Hanne Bergius: dada machinel. In: Helmut Friedel (Hg.): Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus, München (Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1980, ISBN 978-3-886450-00-8. S.124–135.

dada machinel

»Wozu Geist haben in einer Welt,
die mechanisch weiterläuft?«[1]

Hanne Bergius

Techniken dadaistischer Produktion

Die dadaistische Auseinandersetzung mit der Technik[2] veranlaßt, den Dadaismus nicht nur negativ als Absage an traditionelle Inhalte und Darstellungsmodi zu begreifen, sondern ihn in Bezug zu den seit dem Ende des 18. Jahrhunderts sich entwickelnden Auswirkungen der industriellen Revolution zu sehen. Dada erschließt mit dem Thema Technik und den umwälzenden technischen Veränderungen des Alltags ein Gebiet, das von der offiziellen bildenden Kunst weitgehend ausgeklammert wurde und vorwiegend im Bereich der Karikatur, der »Platzhalterin gewöhnlicher Wirklichkeit«,[3] auftrat. Abbildungen technischer Verfahren wurden außerästhetischen Bereichen zugeordnet, dem Illustrationsmedium, populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen, Enzyklopädien und technischen Katalogen.

Innerhalb der Geschichte des Dadaismus setzten sich vor dem ersten Weltkrieg Picabia und Duchamp mit dem autonomen Mechanismus der Technik auseinander und bevorzugten z.B. die »Unverbindlichkeit des Geschmacks« der Ingenieurzeichnung vor traditioneller bildender Kunst. »I wanted to go back to a completely dry drawing, a dry conception of art – I was beginning to appreciate the value of exactness, of precision and the importance of chance«[4] kommentierte Marcel Duchamp seine Wahl zur mechanischen Zeichnung.

In der Auseinandersetzung mit der Maschine gewann Dada nicht nur neue Techniken ästhetischer Produktion, sondern auch neue Inhalte. Diese Tendenz stand im Zusammenhang der dadaistischen Absicht, die Kunst wieder ins konkrete Leben »zurückzuschleudern«.

In der internationalen Avantgarde führten der Futurismus, der Kubismus, der Konstruktivismus und die pittura metafisica das Thema Technik ein und beeinflußten damit auch die weiteren Dada-Zentren.

Als in den deutschen Dada-Zentren (Köln, Hannover, Berlin), die hier in ihrem Einfluß auf die Neue Sachlichkeit einzig von Bedeutung sind, nach dem Krieg die Auseinandersetzung mit der Technik begann, überschnitten sich unterschiedliche Motivationen. Grundlegend kann festgestellt werden, daß die Dadaisten dem Maschinenmythos die Maschinen-Ironie entgegensetzten. Sie reagierten damit spontan auf die destruierende Macht der Technik im Krieg und auf das Symptom Entfremdung, das die Künstler in der städtisch-industriellen Zivilisation durch die einschneidende Veränderung aller Lebensverhältnisse erfuhren. Die Thematisierung der Technik war auch eine kunstimmanente Entscheidung gegen die Enge der deutschen offiziellen Kunst und gegen eine einseitig maschinenstürmerische technikfeindliche Einstellung der Expressionisten. Während die Expressionisten die Ölmalerei und den Holzschnitt verwandten, orientierten die Dadaisten ihre ästhetische Produktion, ihre Darstellungstechniken am allgemeinen Standard der industriellen Produktion. Der Medienbereich, das Katalog-, Presse- und Illustrationswesen wurden in der dadaistischen »Produktion« berücksichtigt.

Dada beabsichtigte »das Märchen vom Schöpfertum«[5] in einer Zeit radikal zu beenden, in der prosaische Objekte der alltäglichen Umwelt das künstlerische Subjekt aus dem Kunstbereich verdrängten. Der Dadaist trieb die Krise, die durch das Eindringen der Objektwelt ins Kunstwerk schon im Kubismus und Futurismus ausgelöst wurde, weiter und verwandte für seine Werke vorfabrizierte kunstindifferente Materialien.

Nach Walter Benjamin erreichte der Dadaist durch die Verwendung von außerästhetischen Materialien eine rücksichtslose Vernichtung der »Aura« und drückte dem dadaistischen Kunstwerk, der Montage und Collage, »mit den Mitteln der Produktion das Brandmal der Reproduktion«[6] auf.

Nicht nur die Verwendung von kunstindifferenten Materialien waren für Dada von Bedeutung, sondern auch die Analogien zu technischen Verfahren. Die Berliner Dadaisten betonten bei der Einführung der Fotos für die Montage den zeitökonomischen Aspekt:

»Wenn früher Unmengen von Zeit, Liebe und Anstrengung auf das Malen eines Körpers, einer Blume, eines Hutes, eines Schlagschattens usw. verwandt wurden, so brauchen wir nur die Schere zu nehmen und uns unter den Malereien und photographischen Darstellungen all dieser Dinge ausschneiden, was wir brauchen; handelt es sich um Dinge geringeren Umfangs, so brauchen wir auch gar nicht Darstellungen, sondern nehmen die Gegenstände selbst, z.B. Taschenmesser, Aschenbecher, Bücher etc., lauter Sachen, die in den Museen alter Kunst recht schön gemalt sind, aber eben doch nur gemalt.«[7]

Für den Schweizer Dadaisten Arp spielte beispielsweise die »Einbeziehung maschineller Akkuratess« eine bedeutende Rolle für seine »Verwendung eindeutiger (am liebsten gedruckter) Far-

Hans Arp, Composition abstraite, 1915; Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Slg. M. Arp-Hagenbach

ben (buntes Papier und Stoff)«.[8] Um seine künstlerische Subjektivität dem Kunstwerk zu entziehen, beabsichtigte Arp »unpersönliche, strenge Bauten aus Flächen und Farben« zu entwerfen. »Keine Flecken, keine Risse, keine Fasern, keine Ungenauigkeiten sollten die Klarheit unserer Arbeit stören. Für unsere Papierbilder wurde sogar die Schere, mit der wir diese Arbeiten ausschnitten, verworfen, da sie leicht das Persönliche durch die Handschrift verriet. Wir bedienten uns fortan der Papierschneidemaschine.«[9]

Bei dieser Auseinandersetzung mit technischen Verfahren und vorgefertigten Materialien handelte es sich nicht nur um technische Effekte, sondern es wurden auf der Ebene der neuen Techniken und Materialien neue Bildinhalte vorgeführt. Sujets und technische Prozeduren ergänzten sich gegenseitig. Das dadaistische Werk wurde dadurch in den Wirkungszusammenhang zwischen Material, Technik und gesellschaftlicher Stellung des Künstlers gezogen.

Die Entpersönlichung des künstlerischen Subjektes und die Reduktion der Arbeit auf Auswahl und Komposition vorfabrizierter Teile konstituierte grundlegend das Selbstverständnis der Berliner Dadaisten als »Monteure« und »Konstrukteure«. Bildlegenden wie »metamechanische Konstruktion« oder »tatlinistischer Planriss«[10] unterstrichen den technischen Anspruch der dadaistischen Ästhetik.

Die Dada-Werke waren selbst kleine konstruierte und montierte »Maschinen« – Maschinen allerdings, die sich den Zwängen der industriellen Produktion, starrer Anpassung und Normierung entzogen. Ihre Maschinen funktionierten nicht nach Regeln rationaler Ordnung, sondern nach dem System der Entregelung und Disfunktionalisierung. Die Energie der Dada-Maschinen beruhte nicht auf technisch-kausalen Vorgängen und Arbeitsteilungen, sondern auf der Kraft der Phantasie als intelektuell gelenktem Operieren. Die Werke entlarvten durch das verfremdende Montageverfahren die Zwänge der Modernität als Mechanismen der Anpassung. Hierzu rechneten die Dadaisten auch die Parodien ihrer Bildlegenden auf die hochqualifizierte technologische Sprache. Beispielsweise wurden die von Arp und Ernst gemeinsam konzipierten Werke »Fatagaga« – »Fabrication de tableaux Gazométriques Garantis« genannt. Weitere Parodien der Bildlegenden von Ernst: »démonstration hydrométrique à tuer par la température«, »1 kupferblech 1 zinkblech 1 gummituch 2 tastzirkel 1 abflußrohr 1 röhrender hirsch«, »Vom minimax dadamax selbst konstruiertes maschinchen für fruchtlose bestäubung weiblicher saugnäpfe zu beginn der wechseljahre u. dergl. fruchtlose verrichtungen«[11].

Die Indifferenz des Mechanischen simulierend, verwandten die Dadaisten alles ihnen nur verfügbare Material. In diesem Akt, der nicht mit Willkür zu verwechseln ist, reagierten die Dadaisten ironisch auf die Nivellierung von Wertmaßstäben, die sie als Folge der zunehmenden Technisierung und Kommerzialisierung aller Lebensbereiche erkannten. Das Ausgangsmaterial für die Werke der Dadaisten hatte unterschiedlich historische Bedeutung. Max Ernst verwandte Holzstiche, die er u.a. aus dem »Buch der Erfindungen«, aus »La Nature«, aus Ausstellungskatalogen des 19. Jahrhunderts ausschnitt.[12] Er reagierte damit auf eine Veränderung der Sehweise, die durch die enzyklopädische Aufbereitung der technischen und naturwissenschaftlichen Innovationen und Entdeckungen im 19. Jahrhundert umfassend einsetzte. Fasziniert äußerte sich Max Ernst auch über die Enzyklopädie Diderots (1751–1772), die grundlegend an der Struktur des neuen Sehens beteiligt war. Für seine Montagen wählte Max Ernst – neben Maschinendarstellungen – abrupte Ausschnitte aus Arbeitsprozessen, auf denen Menschen einzig auf

Handlungsanweisungen und Gesten in Bezug zur maschinellen Apparatur reduziert wurden. Die Berliner Dadaisten und Schwitters gingen in ihrem Zitierverfahren distanzloser vor. Sie nahmen Maschinenzitate aus zeitgenössischen Katalogen, die Grosz beispielsweise von seinem Schwager, einem Ingenieur der Metro von San Francisco, und Hannah Höch von ihrem Schwager, einem Ingenieur der Firma Knorr-Bremse, bekam. Schwitters arbeitete selbst während des Krieges als Maschinenzeichner in einem Eisenwerk und entdeckte dort seine »Liebe zum Rad, erkannte Maschinen als Abstraktionen menschlichen Geistes«.[13]
Indem die Dadaisten die Maschinen als Herrschaft der Technologie verfremdeten, glaubten sie Möglichkeiten zu schaffen, die funktionalen und rationalen Systeme der Technologie mit ihren eigenen Mitteln empfindlich zu stören.

Max Ernst, Violon reversé, 1921; Hannover, Galerie Brusberg

Kurt Schwitters, Illustration zu »Familie Hahnepeter«, 1924; Haag/Obb., Privatbesitz

Auch mit der Forderung nach „Taylorisierung der Kunst«[14] verfolgten die Berliner Dadaisten eine ironisch-subversive Anpassung an die Rationalisierungstendenzen der Arbeit, die sich chaplinesk ausnahm und nicht mit der Ernsthaftigkeit vorgetragen wurde, mit der der russische Konstruktivismus die Taylorisierung in die Kunstproduktion einführen wollte. 1921 gründeten Grosz und Heartfield nach dadaistischem Muster die »Grosz-Heartfield-Werke«.
In ihrem Neujahrsgruß empfahlen sie sich
»fürderhin zur Ausführung von Theater-Ausstattungen jeder Richtung, Kostümentwürfen, künstlerischen Ballettdekorationen (nebst choreogr. Regie), Pantomimen und Saison-Revuen-Ausstattungen, Filmentwürfen nach neuesten amerikanischen Gesichtspunkten, Kunstberatungen für Cabaret und Film
ferner: Illustrationen, Karikatur, Porträt, Landschaft, Stilleben, Kunstgeschichte, Leitung ganzer Ausstellungen, Plakate jeder Richtung. Original-John-Heartfield-Druckanordnung
prompteste Erledigung jedes Auftrages
insbesondere von Kunst-Eil-Aufträgen
prima Ausführung in jeder Kunstart: expr., futur., dada, meta-mech. garantiert
Spezialitäten: Künstlerische Theater-, Film- und Verlagsberatung
.....

Man wende sich stets an die
Grosz-Heartfield-Werke
Berlin–London–New York
Beste Verbindungen und la Referenzen des In- und Auslandes
Vielfach prämiert.«[15]

Was sich im Dadaismus als »presentistisches« Zeitbewußtsein, als aktive Auseinandersetzung mit dem Hier und Jetzt ausnahm, schien in den »Grosz-Heartfield-Werken« zur Ausführung von »Kunst-Eil-Aufträgen« verkommerzialisiert zu sein. Hinter dieser »kaufmännischen« Geste steckte der dadaistisch-dandyistische, antikulturelle »Unternehmergeist«, der sich den Spaß erlaubte, den Ramschausverkauf der Kulturthemen und Ismen zu annoncieren (»vielfach prämiert«). Grosz und Heartfield verfolgten hiermit das dadaistische Interesse, »Geist und Kunst in Fabriken« herzustellen und »den Geistigen in die Fabrik zur Geistesauflösung« zu schicken.[16] Die Ismen, der Dadaismus, der Expressionismus, die an der pittura metafisica orientierte Metamechanik Dadas, der Futurismus wurden zu modischen Manieren abgestempelt. Auch der Kölner Dadaist Max Ernst betonte mit seiner Devise »Fiat modes pereat ars«[17] die antikünstlerische Haltung.
Absicht dieses dadaistischen Vorgehens war es, die kulturpessimistischen Tendenzen der bürgerlichen Kulturauffassung, die vor allem in Spenglers Abhandlung »Der Untergang des Abendlandes« ihren Ausdruck fanden, lächerlich zu machen. Dieser betrachtete die Zivilisation als »unausweichliches Schicksal einer Kultur«.[18] Kultur wurde als das Reich der Freiheit, der Muße, der geistigen Arbeit gesehen, Zivilisation als Bereich der materiellen Arbeit, der Notwendigkeit und des Zwanges. Der Berliner Dadaist Raoul Hausmann wehrte den Spenglerschen Schicksalgedanken mit seiner Ironie ab: Der Dadaist »nimmt sich und diese Welt auf sich als Schicksal, ohne Fatalismus, als seine eigene lächerliche Ernsthaftigkeit.«[19]

Enthirnungsmaschine Gesellschaft

Mit der ironisch indifferenten Haltung »Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft?«[20] schockierten die Dadaisten weite Kreise der Intelektuellen und Künstler, beispielsweise den Rat geistiger Arbeiter, die Novembergruppe, den Arbeitsrat für Kunst, das Bauhaus, die Expressionisten, die sich alle in dem Chaos der Nachkriegsjahre auf die ordnende Kraft des Geistes beriefen. Zielscheibe der Dadaisten wurde besonders die Utopie vom »Neuen Menschen« der Expressionisten, die in ihm eine Bastion gegen den dissoziierenden Zugriff der Zivilisation errichteten und noch einmal den ganzheitlichen Menschen in den Mittelpunkt ihrer melioristischen Weltanschauung stellten. Die Dadaisten setzten der Licht- und Nachtmetaphorik, den Weltauf- und -untergängen der Expressionisten das Maschinelle und Mechanische ihres »Neuen Materials« entgegen.
Das »Kabarett zum Menschen« stellte sich für Hausmann als ratternder, leerlaufender Unsinn dar: »Das Kabarett zum Menschen, das wäre so'ne Art Eisenkäfig in zwei Etagen, mit einem Hometrainer, einem Motorrad in der ersten und einer Leitspindeldrehbank und Stanzmaschine in der zweiten Etage. Dazu käme noch n' Föhnapparat und ein Waschkorb mit ganz, ganz winzigen Zettelchen, auf denen gedruckt steht: Seele. Damit kann man den ganzen Innerlichkeitshokuspokus, der sich Mensch heißt, glänzend darstellen. Was ist denn weiter groß am Menschen dran: das Milieu kurbelt so'n bißchen den Seelenmotor an, und haste nich' jesehn: geht die Chose los: Schiebung, Mord, Ehebruch, Geburt, Hochzeit, Tod. Na, und dann stoppt die Geschichte wieder. Na also. Aber um auf das Kabarettstück zu gelangen: mit diesen Apparaten kann man den ganzen Seelenapparat verdeutlichen, so daß jeder sieht: des biste. In der ersten Etage des Käfigs setzt sich ein Fahrer auf das Motorrad, oben stellt sich je ein Mann an die Maschinen. Ein Herr im Smoking und weißer Binde sagt feierlich: Meine Damen und Herren! Wir werden Ihnen innerhalb von drei Minuten zeigen, wie der Mechanismus der Seele funktioniert. Sie erhalten ein kurzes schlagendes Exempel ihrer eigenen Aufwendungen, Ihres Ringens. Dann ertönt ein Pfiff: und mit gewaltigem Gepuff und Geknatter, Getön und Funkenstieben rast der Motor los, die Stanzmaschine stampft, die Leitspindeldrehbank surrt und knirscht, an ihnen arbeiten die beiden Monteure. Das Publikum muß deutlich sehen, daß der ganze Salat unnütz ist, das ganze Gerassel und die Rumfuhrwerkerei hat *nicht den mindesten Sinn!!* – Nach drei Minuten ertönt ein Trillerpfiff: alles stoppt ab, der Föhnapparat tritt in Aktion und pustet die zehntausend Zettelchen mit dem Aufdruck Seele! über das gesamte Publikum. Wer dann noch nicht begriffen hat, daß der Mensch wirklich so ist, nichts weiter ein leerlaufender Unsinn: na, der kann mir leid tun...«[21]
Der sinnlose Ablauf enthüllt eine an Bergson orientierte, zum Lachen aufreizende Mechanik. Der Begriff »Seele« als Hort aller Werte wurde von den Dadaisten als neurotisches Symptom der abendländischen Kultur entlarvt. Die Ideologie der Innerlichkeit gehörte für Dada zu den »Leichenbittern der abendländischen Kultur«.[22] Für Dada gab es keine Trennung von Innen- und Außenwelt mehr. Mit dieser desillusionierenden Einstellung reagierten sie auf die Auswirkungen des Krieges, auf die Verflechtung von Technik, Kapital und Politik.

»Keinem wird mehr einfallen«, schrieb Franz Jung 1917, »etwa das dem einzelnen Aufgezwungene nationaler Auseinandersetzungen im Rahmen technischer aus der Masseneinstellung hervorgegangener Vernichtungsmittel als Bewegung oder Willen gleichem Massenprinzips folgender Gemeinschaft, Organisation und Staat ansprechen zu wollen.«[23]

Als Räderwerk stellte Otto Dix in futuristischer Manier 1914 die Übermacht der Technik im Kriege durch die zersprengende Kraft eines Geschützes dar[24] und vergegenwärtigte »...die angebetete Maschine, die das Weltall und die Unendlichkeit demnächst auffressen soll, grauenhafter, geschäftiger Wahnsinn...« (Arp).[25] Die Tanks zerstörten Natur und Menschen, die – sofern sie noch am Leben blieben – wieder »zusammenmontiert« werden mußten. Scharniere, künstliche Gelenke, Prothesen waren äußerlich technische Hilfskonstruktionen und Apparaturen, die versinnbildlichten, wie die Natur des Menschen durch eine »zweite«, eine künstliche, technische eingetauscht wurde. Diese künstlichen Konstruktionen waren auch Sinnbilder für eine den Menschen vereinnahmende, durch die Medien gelenkte Vermittlungsebene, durch die der Mensch inventarisiert und ursprünglicher Erfahrung entfremdet wurde. Durch die angepaßte »zweite Natur« wurde der moderne »l'homme machine« für Dada im großen Apparat Gesellschaft zwar funktions- und erwerbsfähig jedoch nicht lebensfähig. Schlichter, Grosz und Dix stellten die Krüppel, die aus dem Desaster des Krieges nichts lernten und wieder für ein »kriegsverwendungsfähig« eintraten, als gehirnlose unbelehrbare Maschinenautomaten dar. »Das

Rudolf Schlichter, Dada-Dachatelier; Berlin, Galerie Nierendorf

Max Ernst, ohne Titel, 1920; Houston, Texas, de Menil collection

Dachatelier«[26] von Rudolf Schlichter, »Die Kriegskrüppel«[27], und »Skatspieler«[28] von Otto Dix, »Republikanische Automaten«[29] von George Grosz waren Sinnbilder, in denen sich ideologische normierte Weltsicht, technische Rationalität und politisch-nationales Machtinteresse verbanden. Auch Max Ernst machte das Automatenhafte, in Etikette Gesperrte in seinen Collagen sichtbar. Darstellungen entstanden, »in denen Figuren in Gußformen, Korsetts, orthopädischen Apparaten eingezwängt« waren, »repressive beängstigende ›carceri‹...«[30] Auch die Serie »Fiat modes pereat ars«, eine den Einfluß der pittura metafisica De Chiricos verarbeitende Folge von acht Lithographien, vergegenwärtigte »maschinelles konventionelles Verhalten, eine Art Bloßlegung sozialer Gestik, verbunden mit chaplinesker Komik...«.[31]

Der Krieg war für die Dadaisten eine »Enthirnungsmaschine«[32], die besinnungslose Automaten schuf, die nach dem Krieg weiterexistierten. Erwin Piscator, der den Berliner Dadaisten nahestehende Regisseur, stellte 1929 retrospektiv fest, daß angesichts der gigantischen Zerstörung sich die humanistischen Wertvorstellungen der bürgerlichen Kultur, die Gleichsetzung von bürgerlichem Individuum und menschlicher Natur ihre historische Berechtigung verloren hatte: »Meine Zeitrechnung beginnt am 4. August 1914. Von da ab stieg das Barometer: 13 Millionen Tote, 11 Millionen Krüppel, 50 Millionen Soldaten, die marschierten, Milliarden Geschosse, 50 Milliarden Kubikmeter Gas. Was ist da persönliche Entwicklung. Niemand entwickelt sich da persönlich. Da entwickelt etwas anderes ihn.«[33]
Verstärkt wird die Stellungnahme Piscators durch die Reaktion Hugo Balls auf die fortschreitende Industrialisierung: »Maschinen entstanden und traten an die Stelle der Individuen. Komplexe und Wesen entstanden von überdimensionaler, überindividueller Furchtbarkeit... Kraft wurde nicht mehr nach Pferdestärken gemessen. Turbinen und Kesselhäuser, Eisenhämmer, Elektrizität ließen Kraftfelder und Geister entstehen, die ganze Städte

und Länder in ihrer furchtbaren Gewalt hatten... eine Welt abstrakter Dämonen verschlang die Einzeläußerung, verzerrte die individuellen Gesichter in turmhohe Masken, verschlang den Privatausdruck, raubte den Namen der Einzeldinge, zerstörte das Ich...«[34]
Auf die Bedrohung der Maschine und ihre destruierende Macht reagierte Schwitters seinerseits mit dem »Gesamtzerstörwerk«. Deformation der Maschinen und ironische Verfremdung standen im Vordergrund seines Konzeptes der Merzbühne (1920). »Ich fordere die gewissenhafte Vergewaltigung der Technik bis zur vollständigen Durchführung der verschmelzenden Verschmelzungen...

Max Ernst, Fiat modes pereat ars, 1919; Krefeld, E. Fischer

Kurt Schwitters, Siegbild, um 1922; Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum

Man nehme Zahnarztbohrmaschine, Fleischhackmaschine, Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung, auch Kriegsersatzreifen und deformiere sie. Man nehme Lichter und deformiere sie in brutalster Weise. Lokomotiven lasse man gegeneinanderfahren, Gardinen und Portiere lasse man Spinnwebfaden mit Fensterrahmen tanzen und zerbreche winselndes Glas. Dampfkessel bringe man zur Explosion, zur Erzeugung von Eisenbahnqualm. Man nehme Unterröcke und andere ähnliche Sachen, Schuhe und falsche Haare, auch Schlittschuhe und werfe sie an die richtige Stelle, wohin sie gehören, und zwar immer zur richtigen Zeit. Man nehme meinetwegen auch Fußangeln, Selbstschüsse, Höllenmaschinen, den Blechfisch, in dem man Puddings backt (Kritiker) und den Trichter, natürlich alles im künstlerisch deformierten Zustande. Schläuche sind sehr zu empfehlen. Man

nehme kurz alles, von der Schraube des Imperators bis zum Haarnetz der vornehmen Dame, jedesmal entsprechend den Größenverhältnissen, die das Werk verlangt.
Menschen selbst können auch verwendet werden.
Menschen selbst können auf Kulissen gebunden werden.
Menschen selbst können auch aktiv auftreten, sogar in ihrer alltäglichen Lage, zweibeinig sprechen, sogar in vernünftigen Sätzen.
Nun beginne man die Materialien miteinander zu vermählen.«[35]

In dieser Art der Deformation der Materialien wird der Unterschied der Technik zwischen Dada und Futurismus besonders deutlich. Beide Kunstismen verwenden Materialien, die »digne de l'époque« sind. Während Schwitters deformierte, glorifizierte der Futurismus die Technik. Während Schwitters die Menschen als Materialien in der Aktion auftreten läßt, um deutlich deren Objekthaftigkeit zu verfremden, ist der Mensch für die Futuristen ein Objekt, bedingt durch die unkritische Haltung zur Technik: »...der Schmerz eines Menschen ist für uns genauso interessant wie der einer elektrischen Birne, die leidet, zuckt, und die qualvollsten Schmerzensausrufe ausstößt...«[36]

»Das Pneuma umreist die Welt«

An der Verwendung und Bedeutung des Rades in den Werken der Dadaisten, den Montagen, Collagen, den schematischen Maschinendarstellungen, wird das ambivalente dadaistische Verhältnis zur Technik versinnbildlicht.
Die Räder, Vollgummireifen, Kugellager, Zahnräder, Filmspulen, die elementar das Funktionieren der Maschinen gewährleisten, sind auf den dadaistischen Darstellungen disfunktional eingesetzt.
In den simultanen Montagen der Berliner Dadaisten, in z.B. »Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 mittags«,[37] in »dada-merika«,[38] in »Das Pneuma umreist die Welt«,[39] in »Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands«,[40] in »Das schöne Mädchen«,[41] in »Hochfinanz«[42] symbolisiert das Rad Hektik, Dynamik, Tempo, die Entwicklung neuer Transportmittel – Autos, D-Züge, Flugzeuge – durch die Entfernungen schnell überwunden wurden. Diese technischen Innovationen bewirkten eine grundlegende Veränderung der Wahrnehmung. Wie der Titel »Das Pneuma umreist die Welt« schon ankündigt, haben die Menschen – den futuristischen Beobachtungen zufolge – »nacheinander das Gefühl für das Haus, das Gefühl für das Stadtviertel, in dem sie wohnen, das Gefühl für die Straße, das Gefühl für die geographische Zone, das Gefühl für den Kontinent verloren. Heute besitzen sie das Gefühl der Welt«[43].

Das Rad vergegenwärtigt den erweiterten Horizont an Informationsmöglichkeiten und signalisiert eine neue Reizschwelle, die das Tempo hervorruft. Nicht als Nacheinander wird Wahrnehmung mehr begriffen, sondern als simultanes Erlebnis, in dem sich die Ereignisse überlagern und zeitliche Abfolgen sich derartig überschneiden, daß sie im gegenwärtigen Moment aufgelöst werden. Angesichts der verwirrenden großstädtischen Fülle von Eindrücken, die die Wahrnehmung dissoziieren, sieht Grosz

John Heartfield, Das Pneu umreist die Welt, Titelblatt von »Der Dada«, Nr. 3, Berlin 1920

im modernen Menschen einen »Neurastheniker«. Bildlich erfaßt er ihn als »Maschine, an der der Manometer entzwei ist –! Und alle Walzen spielen im Kreis...«.[44] Im Manifest »Synthetisches Cino der Malerei«[45] sah Hausmann die Montage als Vorform des Films. Wahrnehmung wurde distanziert als »Bandstreifen Film«[46] erfahren.
Durch die Dynamik wird die Frage nach Ziel und Richtung der Räder aufgeworfen. Sie stellen keine Vorwärtsbewegung dar, deren Ziel vorausbestimmt ist, sondern eine richtungsverwirrende Bewegtheit. Die Rotation der Räder, durch die die Bildebenen und Zitate durcheinandergewirbelt werden, lösen einen Prozeß aus, dessen Ziel nicht ablesbar ist, sondern an einen bewegten »Zustand« erinnert. Die Vermutung liegt nahe, in der Dynamik der Darstellungen einerseits die Akkumulation des industriellen Aufschwunges und andrerseits Leerlauf als »Stagnation der Verdinglichung«[47] zu erkennen. Hugo Ball bemerkte zur maschinellen Dynamik kritisch: »Die Maschine verleiht der toten Materie eine Art Scheinleben. Sie bewegt die Materie...
Sie verbindet Materien untereinander und zeigt dabei eine gewisse Vernunft. Also ist sie der systematisch arbeitende Tod, der das Leben vortäuscht.«[48]

Auch das Verständnis der Zeit ist von dem Prinzip »dynamisch – statisch« geprägt. Die Gleichzeitigkeit kann in Erstarrung von Zeit, in Dauer von Gegenwart umschlagen. Für die Wahrnehmung bedeutet dies, daß die Differenzierungsfähigkeit durch die Überforderung von optischen Reizen in Ignoranz, Langeweile und Gleichgültigkeit zurückfällt. Marcel Duchamp kommentierte die Drehungen seines Fahrrad-Rades (Readymade 1913) ironisch-indifferent: »In a way it was simply letting things go by themselves«.[49]
Das futuristische »Gefühl der Welt«,[50] in dem Wesen und Erscheinung der Wirklichkeit im sinnlich Gegebenen zusammenfielen, war daher nicht identisch mit dem »eminent zivilisatorischen Bewußtsein« Dadas,[51] das die Dynamik des technischen Fortschritts nicht glorifizierte, sondern skeptisch als Leerlauf entlarvte. Die Dynamik der Akkumulation setzte für Dada jene Erkenntnis frei, die Ernst Bloch als wirtschaftliches Prinzip der zwanziger Jahre folgendermaßen erfaßte: »...mit Schwung gibt sich Spätkapital auch den Schein tätig und urhebend zu sein, statt gehetzt an den Warenumlauf angeschlossen.«[52]
Dem »Schwung des Spätkapitals« und der fortschreitenden Rationalisierung begegnete John Heartfield 1927 mit seiner Montage eines laufenden, aus Maschinenteilen zusammengesetzten Roboterwesens: »Es kommt immer darauf an, wohin die Reise geht«.[53] Anstelle der »Sozialisierung« marschiert die »Rationalisierung« unter dem Motto »Zurück zur freien Wirtschaft«.

Hannah Höch, Das schöne Mädchen, 1920, Privatslg.

Hannah Höch versuchte in der Montage »Hochfinanz«[54] die Macht der Wirtschaftsmanager zu vergegenwärtigen. Sie stellte das »Subjekt Kapitalismus« dar, das sich in »Charakterköpfe« fächerte,[55] von denen das Porträt Henry Fords hervorgehoben wurde.
Die Einstellung der Dadaisten zu Amerika ist ambivalent, skeptisch und zugleich begeistert. Es läßt sich am Amerikanismus der Berliner Dadaisten verdeutlichen, wie die Faszination der Modernität – »Amerika mit deiner D-Zug-Kultur[56]« – die Dadaisten von den Traditionen europäischer Kultur befreite und den Künstlern Reizstoffe bot, die sie z.B. in »dada-merika« oder in »Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 mittags« verarbeiteten. Sie spiegeln die amerikanische Kulturindustrie als Faszinosum, als Berauschung und gleichzeitig als destruierende Wirkung auf die Menschen wieder.

John Heartfield, Ein Gespenst geht um in Europa, Illustration zu »Der Knüppel«, Jg. 5, H. 2, Febr. 1927

Mit dem Blick auf das »große, unentdeckte Amerika« schrieb Hausmann 1921: »Wir wollen in dieser mitteleuropäischen Flachheit endlich den Aspekt einer Welt, die real ist, eine Synthese aus Geist und Materie – anstatt der ewigen nörglerischen Analysen und Bagatellen der deutschen Seele.«[57]
Die Herausforderungen der amerikanischen Zivilisation und ihre Härten empfinden die Dadaisten als »Klarheit, die wehtut«.[58] »Baut Woolworth Wolkenkratzer, in denen Eure Schande nistet«, schrieb Walter Mehring 1920, »aber protzt nicht mit dem Sekret Eurer Adamsäpfel, die Ihr vom Baum der Erkenntnis geklemmt.«[59]

»Dada-merika« – die »Liebe zur fabelhaftesten Zivilisation, zur Stahlkonstruktion, zum elastischen Elevator, zu den gigantischen Manifestationen der großen amerikanischen Welt«[60] ist gemischt mit der Lust am Untergang: »Oh Gesänge der Stahlsäge oder das Nieten der Konstruktionen – kilometerhafte Weite durchsungen von Telefondrähten, exaltiertes Gekurbel des Motors auf Zementbahnen und gleitende schwarze Dampfer – hier Maler in die Reihen – pinsle was das Zeug hält – fang die rasende Zeit ein, eh Dich der Teufel holt! und eh die Rotationsmaschinen den Grabgesang singen...«[61]

Der Dadaist zieht aus der »Klarheit, die wehtut« seine »Tendenz zur Untragik«[62], seine Ironie der Indifferenz. Er nimmt nicht teil, sondern hat distanziert teil an den Herausforderungen der umwälzenden Veränderungen des Alltags. Wie eine siedende, brodelnde, dampfende Metropolis-Maschinen-Vision erscheint in dem folgenden Gedicht von George Grosz New York, das er zu der Zeit nie besuchte:
New York II
»38 Grad! Wamamaker! Sechstagerennen!
Die Menschen sind wie Brühwürstchen in diesem Hexenkessel nass!!
Turmhohe 50-Cent-Basare kotzen fortwährend 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 Stahl und Eisen, turmhoch –
– Schilder grinsen, Buchstaben tanzen
Blau, rot, – Bethlehem Steel Works –
Turmhoch hängen wie Starkästen
Fertige Stocks, Menschenflecke und Krahne
In Fischnetzen von Eisen,
Donnern schnelle Hochbahn 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, rötet
Schwitzt, kotzt und arbeitet.«[63]

John Heartfield/George Grosz, Leben und Treiben in Universal um 12 Uhr 5 mittags, 1920 Frontispiz zu »Erste Internationale Dada Messe«

Die Erkenntnis, in der Dynamik und der zivilisatorischen Fülle von Angeboten und Erscheinungen »Stagnation der Verdinglichung«, sinnentleertes, monotones Immergleiches zu sehen, veranlaßte die Dadaisten, die anonymen leeren Räume der pittura metafisica als »ganz reale Plattform«[64] ihrer zivilisationskritischen Darstellungen zu gestalten. Weniger die kulturpessimistische Trauer um den Verlust von Kultur und Tradition spielte bei den Dadaisten eine Rolle als vielmehr die realistische Einschätzung der Geschichtslosigkeit ihrer in Szene gesetzten automatenhaften Gliederpuppen. In der Mappe »Mit Pinsel und Schere«[65] versuchte George Grosz in sieben Materialisationen, die Tendenz Dada Berlins von der politisch-simultanen Zitierweise zu einer Aussageweise von vorwiegend technischen Zitaten darzustellen. Die »metamechanischen« Aquarelle vergegenwärtigen, daß »die Realität in die Funktionale gerutscht ist«[66] und unter dem Postulat der »Ruhe und Ordnung« Rationalisierung und Kontrolle sich durchsetzten. Die dadaistischen Gliederpuppen und »Ingenieure« bewegen sich in verplanten und vermessenen Räumen, die normiert sind und den Eindruck einer Enge vermitteln, die sich perpetuierlich fortzusetzen scheint. In diesen leeren Räumen werden Gefühle als Unordnung stiftende Faktoren ausgesondert. »Daum«[67] erscheint in den vermessenen Räumen des »pedantic automaton« als Fremdkörper »Natur«. Der Schrecken ist auf ihrem Gesicht noch abzulesen. Die Werke »Tatlin lebt zu Hause«,[68] »Der Monteur John Heartfield nach Franz Jungs Versuch ihn wieder auf die Beine zu stellen«[69] vergegenwärtigen die Utopielosigkeit des Dada-Ingenieurs. Er scheint sich in der Anonymität der Räume »eingerichtet« zu haben, sich als »distinguished foreigner« in den Räumen zu bewegen und seine Beziehungslosigkeit als stabilisierend anzusehen. Die »Ingenieure« der Dadaisten werden als Paradigmen einer Welt der Beliebigkeit und Austauschbarkeit dargestellt. Diese Beliebigkeit ist die absolute Reduktion des künstlerischen Subjektes, die nicht mit Persönlichkeitsverlust gleichzusetzen ist. Sie kann für Dada Berlin auch Formen eines kollektiven Bewußt-

George Grosz, Der Monteur John Heartfield nach Franz Jungs Versuch ihn wieder auf die Beine zu stellen, 1920; New York, Museum of Modern Art

seins herausbilden, das sich dem Bewußtsein russischer Künstler, besonders dem von Tatlin, annähern sollte. Mehrfach finden sich daher auf der Ersten Internationalen Dada Messe Zitate über Tatlins Maschinenkunst: »Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins.«[70]

Im »Geist unserer Zeit«[71] entwarf Raoul Hausmann das Spiegelbild der vom Persönlichkeitsverlust gekennzeichneten Massen in ihrer Abhängigkeit von Automation, Technik und Konsum. Hausmann wählte einen Friseurkopf als Symbol für den »Alltagsmenschen«. Dieser hatte »nur die Fähigkeiten, die der Zufall ihm auf den Schädel geklebt hatte, äußerlich, das Hirn war leer.«[72] Der Dadaist Hausmann unterschied dandyistisch zwischen seiner Antigeistigkeit und der Ungeistigkeit der Massen. An den Kopf des »Geistes« sind ein Feldbecher als Krönung geheftet, weiterhin eine Geldbörse. An das rechte Ohr montierte Hausmann ein Schmuckkästchen, in das er eine Druckwalze und einen Pfeifenstiel legte. Ans linke Ohr brachte er ein hölzernes Lineal mit einem Stück Bronze von einem alten Photoapparat an. Auf die Stirn klebte er die Ziffer 22 »denn natürlich hatte der Geist nur numerische Größe.»[73] Seine Beschränktheit vergegenständlichte Hausmann auf der Stirn mit einem Zentimetermaß. Nach demselben formalen Prinzip entwarf Hausmann das »Porträt Felixmüller«,[74] eine Bleistiftzeichnung von 1920.

Von der Hebelmechanik zum Perpetuum mobile

Der Mensch ist nach Hausmann »kraft der Zersprengung und Zerreißung seines Mittelpunktes, der Verlegung des Centralorgans Gehirn in ein Körperglied, in seinen Kopf, zur Pyramide« geworden – »zu einer Maschinerie, zu einem Wesen mit schiefem verlegtem Schwerpunkt...«[75] Die Illusion einer »echten Dynamik«, eines »transzendent-immanenten perpetuum mobiles«[76] scheint in den Dada-Maschinchen und -Konstruktionen als Aspekt visionärer Mathematik mitzuschwingen – ...»hätte der Mensch sich selbst zum perpetuum mobile gemacht... in einen Centralpunkt, in ein einziges Organ aus Hirn und Geschlecht...«[77] schrieb Hausmann 1921.

Die Konstruktion eines Perpetuum mobile, an dem der Vorläufer der Dadaisten in Deutschland, Paul Scheerbart, jahrelang arbeitete,[78] stellte sich den Dadaisten als Fiktion ihres eigenen, autonomen Produzierens und Wunschdenkens dar. Das Perpetuum mobile geht aus dem Wunschdenken einer Maschinenzeit hervor, die das Prinzip der mechanischen Kraftübertragung anwandte. Aus dem Kontext entstand die Mythologie der Maschine als Spenderin und Entzieherin vitaler Kraft,[79] auf die die maschinenerotischen Konnotationen der dadaistischen Konstruktionen ironisch reagierten. Die Maschinenerotik, die von Duchamp und Picabia ausging, veranlaßte auch Max Ernst zu einigen Werken – beispielsweise »Eislandschaften, eiszapfen und gesteinsarten des weiblichen körpers«[80] oder »winterlandschaft: vergasung der vulkanisierten eisenbraut zur erzeugung der nötigen bettwärme«.[81] Peter Gorsen erkennt in der »funktionlosen, leerlaufenden, frei verpuffenden Energie der Wunschmaschine« als »Gegenbild der industriellen Produktion« »erotische Metapher und obszönes Prinzip einer dysfunktionalen subversiven Einstellung zum Spätkapitalismus.«[82]

Raoul Hausmann, Der Geist unserer Zeit, 1921; Paris, Musée d'Art Moderne

George Grosz, Daum marries, 1920; Berlin, Galerie Nierendorf

Während die Neue Sachlichkeit diesen Bereich der Gegenbilder mit Schweigen belegt und ausgrenzt und die entfremdeten und verhärteten gesellschaftlichen Bedingungen mimetisch nachvollzieht, erschließt der Dadaismus den »Mechanismus der poetischen Inspiration« (Ernst), den Surrealismus. »Der Diabolospieler«[83] von Grosz scheint sich zwischen den Mechanismen der stereotypen Außenwelt und dem hermetischen Mechanismus seines Inneren noch zu bewegen und durch das Spiel ein geschlossenes, realitätsindifferentes Funktionieren zu erreichen. Es können Bezüge zu Bretons Bemerkungen über Roussels Maschinenkonstruktionen[84] herangezogen werden:

»In der Tat hat die Psychoanalyse in der Gerümpelkammer des Geistes eine anonyme Puppe entdeckt, ‚Ohne Augen, ohne Nase und ohne Ohren', nicht unähnlich jenen, die Giorgio de Chirico um 1916 malte... Diese ungewöhnliche Gestalt... erfreut sich der Fähigkeit, sich in Raum und Zeit ohne den geringsten Widerstand zu bewegen und die große Kluft, die, wie allgemein angenommen wird, Traum und Tat trennt, mit einem Satz zu überwinden. Das Wunderbare ist, daß dieser Automat es vermag, in jedem Menschen lebendig zu werden.«[85]

Aus diesen vielschichtigen und paradoxen Einstellungen Dadas zur Technik läßt sich vielleicht ein dialektisches Ja zur Technik herausfiltern – Technik wird nur insofern bejaht, als sie zur Aufhebung industriekapitalistischer Arbeitsbedingungen führt: Im ersten Dada-Manifest von Berlin forderten die Dadaisten »die Einführung der progressiven Arbeitslosigkeit durch umfassende Mechanisierung jeder Tätigkeit. Nur durch die Arbeitslosigkeit gewinnt der Einzelne die Möglichkeit über die Wahrheit des Lebens sich zu vergewissern und endlich an das Erleben zu gewöhnen.«[86]

Anmerkungen

1 Raoul Hausmann, Dada in Europa, in : Der Dada, Nr. 3, Berlin 1920, S. »642 kg«
2 vgl. Junggesellenmaschinen/Les machines célibataires, Venezia – Martellago 1975; Michel Carrouges, Les machines célibataires, Paris 1976; Annegret Jürgens Kirchhoff, Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Gießen 1978
3 Werner Hofmann, Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, Wien 1956, S. 60
4 The Essential Writings of Marcel Duchamp, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson, London 1975, S. 130
5 Max Ernst, Was ist Surrealismus? in: Als die Surrealisten noch Recht hatten, Hg. G. Metken, Stuttgart 1976, S. 323
6 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963, S. 43
7 Wieland Herzfelde, Zur Einführung, Ausst. Kat.: Erste Internationale Dada Messe, Berlin 1920, in: Dada Berlin, Manifeste, Texte, Aktionen, Hg. K. Riha, H. Bergius, Stuttgart 1977, S. 118
8 Hugo Ball, Flucht aus der Zeit, Luzern 1946, S. 74
9 Hans Arp, zit. nach Reinhard Döhl, Das literarische Werk Hans Arps 1903–1930, Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus, Stuttgart 1967, S. 54
10 vgl. Ausst. Kat.: Erste Internationale Dada Messe, Berlin 1920
11 vgl. Werner Spies, Max Ernst Collagen, Inventar und Widerspruch, Köln 1974, Abb. 3 u. 4 (Farbtaf.), Abb. 80 (s/w)
12 vgl. Werner Spies, Max Ernst Collagen, a.a.O.
13 Kurt Schwitters, zit. nach Otto Nebel, in: Sturmbilderbücher IV: Kurt Schwitters in Berlin, S. 2
14 George Grosz, Gehirn meines Schwagers M. E. Fimmen, New York oder Marschall Grosz fordert Taylors System in der Malerei (Bildlegende zu einer verschollenen Montage), Ausst. Kat.: George Grosz, Galerie von Garvens, Hannover 1922, Nr. 6
15 George Grosz/John Heartfield, Neujahrsgruß 1921, Berlin, Akademie der Künste, George Grosz Archiv
16 Raoul Hausmann, Alitterel, Delitterel, Sublitterel, in: Der Dada, Nr. 1, Berlin 1919 (S. 3)
17 Max Ernst, Fiat modes pereat ars, 1919, 8 Lithographien und ein Deckblatt
18 Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte Bd. 1, München 1973, S. 43
19 Raoul Hausmann, Dada ist mehr als Dada, in: ders., Am Anfang war dada, Hg. Günther Kämpf, Karl Riha, Gießen 1972, S. 85
20 vgl. Anm. 1
21 Raoul Hausmann, Das Kabarett zum Menschen, in: Schall und Rauch, Nr. 3, Berlin 1920, S. 2
22 Raoul Hausmann, Dada ist mehr als Dada, a.a.O., S. 85
23 Franz Jung, Das Wunder, in: ders., Die Technik des Glücks, Sechste Folge der Vorarbeit, Freie Straße, Berlin 1917
24 Otto Dix, Das Geschütz 1914, Öl/Pappe 98,5x69,5 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum; Bibl.: Fritz Löffler, Otto Dix, Leben und Werk, Dresden 1977, Abb. 8
25 Hans Arp, Unsern täglichen Traum..., Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954, Zürich 1955, S. 10
26 Rudolf Schlichter, Das Dachatelier um 1920, Aquarell und Federzeichnung 45,8x63,8 cm, Sign. u. l.: Schlichter, Berlin, Galerie Nierendorf; Eine ausführliche Analyse des Werkes, in: Hanne Bergius, Dada Berlin 1917–1922, (Diss.–Manuskript)
27 Otto Dix, Kriegskrüppel 1920, Kaltnadelradierung, 25,4x39,6 cm, Berlin, Galerie Nierendorf; Bibl.: Florian Karsch, Otto Dix – Das graphische Werk, Hannover 1972, S. 131
28 Otto Dix, Die Kartenspielenden Kriegskrüppel oder Skatspieler, 1920, Öl und Montage, 110x87 cm, Bez. u. r.: Dix, Konstanz, Privatslg.; Bibl.: Fritz Löffler, a.a.O., Abb. 30
29 George Grosz, Republikanische Automaten 1920 (Tatlinistische mech. Konstruktion. Den sozialistischen Reichstagsabgeordneten, die für den Krieg gestimmt haben, gewidmet), Aquarell, Feder-Tusche auf Karton 60x47,3 cm, unbez.: New York, The Museum of Modern Art, Avisoy Commitee Fund; Bibl.: Uwe M. Schneede, George Grosz, Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1975, Abb. 54
30 Werner Spies, Max Ernst Collagen, Inventar und Widerspruch, a.a.O., S. 59; vgl. z.B. Max Ernst, Leimbereitung aus Knochen/La préparation de la colle d'os, Paris, Privatslg.
31 ebd.
32 Den Begriff prägte Jacques Vaché: »...die Enthirnungsmaschine läuft mit großem Getöse...«, Brief an Theodor Fraenkel, 29.4.1917, in: Jacques Vaché, Kriegsbriefe, Hamburg 1979, S. 37
33 Erwin Piscator, Schriften, Das politische Theater, Bd. 1, Berlin 1929, S. 9
34 Hugo Balls Vortrag über Wassily Kandinsky in der Galerie Dada in Zürich am 7.4.1917, Hg. Andeheinz Mösser, in: DVjs, 1977, S. 690/691
35 Kurt Schwitters, An alle Bühnen der Welt, in: Kurt Schwitters, Text und Kritik, H. 35/36, München 1972, S. 24/25
36 Umberto Boccioni, Die Futuristische Malerei, Technisches Manifest, in: Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus, Hamburg 1966, S. 182
37 George Grosz, John Heartfield, Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 mittags, 1920, Montage, verschollen; Bibl.: Hanne Bergius, Zur Wahrnehmung und Wahrnehmungskritik im Berliner Dadaismus, in: Sprache im technischen Zeitalter, H. 55, Stuttgart 1975, S. 234ff.
38 George Grosz/John Heartfield, dadamerika, 1920, verschollen; Abb.: Hans Hess, George Grosz, London 1974, Abb. 70
39 John Heartfield, Das Pneuma umreist die Welt, 1920, Montage, verschollen; Titelblatt zu Der Dada, Nr. 3, Berlin 1920
40 Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919/20; 114x90 cm, sig. u. l.: H. H.; Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz; Ausführliche Analyse in: Hanne Bergius, Dada Berlin 1917–22 (Diss.-Manuskript)
41 Hannah Höch, Das schöne Mädchen, 1920; 35x29 cm, sig. dat. u. r.: HH 1920; Hamburg, Slg. Poppe; Bibl.: Hannah Höch, Paris/Berlin 1976, Kat. Nr. 64, Abb. S. 65
42 Der Milliardär, um 1922, Montage, wahrscheinlich verschollen; Bibl.: L. Moholy Nagy, Malerei, Fotografie, Film, Passau 1927, Abb. 104; Titel der Montage

variieren: »Das zwiefache Gesicht des Herrschers« oder »Hochfinanz«
43 F. T. Marinetti, zit. nach Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus, a.a.O., S. 130/131
44 George Grosz, Kaffeehaus, in: ders., Gedichte und Gesänge 1916–17; Litomysil 1932, o. S.
45 Raoul Hausmann, Synthetisches Cino der Malerei, in: ders., Am Anfang war dada, a.a.O., S. 27ff.
46 George Grosz, Kaffeehaus, a.a.O.
47 Carl Einstein, Absolute Kunst und absolute Politik, 1921, Aus der Einleitung für den Russischen Maler, in: Alternative, H. 75, Berlin 1970, S. 253
48 Hugo Ball, Flucht aus der Zeit, a.a.O., S.4
49 Marcel Duchamp, zit. nach Arturo Schwarz, Marcel Duchamp, London 1969, S. 442/443, Nr. 205
50 F.T. Marinetti, zit. nach Christa Baumgarth, Geschichte des Futurismus, a.a.O., S. 130
51 Richard Huelsenbeck, Einleitung, in: Dada Almanach, Berlin 1920, S. 8
52 Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt 1962, S. 215
53 John Heartfield, Ein Gespenst geht um in Europa 1927, Abb.: Der Knüppel, Jg. 5, H. 2, Berlin 1927. Es gibt von der Montage mehrere Ausführungen: Wieland Herzfelde, John Heartfield, Leben und Werk, Dresden 1971, Abb. 126; Ausst. Kat.: Dada in Europa, a.a.O., S. 3/247
54 vgl. Anm. 41
55 vgl. Helmut Lethen, Neue Sachlichkeit 1924–1932, Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«, Stuttgart 1970, S. 73ff.
56 George Grosz, Gesang der Goldgräber, in: ders., Gedichte und Gesänge, a.a.O.
57 Raoul Hausmann, Presentismus, Vom Puffkeismus der teutschen Seele, in: ders., Am Anfang war dada, a.a.O., S. 130
58 George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, 22.4.1918, in: George Grosz, Briefe 1913–1959, Hamburg, 1979, S. 62
59 Walter Mehring, IHR Bananesser und Kajakleute! in: Der Dada, Nr. 3, Berlin 1920, S. »WE«
60 George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, 22.4.1918, a.a.O. S. 60
61 ebd., S. 61
62 Raoul Hausmann, Dada ist mehr als Dada, in: ders.: Am Anfang war dada, a.a.O., S. 89
63 George Grosz, New York II, in: ders., Gedichte und Gesänge, a.a.O.
64 George Grosz, Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt, Jg. 5, H. 1, Berlin 1921, S. 14
65 George Grosz, Mit Pinsel und Schere, Sieben Materialisationen, Berlin 1922
66 Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 18, Frankfurt 1967, S. 161
67 George Grosz, Daum marries her pedantic automaton »George« in May 1920, John Heartfield is very glad of it (Met. Mech. constr. nach Prof. R. Hausmann), 1920; Aquarell, Bleistift, Feder, Tusche, Montage aus Photos auf Aquarellkarton, 42x30,2 cm, Bez. auf Rücks.: George Grosz 1920 Berlin, Berlin, Gal. Nierendorf, farbige Abb.: Dada in Europa, a.a.O., S. 3/64/65
68 Raoul Hausmann, Tatlin lebt zu Hause, 1920, Fotomontage und Aquarell, verschollen; Bibl.: Michel Giroud, Raoul Hausmann, a.a.O., Abb. S. 52
69 George Grosz, Der Monteur John Heartfield. Nach Franz Jungs Versuch ihn wieder auf die Beine zu stellen 1920, Fotomontage und Aquarell, 41,9x30,5 cm, New York, Museum of Modern Art; Bibl.: Hans Hess, George Grosz, a.a.O., Abb. 73
70 vgl. Fotografie George Grosz/John Heartfield auf der ersten Internationalen Dada Messe, Berlin 1920, Abb.: Ausst.-Kat.: Dada in Europa, a.a.O., S. 3/96
71 Raoul Hausmann, Der Geist unserer Zeit, um 1921, Höhe: 32,5 cm; Perückenkopf mit angehefteten Gegenständen, Paris, Musee Nationale d'Art Moderne; Bibl.: Michel Giroud, Raoul Hausmann, a.a.O., Abb. S. 31
72 Raoul Hausmann, Der Geist unserer Zeit (Text), in: Dada in Europa, a.a.O., S. 3/671
73 ebd.
74 Raoul Hausmann, Porträt Felixmüller, 1920, Bleistift auf Papier, 36,5x34,5 cm, Bez. u. M.: RH 1920, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie; Abb.: Dada in Europa, a.a.O., S. 3/50
75 Raoul Hausmann, Sieg, Triumph, Tabak mit Bohnen, Manifest des Unmöglichen, in: ders., Am Anfang war dada, a.a.O., S. 141
76 ebd., S. 140
77 ebd., S. 142
78 Paul Scheerbart, Das Perpetuum mobile, die Geschichte einer Erfindung, Leipzig 1910
79 vgl. Ausst. Kat.: Junggesellenmaschinen/ Les machines célibataires, Venezia-Martellago 1975
80 Abb. in: Werner Spies, Max Ernst Collagen, a.a.O., Abb. 89
81 ebd., Abb. 111
82 Peter Gorsen, Der »kritische Paranoiker«, Kommentar und Rückblick, in: Salvador Dali, Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit, Hg. Axel Matthes, T.D. Stegmann, München 1974, S. 506
83 George Grosz, Diabolospieler 1920; Aquarell auf Karton, 42,5x56 cm, Bez. auf Rücks. r. e.: Diabolospieler, George Grosz 1920, Privatbesitz; Ausst. Kat.: Surrealismus – Neue Sachlichkeit, Tendenzen der zwanziger Jahre, Berlin 1977, Abb. 4/65
84 vgl. Ausst. Kat.: Junggesellenmaschinen, a.a.O., S. 144ff.
85 André Breton, Raymond Roussel, in: ders., Anthologie des Schwarzen Humors, München 1972, S. 362/363
86 Jefim Golyscheff/Raoul Hausmann/ Richard Huelsenbeck, Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland? in: Dada Berlin, a.a.O., S. 61