. Das Lachen gehört also nicht in das Gebiet der reinen Ästhetik, da es . . . das Nützlichkeitsziel allgemeiner Vervollkommnung ist.“ 58)

Das dadaistische Lachen hat nichts von der Komik Brechts, der die Gegenwart als anachronistisch lächerlich macht, weil sie die sozialistische Perspektive einer Gesellschaft antizipiert. Die Ironie des Berliner Dadaismus mit ihrem satirischen Grundzug erwehrt sich ständig der Gegenwart. Die Gleichzeitigkeit impliziert nicht die „Übergleichzeitigkeit“, die ihr Bloch abverlangt. 59) In die Aggressivität gegen die Wirklichkeit mischt sich satirische Bitterkeit.

Dada läßt den Menschen als „Kabarettnummer“ in seiner Kunst auftreten. Es läuft der Gegenwart mit dem Spiegel hinterher, damit jeder sieht „des biste“: Der Mensch ist nichts als ein leerlaufender Unsinn, der durch „Schiebung, Mord, Ehebruch, Geburt, Hochzeit, Tod“ 60) gesellschaftlich-mechanisch determiniert ist; die „Seele“ wird in einer Aktion von Hausmann als Ideologieinstrument, als neurotisches Symptom einer „morsch verwesenden Kultur“ Europas in den Wind gepustet und als Unsinn entlarvt:

„Wir werden ihnen innerhalb von drei Minuten zeigen, wie der Mechanismus der Seele funktioniert. Sie erhalten ein kurzes schlagendes Exempel Ihrer eigenen inneren Aufwendungen, Ihres Ringens. Dann ertönt ein Pfiff: und mit gewaltigem Gepuff und Geknatter, Gestöhn und Funkenstieben rast der Motorfahrer los, die Stanzmaschine stampft, die Leitspindeldrehbank surrt und knirscht: An ihnen arbeiten noch die beiden Monteure. Das Publikum muß deutlich sehen, daß der ganze Salat unnütz ist, das ganze Gerassel und die ganze Rumfuhrwerkerei hat nicht den mindesten Sinn!! – Nach drei Minuten tönt ein Trillerpfiff: Alles stoppt ab, der Föhnapparat tritt in Aktion und pustet die 10 000 Zettelchen mit dem Aufdruck: Seele! über das ganze Publikum. Wer dann noch nicht begriffen hat, daß der Mensch wirklich so ist, nichts weiter ein leerlaufender Unsinn, na der kann mir leid tun! . . . 61)

Das Ende ideologischer Verstellung scheint gekommen, wenn Hausmann ironisch als Kommentar zu der Aktion sagt: „Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft!“ 62) Im Unterschied zu den „ungeistigen“ Massen, die dem mechanistischen Utilitarismus der Gesellschaft ausgeliefert sind, kann sich der „antigeistige“ Dadaist durch die List des Geistes, durch die Ironie diesen Mechanismus der „Fremdautorität“ in „innerste eigene Autorität“ 63) verwandeln. Er bemächtigt sich im Ritual der Zivilisationsprodukte. Ihre Kulturlosigkeit kennzeichnet für ihn die totale Anpassung an die Banalität des Alltags, die jede Konfliktsituation einer Triebunterdrückung nicht kennt, weil diese so reduziert ist, daß es nichts mehr zu verdrängen, noch zu kompensieren gibt. Daher stellen für Hausmann – in Anlehnung an den „uomo senza volto“, die „manichini“ der metaphysischen Schule De Chiricos und Carras – Friseurköpfe, Schneiderpuppen die „neue Konventionalität des Lebens“ dar, „die Kunst, die unsere Zeit braucht“. Diese Einstellung zum Menschen, zu den Dingen im Alltag glauben die Dadaisten in Amerika verwirklicht.

Im Amerikanismus steckt nicht nur der Untergangsmythos einer Zivilisation, sondern dadaistischer Ambivalenz gemäß auch das entideologisierte Land, in dem das hedonistische Prinzip für die Dadaisten verwirklicht zu sein scheint, in dem die Genußmöglichkeiten der geschichtlich erreichten Entwicklung angepaßt sind und nicht in verkümmerten und bereits verfälschter Form durch eine „morsch verwesende Kultur Europas“ existieren. Der Zugang zur Zivilisation in Träumen eines großen Abenteurers soll sich verwirklichen, weil hier scheinbar die Technik im Dienst des Menschen steht, im Unterschied zur vernichtenden Technik im Krieg. Die Faszination der Kulturindustrie Amerikas und deren Triebphäre spielen die Dadaisten aus gegen die philosophische Verstiegtheit europäischer Kultur, gegen die sublimierte Geistigkeit des Expressionismus und die „ewig nörglerischen Bagatellen der deutschen Seele“ (Hausmann), gegen die Ungleichzeitigkeit mittelständischer Kulturapostel, die Grosz oftmals karikierte. Amerika hat für sie die Transparenz, die der Kapitalverwertungsprozeß ihnen darlegte, der für sie entideologisierend wirkte: Die Typen des Kaufmanns und Ingenieurs sind für sie die Menschen der ‚Moderne‘. Diese amerikanische Tendenz verweist schon auf Aspekte in der neuen Sachlichkeit, die während der Stabilisierungsphase aufbrachen.

Stellt sich in der Collage die Diskrepanz der Massenmedien in bezug zur Masse dar, die Entwicklung der Signal- und Kommunikationsmedien im Gegensatz zur Kommunikationslosigkeit der Menschen, ist für die unterdrückte Natur des Menschen alles einem chaotischen Zerstörungsprozeß unterworfen, der sich in der dadaistischen Wahrnehmungsstruktur im Prinzip Collage visualisiert.

Als die Problematik des Krisenphänomens für Grosz und Heartfield – wie auch für Jung, Piscator und Herzfelde – am Anfang der zwanziger Jahre, dem Ende ihrer dadaistischen Zeit, transparenter wurde, in dem sich „Nihilismus als objektivistische Maske“ und „Furcht als subjektivistische Maske“ 64) gaben, erkannten sie die Möglichkeiten, welche die Massenmedien als Produkte entfesselter Technik in der Allianz mit den Massen haben können.

1a) Die Collage diente gleichzeitig als Umschlag des Katalogs der ersten internationalen Dada-Messe in Berlin 1920. Sie war im Original mit bunten Werbetexten durchsetzt, die sich an einigen Stellen vermuten lassen. Die Collage ist heute nicht mehr auffindbar. Im Katalog wird als Besitzer der Collage Lämmle aus Kalifornien genannt. Im Katalog wird John Heartfield als alleiniger Künstler der Collage erwähnt. Es handelt sich jedoch um eine Gemeinschaftsarbeit – wie es Wieland Herzfelde im Brief vom 1.3.72 an die Verfasserin bestätigt. Heartfield und Grosz arbeiteten während der Dada-Zeit eng zusammen, besonders in den Collagen. Nach Aussagen von Frau Heartfield hatten sie 1918/19 ein Atelier zusammen gemietet.

1b) Diese Besprechung steht in Zusammenhang meiner Dissertation über den Berliner Dadaismus.

1c) Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt 1962, S.227.

2) George Grosz, Wieland Herzfelde, Die Kunst ist in Gefahr, Berlin 1925, S. 24.

3) George Grosz, John Heartfield, Der Kunstlump, Der Gegner 1, Nr. 20-21, Berlin 1919/1920, S. 48 ff. (s. auch: Fähnders, Rector, Literatur im Klassenkampf, München 1971, S.43-50).

4) Raoul Hausmann, Kunst und die Zeit, NG, Nr. 1, Hg. H. S. von Heister und Raoul Hausmann, Hannover 1921, S. 3.

5) Hugo Ball, Kandinsky, Vortrag gehalten in der Galerie Dada, Zürich, 7.4.1917 (maschinengeschrieben).

6) Hugo Ball, a.a.O.

7) Raoul Hausmann, Courier Dada, Paris 1958, S. 91.

- 8) Raoul Hausmann, a.a.O., S. 91.
- 9) Raoul Hausmann, Synthetisches Cino der Malerei, in: Am Anfang war Dada, hg. Karl Riha und Günther Kämpf, Steinbach/Gießen 1972, S. 28.
- 10) Raoul Hausmann, a.a.O., S. 28.
- 11) Raoul Hausmann, Presentismus, gegen den Puffkeismus der teutschen Seele, in: Am Anfang war dada, a.a.O., S. 129.
- 12) Raoul Hausmann, a.a.O., S. 130.
- 13) Richard Hülsenbeck, Der neue Mensch, in: Neue Jugend, Berlin, Nr. 1, Mai 1917, S. 2
- 14) Salomo Friedländer, Präsentismus, Der Sturm, Jg. 3, H. 144/145, Berlin, Januar 1913, S. 253.
- 14a) R. Hülsenbeck, En avant dada, Hannover, Leipzig 1920, S. 32: „(. . .) Leben (. . .), das zwar unnütz, ziellos und gemein, aber als solches durchaus ein geistiges Phänomen darstellt und gar keiner Verbesserung im metaphysischen Sinne bedarf.“
- 15) George Grosz bekam von seinem Schwager, einem Ingenieur der Metro in San Francisco, amerikanische Zeitschriften geschickt.
- 16) Hinweise zur Identifizierung der Fotos: Frau Dr. Schmidt, Un. Bochum.
- 17) Raoul Hausmann, Am Anfang war Dada, a.a.O., S. 48.
- 18) Raoul Hausmann, Synthetisches Cino der Malerei, a.a.O., S. 29.
- 19) Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963, S. 62.
- 20) George Grosz, Kannst du radfahren?, in: Neue Jugend, Prospekt zur Kleinen Grosz-Mappe, Berlin, Juni 1917, S. 1.
- 21) Kat. der Ersten Internationalen Dada-Messe, Nr. 152.
- 22) George Grosz, Kaffeehaus, in: Gedichte und Gesänge, 1916-17, Litomyslil 1932 (o.S.)
- 23) Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, Bd. II, Hg. Karl Schlechta, München 1955, S. 294.
- 24) Johannes Baader (Pseudonym dada): Dada-Spiel, in: Der Dada, Nr. 1, Berlin 1919 (S. 4).
- 25) Johannes Baader, Eine Erklärung des Club Dada, in: Dada-Almanach, Berlin 1920, S. 132.
- 26) Friedrich Nietzsche, „Die fröhliche Wissenschaft“, a.a.O., S. 115.
- 27) Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, a.a.O., S. 294.
- 28) Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, a.a.O., S. 215.
- 29) Friedrich Nietzsche, „Also sprach Zarathustra“, a.a.O., S. 512-514. (s. auch: Kemper, Vom Expressionismus zum Dadaismus, Kronberg/Taunus 1974, Kap.: Die „Stunde des Mittags“ und die „ewige Wiederkehr des Gleichen“ Nietzsche, S. 47-57.)
- 30) Brief George Grosz an Otto Schmalhausen, Berlin, 30.6.1917, a.a.O.
- 31) Raoul Hausmann, Nous ne sommes pas des photographes, 1921, in: Courier dada, Paris 1958, S. 92.
- 32) Raoul Hausmann, Nous ne sommes pas des photographes, a.a.O., S. 93. „Die Vision, soweit sie schöpferisch ist, gibt das Bild der Spannungen und Entspannungen der Struktur eines Körpers, sei es der eines Menschen, eines Tieres, einer Pflanze, eines Steins, einer Maschine, Teil oder Ganzheit, groß oder klein.“
- 33) Raoul Hausmann, Nous ne sommes pas des photographes, a.a.O., S. 93. „ – unterdrückterische Fotografen, die mittels der Furcht herrschen, und die sich einer toten Mechanik bedienen, in der unser Sehen, determiniert durch Newton, weder Vision noch Perzeption ist, sondern die Aufteilung des lebendigen und dynamischen Phänomens Optik in Rubriken, die eingeteilt sind in verschiedene Kategorien und Begriffe. “
- 34) Raoul Hausmann, Presentismus, a.a.O., S. 132.
- 35) Raoul Hausmann, Presentismus, a.a.O., S. 131.
- 36) Richard Hülsenbeck, En avant dada, Hannover 1920, S. 32.
- 37) Raoul Hausmann, Sieg, Triumph, Tabak mit Bohnen (Manifest des Unmöglichen), in: Am Anfang war Dada, a.a.O., S. 142.
- 38) Raoul Hausmann, Presentismus, a.a.O., S. 131.
- 39) Raoul Hausmann, Presentismus, a.a.O., S. 131.
- 40) Raoul Hausmann, Ausblick, in: G, Nr. 3, Berlin, Juni 1924, S. 5.
- 41) Hiepe, Kat., Fotomontage, Ingolstadt 1969 (o. S.), Kap. 2: Fortsetzung der Vorgeschichte Fotografie und Dada-Collage.
- 42) Raoul Hausmann, Ausblick, a.a.O., S. 5.
- 43) Max Stirner, Der Einzige und sein Eigentum, München 1968, S. 37.
- 44) Brief George Grosz an Otto Schmalhausen, Berlin, 22.4.1918, a.a.O.
- 45) Brief George Grosz an Otto Schmalhausen, 30.6.1917, a.a.O.
- 46) Brief George Grosz an Otto Schmalhausen, undat. (1918), a.a.O.
- 47) Zit. nach Kemper, a.a.O., S. 67: Vom Expressionismus zum Dadaismus.
- 48) Hugo Ball, Kandinsky, a.a.O., Kap.: Die Zeit.
- 49) Brief George Grosz an Otto Schmalhausen, 30.6.1917, a.a.O.
- 50) Brief George Grosz an Otto Schmalhausen, 13.5.1918, a.a.O.
- 51) Richard Hülsenbeck, En avant dada, a.a.O., S. 33.
- 52) George Grosz, Gedichte und Gesänge 1916-17, a.a.O.
- 53) Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, Kap. 229, a.a.O., S. 693.
- 54) Brief George Grosz an Otto Schmalhausen, Berlin, 30.6.1917, a.a.O.
- 55) Raoul Hausmann, Schnitt durch die Zeit, S. 547.
- 56) Raoul Hausmann, Dada ist mehr als Dada, in: Am Anfang war Dada, a.a.O., S. 85.
- 57) George Grosz, Gesang an die Welt III, in: Gedichte und Gesänge, 1916-17, a.a.O.
- 58) Henri Bergson, Das Lachen, Meisenheim 1948, S. 16.
- 59) Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, a.a.O., S. 213.
- 60) Raoul Hausmann, Kabarett zum Menschen, in: Schall und Rauch, Nr. 3, Februar 1920, S. 1/2.
- 61) Raoul Hausmann, a.a.O., S. 1/2.
- 62) Raoul Hausmann, a.a.O., S. 2.
- 63) Raoul Hausmann, Johannes Baader-Oberdada, in: Am Anfang war Dada, a.a.O., S. 55.
- 64) Ernst Bloch, Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1974, S. 2: „Dann stellt sich bei denen die aus dem Niedergang nicht herausfinden Furcht als subjektivistische, Nihilismus als objektivistische Maske des Krisenphänomens: des erduldeten aber nicht durchschauten, des beweinten aber nicht gewendeten.“