Hanne Bergius: Artistik Dadas – Spiel der Gegensätze, in: Hanne Bergius: Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin: Gebr. Mann 2000, S. 305–324, 345–348. ISBN 978-3-786115-25.

Artistik Dadas – Spiel der Gegensätze

Die Artistik Dadas drang lebenssteigernd über die engen Grenzen der Kultur hinaus zu einer schöpferischen Freiheit, die sich von dogmatischen Ideologien, christlich-moralischen Wertsetzungen, ästhetisch-ethischen Idealen, nationalistischen und militaristischen Gesinnungen und deren Herrschaftsansprüchen löste. Geistige, ästhetische und politische Revolte, Bewußtseins- und Wahrnehmungserweiterungen und -relativierungen, kreative Emanzipation verbanden sich mit Aufbegehren und Widerstand : »Die Umformung der Welt, um es in ihr aushalten zu können – ist das Treibende: folglich als Voraussetzung ein ungeheures Gefühl des Widerspruchs«, motivierte ~~sie~~ Nietzsche.[565] Die Artistik von Polaritäten setzte eine Verwandlungskunst in Gang, die aktive Strukturen ausbildete, in denen ein Über-sich-Hinausgreifen, Wachsen, Verändern-Wollen impulsiv zum Ausdruck kam – im ironischen Spiel Dadas ebenso wie im »Blutigen Ernst«, in der Simultaneität der Montagen wie in der Metamechanik der Konstruktionen. Dada war einer dauernden Bewegtheit des Zerstörens und Schaffens verpflichtet und versuchte, »Willen und ... Werthe ... auf den Fluß des Werdens«[566] zu setzen. Indem es ›Leben‹ ständig als einen Prozeß des Möglichen, Veränderlichen und Verwandelbaren wahrzunehmen suchte und damit eine »Menschwerdung der Dissonanz« (Nietzsche) vorantrieb, erhielt die Kunst eine stärkere Rückwendung auf den Menschen und seine gesellschafts- und kulturpolitischen Daseinserfahrungen und -bedingungen als bei den anderen Avantgardebewegungen der Zeit, beispielsweise dem Expressionismus, bei dem es vielfach zu einer Verkennung der widersprüchlichen Realität zugunsten einer religiösen Transzendierung der vitalen Urkraft kam.

Im Spannungsfeld »seiner eigenen Gegenläufigkeit« sollte dem Menschen durch die Artistik von Polaritäten seine Erlebnis- und Erfahrungsvollmacht zurückgegeben werden. Der Dadaist näherte sich der »schöpferischen Indifferenz«, indem er sich selbst in eine »Balance in Widersprüchen« brachte und die Welt »als seine eigene lächerliche Ernsthaftigkeit« betrachtete.[567] Von Bedeutung war es daher für die Dadaisten, daß dieses widerspruchsvolle Potential zu einer »entschiedenen Mischung« in den Werken gebracht wurde. Dem dadaistischen Konzept lag nach Hausmann die »vollendete gütige Bosheit«[568] als immoralistische Haltung zugrunde. Sie läßt sich auf Nietzsches Heraklitismus zurückführen, der aus einem »schäumenden Würz- und Mischkrug« schöpfte. Dada schien wie ein »Korn ... von jenem erlösenden Salze, welches macht, dass alle Dinge im Mischkruge gut sich mischen: – / – denn es giebt ein Salz, das Gutes mit Bösem bindet; und auch das Böseste ist zum Würzen würdig und zum letzten Überschäumen.« Die Vernichtung aller Werte gehörte als »höchstes Böses« zur »höchsten Güte«, dem Schöpferischen. Diese coincidentia oppositorum zeichnete die »dionysische Natur« aus, da sie das »Neinthun« nicht vom »Ja sagen« trennte. [569]

Dergestalt erhoben die Dadaisten das Anti-Dada zugleich zu ihrem polarisierenden Prinzip, um sich selbst in einen ständigen Konflikt von Antinomien zu bringen. Im gleichzeitigen Ja und Nein begründeten sie eine Freiheit von und zu den

Dingen, die Gewißheiten auflöste, Relativitäten und Mehrdeutigkeiten ins Spiel brachte und Sinnfragen offenhielt: »Man sagt Ja zu einem Leben, das durch Verneinung höher will« (Huelsenbeck). »Dada wertet nicht mehr nuanciert rot gegen grün, es spielt nicht mehr mit der Miene des Erziehers gut gegen böse aus, Dada kennt das Leben prinzipieller und läßt es doppelt in sich parallel gelten«(Hausmann). [570] Das Zusammenspiel von Gegensätzen zwischen Sinn und Unsinn, zwischen Zufall und Plan, Bewußtem und Unbewußtem, Meditativem und Spontanem kennzeichnete das Konzept dieser Bewegung auch in Hans Richters Darstellung von »Dada-Kunst und Antikunst« (1964).Dada nahm die Begriffe und Dinge als ihr gegenteiliges sich bedingendes Gleichnis wahr und versuchte auf diese Weise, eine Identität der Nicht-Identität als dadaspezifische Geisteshaltung zu begründen.

Das neue Material

R 87 Hannah Höch: Dada-Plastik 1919

Das aktive Über-sich-Hinausgreifenwollen als lebenssteigernde Funktion der Kunst ging einher mit einer impulsiven Schaffensästhetik Dadas, die die »Einführung des neuen Materials« 1918 forderte (Abb. R 87). Mit dem neuen Material trat an die Stelle der ästhetischen Wahrheit des Guten und Schönen ein hylemorphotischer Prozeß. Kein höherer Sinn mehr, kein Bedeutungszusammenhang förderte das Schaffen an den Tag, sondern eine neue Direktheit des dionysischen Materialismus: »Schönheit ist eine Sache, die während des Produktionsprozesses entsteht.«[571]

Das Artistische daran ist, daß das Schaffen sein Ziel in sich selber trägt, der Schaffensakt den Vorrang vor dem Schaffensprodukt hat und den Zufall, das Zeitliche mit ins Spiel bringt. Die Hermeneutik des Schaffens wird »primitiv« bestimmt und an den Sinnen ausgerichtet. Doch es geht auch und gerade bei diesem revoltierenden Arbeiten um neue Gesetzmäßigkeiten, die sich im Schaffen selbst einstellen und die aus dem Material hervorgehen: »Dada ... stellt sich wieder primitiv zur Welt,« heißt es im Manifest Hausmanns »Dada ist mehr als Dada«, »was etwa in der Verwendung von reinen Lauten, Geräuschnachahmungen, im direkten Anwenden gegebenen Materials wie Holz, Eisen, Glas, Stoff, Papier zum Ausdruck kommt. Das ist kein Realismus, auch keine Abstraktion, sondern entspringt dem Streben nach Identität, erhält im individuellen Akt der Creation gesetz– und zahlenmäßige Funktion.«[572] Bedeutend wird der »Gleichgewichtspunkt, der Widerspruch der Koinzidenz« (Hausmann), aus dem das Werk als Schöpfung der Indifferenz hervorgeht.

– Die Einführung des neuen Materials ist ein Prozeß, der am dionysischen Lebensgrund teilhat und ihn apollinisch gestaltet. Der Hylemorphismus bringt Gesetzmäßigkeiten hervor, die sich aus der Hochkultur gänzlich verflüchtigten und aus dem Material selbst entstehen. Die Artistik liegt in der Sache, dem Material, im Tun. Der Akt der Montage beginnt mit der Auswahl des Materials im Finden – nicht mehr im Erfinden.

– Die Einführung des neuen Materials hat Methode: sie ist das Resultat eines offen gelegten Prozesses. Die Montage zielt rein auf das Produktive und läßt die neuen Gesetze des Zufalls wirken.

– Das Artistische erweitert die Ästhetik des Materials, indem es das Häßliche, das Triviale, das Unvorhergesehene, das Grausame, das Deformierte integriert und »Alles« und »Nichts« als kunstwürdig befindet. Das Artistische schöpft aus dem Widerspruch. Es beginnt, unterschiedliche Materialien aus verschiedenen Bereichen zu konfrontieren. Die Kollision des Entgegengesetzten wird im Werk ausbalanciert.

Zerstörung und Neuschaffen liegen in der Montage eng beieinander: Desorganisation, Entregelung und eine neue Bestimmung im Prozeß des Montierens.
– Das gilt auch für das Lautgedicht als Montage von Vokalen und Konsonanten. Ohne begrifflich noch fiktiv zu werden, nähert es sich in einem Prozeß der Elementarisierung dem musikalisch-dionysischen Ursprung.
– Mit der Entregelung des Sprachmaterials ging ein typographisches Experimentieren einher, das wiederum öffentlichkeitswirksam für eigene Medien eingesetzt wurde.
– Das Prinzip Montage veranlaßte nicht nur zur eigenen medialen Konstruktion von Dada, sondern zugleich zu deren ironischer Destruktion.

Die simultane Montage

Durch das simultane Konzept der Koinzidenz des Widersprüchlichen wurde die Einführung des neuen Materials zu einem komplexen Geschehen in unendlicher Ausdehnung gesteigert, so daß die Montage von der Bildform auf die Assemblage und auf die Räume der Dada-Messe übergreifen konnte (Abb. R 88). Die Zeit der Simultanmontage ist einmal an höchste Bewegung der einzelnen Elemente gebunden und zum andern rhythmisiert durch die universelle Bewegung eines dionysischen Grundgeschehens – das dynamische Ineinander eines Prozesses, das sich im Werden und Wirken, nicht aber in seiner Ursächlichkeit offenbart. In der Simultaneität wird die Annahme Nietzsches von einer Wertgleichheit in jedem Augenblick des Werdens wahrnehmbar. Montagen, die an einzelne Bewegungen gebunden sind, mischen sich mit den großen Rädern als Katalysatoren der Werke. Diese versinnbildlichen einen nie abzuschließenden Prozeß, der zugleich auf das ›Ganze‹ verweist: »Aus den mich gleichzeitig umgebenden Ereignissen des Alltags, der Großstadt, des Zirkus Dada, Gepolter, Schreien, Dampfsirenen, Häuserfronten und Kalbsbratengeruch erhalte ich den Impuls, der mich auf die direkte Aktion, das Werden, das große X hinweist und -stößt.«[573] Zwischen den Extremen »Allem« und »Nichts« findet der polare Prozeß der Auflösung und Konzentration durch die Simultaneität der Informations- und Bildwechsel statt, die die Erlebnissphäre einer Großstadt als gigantischer medialer Realmontage aus Bruchstücken, isolierten Teilen, aus heterogenen Elementen von Zufälligkeiten und Schnellebigkeit – chaotisch und turbulent – widerspiegelt. Die Sonde der Großstadt-Montage führt durch die medial fluktuierende Oberfläche tief hinab in die tragisch-dionysischen Schichten der Nachkriegsgesellschaft. Keine Theorie, keine Weltanschauung, keine Politik waren für Dada in der Lage, die komplex aus den Fugen geratene Welt so differenziert zu erhellen wie das Prinzip Montage. Allein ihre vielschichtig inhomogene Struktur und Anlage mit unterschiedlichen Materialien, Sinnebenen und Realitätsgraden konnten Sinnwidrigkeiten, Konflikte und Widersprüche bloßlegen, unbewältigt Vergangenes, Ungleichzeitiges im Gleichzeitigen entlarven. In die Simultaneität der Montagen schaltete sich aufklärende Skepsis ein und erhellte das Chaos mit apollinischem Erkenntniswillen. Nicht nur das Wahrgenommene, auch der Prozeß der Wahrnehmung selbst wurde in Frage gestellt. Denn immer wieder sollte deutlich werden, daß die Montagen unabgeschlossen zu einem fluktuierenden ›Ganzen‹ gehörten.

R 88 John Heartfield: Das Pneuma umreist die Welt 1920

Montagen sind das dadaistische Modell einer ziellosen und zweckbefreiten Bewegung des Lebens; sie sind Spiel- und Experimentierwerkstatt Dadas mit welthaftem Bezug, wie ihn Nietzsche sah: »Das Kunstwerk und der Einzelne ist eine Wie-

derholung des Urprozesses, aus dem die Welt entstanden ist, gleichsam ein Wellenring in der Welle.«[574] Das Rad verweist auf den der gesamten Wirklichkeit des Schaffens zugrundeliegenden »unerschöpflich zeugenden Lebenswillen« des Werdens und Vergehens. Es ist auch ein Element der zweiten Natur der Technik, das aus dem Nichts durch eine Unendlichkeit an gleichzeitigen Erscheinungen läuft – ohne Ziel und Zweck, als ob das Simultan-Ereignis Symptom einer innerweltlichen Kraft ist. Es gibt nicht einfach Tatsachen der Wahrnehmung, des Bewußtseins und der Welt, hinter ihnen scheint eine energetische Kraft Alles in ein heteromobiles Unvollendetsein zu treiben.

Doch diese Komplexität wurde von den Dadaisten auch ambivalent empfunden; die Simultaneität veranlaßte sie ebenso zu gegenteiliger skeptischer Sichtweise: denn unter dem Druck der »rasenden Zeit« verflüchtigte sich die Wirklichkeit. Es ereignete sich »Alles«, aber »Nichts« veränderte sich wirklich. Grosz notierte ja mit angespanntem Bewußtsein: »Fang die rasende Zeit ein, eh dich der Teufel holt! und ehe Dir die Rotationsmaschinen den Grabgesang singen.«[575] Die Montagen visualisierten mit ihrer bewegten medialen Fülle, daß das soziale Band der Menschen gerissen war, sie vereinzelt und haltlos schwebten und anstelle des sozialen Lebenszusammenhanges das öffentliche Kommunikationssystem der Medien trat. Ein medialer Konditionierungs- und Verwertungsprozeß bemächtigte sich der Wahrnehmung. Als Polit-Allegorie reflektierte die simultane Montage, daß die Wirklichkeit in zusammenhanglose Fragmente ebenso zerfiel, wie sie zugleich von einer dynamischen medialen und maschinellen Prozessualität erfaßt wurde.

Die Leere in der Fülle, die Spannung zwischen »Allem« und »Nichts« war den Simultanmontagen der Dadaisten immanent. Der Dadaist ging nicht nur auf in der Fülle der Erscheinungen, sondern mischte sich mit seinen Aktivitäten dekonstruktiv ein. So bedingten sich in den Werken wechselseitig Spiel und aggressives Engagement, Heiterkeit und Skepsis, Melancholie und Ironie.

Die Montagen waren nur lebendig in dem Maße, wie sie diese konträren Positionen dionysisch-apollinisch verarbeiteten – auf der einen Seite in einer Nähe zum Chaos und auf der anderen zum strukturierenden Verfahren. Hier die Unendlichkeit der dionysischen Entgrenzungen, dort die »entschiedene Mischung«, hier eine Fülle an Bildmaterial, dort eine berechnende Enthüllung. Entregelung und »Auflösung« (Hausmann) bestimmte das Verfahren der Montagen, das den »freigewordenen Intellekt« (Nietzsche) als eine kulturkritische Kraft zum Motor der Montage werden ließ, der vorgefertigte Denk-Kontexte, mediale Wort- und Bildprägungen mit satirischen, parodistischen oder grotesken Methoden in Frage stellte: »Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegensten Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder neu zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, daß er jene Nothbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht, und daß er jetzt nicht von Begriffen, sondern von Intuitionen geleitet wird.« (Nietzsche)[576] Der »freigewordene Intellekt« und die Intuitionen der Dadaisten bedienten sich des operativen Verfahrens der Schnitte. Die konkrete Schnittstelle war auch die geistige. »Alles« wurde auf ein Mögliches, Überschreitendes hin montiert.

Bei den Montagen von Fotografien und Schriftzitaten der Berliner Dadaisten handelt es sich um Positivmontagen, um den zerstörerischen Schnitt sichtbar zu zeigen und den Betrachter an der Destruktion der Fiktion teilhaben zu lassen. Die zwei Teilaktivitäten des Montierens, die sich wechselseitig bedingen, das Dekomponieren, das Zerlegen vorgegebenen Materials, und seine Reorganisation nach dadai-

stischen Intentionen werden in der Positivmontage ersichtlich. Die Berliner Dadaisten machten häufig die erste Teilaktivität, den Schnitt deutlich. Die Arbeit des Künstlers als Chirurg am Körper der Kunst und der Gesellschaft: der Schnitt zwischen Kopf und Leib, durch den Bierbauch, die Gehirne – das alles wurde sinnfällig operativ vorgeführt. Der Künstler, der mit seiner Schere den Körper sezierte, erhielt zerstückelte Elemente, die er nach einem neuen Gesetz verfremdend kombinierte und im Bildergebnis zum Sprechen brachte – sarkastisch, paradox, ironisch.

Der Dadaist war nicht mehr an einem Kunstwerk als einem abgeschlossenen Sinngefüge von ›organischem‹ Werkcharakter interessiert. Im Verfahren der Montage sollte der Auflösungsprozeß der Sinn- und Wertgebungen »zersetzend weitergetrieben« (Herzfelde) werden, denn »die vollendete Skepsis ermöglicht auch die vollendete Freiheit«, so schon Hugo Ball.[577] Der offene Prozeß des Montierens veranlaßte auch zu Gemeinschaftsarbeiten, die jeweils unter den Dada-Freunden Hausmann und Baader, Grosz und Heartfield, auch Schlichter und Heartfield, Höch und Hausmann entstanden.

Die Teilaktivitäten des Montierens – das Zerstückeln und das Wiederzusammensetzen – rührten beschwörend an Schöpfungsrituale einer neuen Kunst. In jeder Montage scheint die apollinisch bewirkte Wiedergeburt des zerissenen Dionysos-Zagreus-Kindes zelebriert zu werden. Die Kraft, die das Zerstückelte wieder neu zusammenfügt, ist die gestaltende apollinisch geprägte des Künstlers. Das Zusammenfügen der Partikel wurde vor allem nach dissonantem Verfremdungsprinzip vollzogen, in dem der Schleier der Ironie die existentiellen Abgründe durchscheinen ließ: In dem Zusammenwirken der heterogenen Teile (Menschlichem – Medialem – Maschinellem) wurden kultur- und zivilisationskritisch Widersprüche aufgedeckt.

Wichtig blieb für Dada Berlin, daß das durch den Schnitt herausgelöste Partikel letztlich wiedererkennbar war und durch die ironisch geprägte Konstellation unverhoffte Wahrnehmungen und Einsichten bot. Dabei überschnitten sich bisweilen satirische Intentionen, die durch die Erkennbarkeit und den verfremdeten Bezug realitäts- und sozial- sowie ideologiekritisch wirken sollten, und groteske Absichten, deren Kombinatorik ins Phantastisch-Fiktionale vordrangen. War die satirische Intention mehr bei Grosz und Heartfield ausgebildet, so die groteske mehr bei Hannah Höch, Raoul Hausmann und Johannes Baader.

Im Grotesken und Satirischen der Montagen steht eine dadaistische Antiwelt den rationalen und entfremdeten Bedingungen der Kriegs- und Industriegesellschaft der Weimarer Republik gegenüber, die einerseits den Sinnverlust und die Orientierungslosigkeit, andrerseits einen Aufbruch in eine neue Welt, zeitweilig auch von kommunistischer Utopie geprägt, bewußt macht durch eine breite Skala von Desillusion, Aufklärung, Skepsis, Irritierung, Erheiterung, Erschrecken, sich gegenseitig steigernd, sich bisweilen auch in ihren Wirkungen bis zur Nivellierung vermischend.

– Die simultane Montage wird durch zwei unterschiedliche Erscheinungsformen charakterisiert: erstens durch die Porträt-Montage, die ein dominierendes Ausgangsbild in den Schnittpunkt von Zitaten stellt, die zur Dechriffierung bis zur Sprengung der Persönlichkeit oder des Typus dienen. Zweitens durch die simultan angelegte, kumulativ wirkende Text/Foto-Montage, in der die Weltfülle im Äquivalenzverfahren sich selbst zur Darstellung bringt.

– Im Aufnehmen von Sprachelementen – von Buchstaben, Silben, Wörtern, Sätzen, Texten – in den unterschiedlichsten Ausführungen, Größen und Gebrauchsformen von Werbung, über Schlagzeilen zu Signets, Inschriften, ja ganzen Zeitungs-

ausschnitten erhalten die Montagen neben den figürlichen Zitaten ein zweites Zeichensystem, das den Betrachter als Leser herausfordert. Visuelle Wahrnehmung und verbale Prozesse werden auf diese Weise gekoppelt und provozierend entkoppelt, denn oftmals klafft ein Graben zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem, der gerade von der Gegenläufigkeit der Argumentation oder dessen radikaler Loslösung bestimmt wird. Sprache in der Montage diskreditiert als ikonoklastisches Element den puristischen Gattungsbegriff »Bild« und wandelt es zum sprechenden »statischen Film« (Hausmann). Die simultane Montage mit Schrift- und Bildzitaten nahm teil an einer seit 1910 fortschreitenden Lingualisierung der Kunst und gleichzeitigen Ikonisierung der Sprache. Bilder schlugen in Schriftzeichen um und diese in Bildkonfigurationen.

– In den Montagen wird die Tendenz deutlich, die Körper und Gesichter so zu zergliedern, wie die Sprache in ihre Bausteine zu zerlegen. Körperfragmente werden wie Morpheme zu einem neuen Konstrukt aus Zeichen kombiniert. Ihre dissonante Refiguration schafft ein optionales Spiel von Identitätsauflösungen, das sich auch zu Kombinationen der menschlichen Organe mit mechanischen Elementen erweitert. Im Unterschied zur surrealen »Anagrammatik« (Bellmer) des Körpers orientieren sich die Berliner Dadaisten weitgehend an physiognomischer Zuordnung und schöpfen vor allem das Prinzip der Vertauschung aus.

– Nicht nur Fotozitate und Schriftzeichen bilden ein spannungsvolles Bezugsnetz, sondern auch die lineare Kohärenzstruktur und die realitätsbezogene Zitatenfülle. Meist als schmale Textfragmente zusammengesetzt, verlaufen die linearen Elemente asymmetrisch, zerteilen Bewegungsrichtungen, nehmen Sie wieder auf, bündeln und sprengen sie und lösen mit den arhythmisch verteilten Flächen und Zitaten ein dissonantes Gesamtgeschehen aus.

– Dissoziationsprozesse entstehen überdies, indem der Raum ebenso an seiner Ausdehnung gehindert wird, wie der Fluß der Zeit irritierend unterbrochen wird. Räume kippen in Flächen um, die Zeit zersplittert in Augenblicke. Allein die rollenden Räder erinnern an ein zeitliches universelles Gesamtgeschehen. Das Fragmenthafte der Montage ist zugleich ein Eingeständnis in die Unvollkommenheit der simultanen Erfassung der Wirklichkeit. Der Abbruch, das Intervall wird in der artistischen Gestaltung der Montage selbst zur sinngebenden Struktur. Die »rasende Zeit« kann auch die Verflüchtigung der Wirklichkeit bis zum Nichts hervorrufen. Daher reflektiert die simultane Montage nicht nur »Alles«, sondern auch »Nichts«, Beziehungsvielfalt sowie Beziehungslosigkeit des Zeitgeschehens.

– Die Montage versucht als allegorisches Verfahren, ihr endliches Spiel in das Unendliche des »unerschöpflich zeugenden Lebenswillens« zu integrieren: dieser sprengt die medialen Konstruktionen der Wirklichkeit und treibt explosiv die Vielheiten, Multiperspektiven der Montagen, ihre schwebenden und taumelnden Elemente hervor. Die Montage als schöpferisch endloser Prozeß lebt aus der Fülle der Destruktionen und der Konstruktionen, aus Leere und Bodenlosigkeit, aus vitaler Identitätslosigkeit und halkyonischer Freiheit.

– Der Simultaneität der Montage liegt die dynamische, von Nietzsche beeinflußte Weltauslegung von unabhängigen, in »alle« Richtungen wirkenden Kräften zugrunde. Der Betrachter wird mit der »tragisch dionysischen« Wahrheit der Montagen konfrontiert, die nicht auf ihn gerichtet ist, und von »gänzlicher Unbeständigkeit alles Wirklichen zeugt, das fortwährend nur wirkt und wird und nicht ist« (Nietzsche) – einer Welt des Werdens und Vergehens, des Grausamen und Sinnlichen, der Oberflächen und Tiefen zugleich.

Der simultane Aufbau verlangt viele Wahrnehmungsaktivitäten:
- dynamisiertes Sehen, um die dissonante Gesamtkonstellation zu deuten;
- wiedererkennendes Sehen der Zitate, um Assoziationen in Gang zu setzen;
- kombinatorisches Sehen, das Denk- und Wahrnehmungsbewegungen bewirkt;
- hellwache Gespanntheit in der Zerstreuung;
- erkennendes und intuitives Wahrnehmen zugleich;
- artistisches Vermögen, das antreibt, wandelbar ist und »auf dem Kopf« zu stehen vermag.

Über den Anspruch Dadas hinaus, durch die Simultanmontage einen spannungs- und widerspruchsvollen komplexen »Querschnitt« zu geben, demonstrierte der Bezug zur Simultaneität auch eine Annäherung an die Relativitätstheorie und ihre umwälzenden Einsichten. Die Dadaisten waren von der Erkenntnis beeinflußt, daß das Universum keineswegs ein starres und unverbindliches Gebäude darstellte, in dem die Materie für sich existierte und wie in einem Behälter aufgehoben war, sondern ein amorphes Kontinuum ohne feststehendes Gerüst, das räumlich variabel einem ständigen Prozeß der Umformung unterworfen war. Die simultane Montage versuchte, eine Konvergenz zwischen naturwissenschaftlicher und ästhetischer Wahrnehmung herzustellen und filterte die prozeßhafte, sich dem Auge entziehende, ständig relativierende Dynamik des »Ganzen«. Die Atomisierung, Partikularisierung, Relativierung der einzelnen Teile der Montage macht bewußt, daß die meßbare, räumliche, visuelle Sehweise der Zeit eine abgekürzte vordergründige war, und daß die Dinge einem unsichtbaren energetischen, ständig variierenden Prozeß ausgesetzt waren. Die Dinge erschienen dergestalt nicht nur historisch definiert, sondern in einem fortwährend sich bewegenden Feld von »Ereignissen«: die Welt erschien Hausmann als ein »Energiemeer«.

Die simultane Fotomontage wurde daher auch als ein optisches Pamphlet gegen Newtonsche Raumvorstellungen verstanden. Newtons Weltbild, fest verankert in Raum und Zeit, funktionierte gleich einer übersichtlich konstruierten Maschine – für ihn gab es den Begriff des »absoluten Raumes« und der »absoluten Zeit«. Für Dada waren Zeit und Raum hingegen variable Größen in dem ständig fluktuierenden simultanen »Bezugssystem«.
– Simultaneität bedeutete höchste Verzeitlichung des zeitbedingten Chaos und zugleich zeitloses objektives Ordnungsgefüge eines energetischen, ständig variierenden, universellen Relativierungsprozesses.
– Montage suchte in ihrer simultanen Gleichwertigkeit eine ästhetische Analogie zum Fortschritt der Naturwissenschaft: zur Erkenntnis der Umwandlung der Materie in Energie sowie zur Negation absoluter Größen durch die Relativitätstheorie. Die Auflösung des Atoms bestätigte Dadas Einsicht in die unbeständige, sich auf keine Ur-Sache berufende Welt. Leben behauptete sich allein in einem dauernden Prozeß von Wirkungen.

Hausmann

R 89 Raoul Hausmann: ABCD 1923

R 90 Raoul Hausmann: Seelen-Automobil 1920

In Hausmanns Montagekonzept (Abb. R 89) löst »die Ordnung seines Körpers« die »Ästhetik des Guten und Schönen« ab[578]: das Artistische seiner Montagearbeit tritt als dynamische De-Konstruktion auf: als Schrei, Modulation des Lautgedichtes,energetisch-schwebende Struktur der Bild-Schrift-Montage, als »statischer Film«,[579] in dem die Laute als stochastische Elemente von autonomer Emergenz auf Zitate von Bildmaterialien und Fotografien unterschiedlicher Sinn- und Realitätsebenen aus persönlichen, naturwissenschaftlichen, geographischen, urbanen, medialen Bereichen stoßen. Ihre formalen und inhaltlichen Spannungen setzen in ihrer simultanen Dichte einen schöpferischen Sensibilisierungsprozeß in Gang, der sich zum »wirklichen Erleben aller Beziehungen«[580] zu steigern sucht.

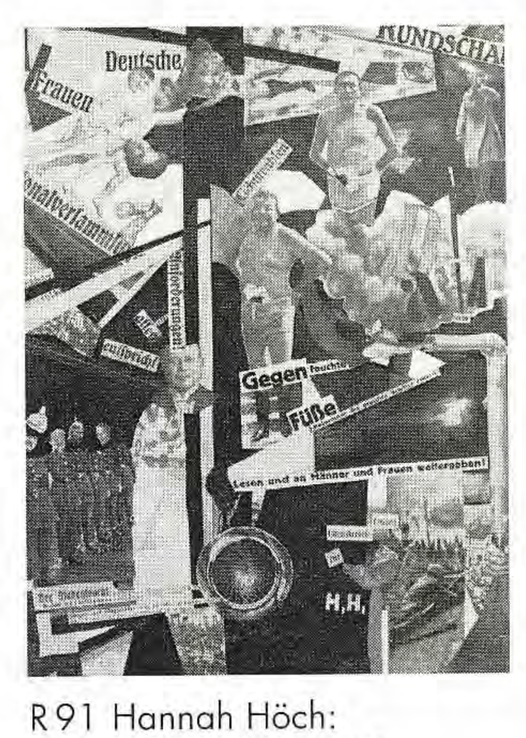
Wie kein anderer Berliner Dadaist ließ sich Hausmann auf die Entregelung der Sprache ein, wirkte ihrer Begriffsbildung entgegen und schuf in der optophonetischen Dichtung eine neue Musikalität der Sprache wie eine neue Ikonik der Montage. Das dynamische Movens des Lebens sollte durch das Prinzip Montage mit dem eigenen »Seelen-Automobil«[581](Abb. R 90) identisch werden, weshalb er die kinetische Bewegtheit seiner Montagen niemals vordergründig mit dem »Tempo« der Zeit verband, sondern immer als eine Brücke zu den »Urkräften des Lebens«[582] wahrnahm. Er war von der Utopie eines leibhaften Sehens und eines intelligenten Leibes erfüllt. Sein Kampf richtete sich stets gegen Verkrustungen geistiger, kultureller und soziologischer Art. »Man schelte ruhig den Dadaisten einen bürgerlichen Nihilisten: der Dadaismus ist der zentrale Angriff auf die Kultur des Bürgers!«[583]

Hausmann stellte eine ästhetische Analogie zwischen Körper und Maschine in seinem Schaffen her. Beide funktionierten mit eigenen Gesetzmäßigkeiten aus dem Innern ihrer Abläufe – ohne metaphysische Rückbindungen, ohne Sentiment. Die Maschine als hermetisch-mechanische Ordnung schuf ein apollinisches Äquivalent zum Dionysischen der Körper-Sprache. Neben das Zufällige und Absichtslose der heterogenen Montagen trat Ende 1919 die Systematisierung der apollinisch geprägten Konstruktionen. Der dadaistische Satyr wurde zunehmend von dem disziplinierten Apoll contrebalanciert, der im »Mechanischen Kopf« (Abb. 127) sein ambivalentes Denkbild der »fröhlichen Wissenschaft« schuf. In der Rolle vom »Ingenieur der Weltemanation« erweiterte Hausmann 1922 die dionysisch-apollinischen Antriebe zu einer »biodynamischen« Naturanschauung »universaler Funktionalität«. »Logik, Vernunft und Intuition sind menschliche Disziplinen und zur Annäherung an die hohen Inkarnationen der schöpferischen Kräfte nur ganz vergleichsweise brauchbar.«[584]

Höch

In der dissonanten Dynamik ihrer simultan angelegten Dada-Montagen (Abb. R 91) war das Nichts und das Alles von Dada pessimistisch und utopisch zugleich aufeinander bezogen. Die Montagen entlarvten ein groteskes »Kabarett zum Menschen«[585], das in seiner Endlichkeit einem »leerlaufenden Unsinn« entsprach und in seiner Unendlichkeit als Teil eines weltbewegenden Prozesses deutbar wurde. In der neuen Bewußtseinsindustrie der Medien, in der alles lesbar, verfügbar und erreichbar schien, der Sinn der Erscheinungen sich jedoch entzog, reflektierten ihre simultan angelegten Montagen die Aktionen ihrer Protagonisten als eine Artistik ohne Boden. Die neue Macht der Medien vermittelte sich in der Gewalt einer

scheinbar systemlosen Zerstreuung, deren Motor allein Verwertungs- und Vermarktungsinteressen waren. Das machtvolle Zusammenspiel zwischen Medien und Politik als eines der eingreifendsten Phänomene des Umbruchs versuchte Hannah Höch durch ihre Fotomontagen zu unterwandern. Das groteske Gestaltungsverfahren ihrer Montagen eröffnete einen angstfreien Blick in das gegenwärtige Geschehen als einen vorläufigen Prozeß, dessen Chaos zugleich Aufbruch bedeutete. Formal und inhaltlich bleiben die zerstückelten Schrift- und Foto-Materialien erkennbar: der alte Quellenzusammenhang dient als Kontrastfolie für die neuen grotesken Zusammenhänge der Montage. Räumliche Multiperspektivität und zeitliche Simultaneität stiften ein verwirrendes, sich drehendes, nie endendes Sinn-Spiel. Die Tänzerinnen und Sportlerinnen scheinen den Weltlauf, in den sie gerissen sind, zugleich zu bejahen und »die Leichtigkeit, Leichtfertigkeit im Schwersten« in der »Zugänglichkeit zum Entgegengesetzten« (Nietzsche) zu inszenieren.



R 91 Hannah Höch: Dada Rundschau 1919

In einer Moderne der dünnen Substanz modischer Hüllen und »Kostüme« wie »Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen«[586] wurde Hannah Höch zur »Parodistin der Weltgeschichte«, in der ihr Lachen noch Zukunft haben sollte. In der Serie der »Schönen Mädchen« (1920) (Abb. 63) verfremdete sie die medialen Bild-Prägungen der Neuen Frau, um durch Verzerrungen und Widersprüche und vor allem durch die Konfrontation mit der Maschinenwelt, ihren Aufbruch immer wieder neu in Frage zu stellen und in Möglichkeitsformen vorzustoßen, die sonst durch Rollenzuweisungen verschlossen blieben.

Baader

Baader warf als selbsternannter Erlöser des Erd- und Weltballs der Wirklichkeit mit einer megalomanischen Geste ein weitgespanntes hermetisches Koordinatennetz von unendlich kleinen und unendlich großen Weltbezügen über (Abb. R 92). Nietzsches Postulat des »Sich-selber-Schaffenden« wirkte sich auf sein Selbstverständnis als Architekt aus, dem eine totale Sanierung der Welt vorschwebte. Er war sowohl der »harte Mahner« als auch der »Narr der Welt«, durch den das metaphysische Erbe des Mittelalters nach Hausmann ad absurdum geführt werden sollte, was jedoch an seinem hartnäckigen Rollenverständnis als Jesus redivivus oftmals scheiterte. Aus der grotesken Spannung zwischen Erhabenem und Profanem inszenierte er sein Oberdadatum.

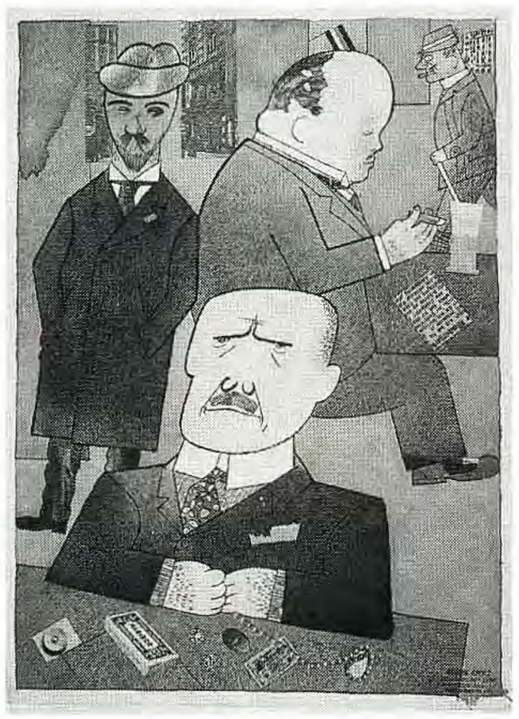
R 92 Baader-Hausmann: Dada-Milchstrasse 1920

Er hatte die Rezeption Nietzsches schon seit 1906 durch die Reformbewegung ebenso auf sich wirken lassen wie seit 1918 durch die Dada-Revolte. Die Vision vom Welttempel der Jahrhundertwende (Abb. R 82), der noch den »Großen Stil« Nietzsches monumental umzusetzen versuchte, wandelte sich nach dem Krieg in das dekonstruktive »Spiel« der Assemblage »Deutschlands Größe und Untergang« (1920) (Abb. 213). Baader hatte das Prinzip Montage in die Assemblage hinein erweitert. Dada war »der Schöpfer aller Dinge und Gott und die Weltrevolution und das Weltgericht in einem gleichzeitig. 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«.[587]

Alle Zitate, die Baader simultan in der Assemblage erfaßte, waren »geheime« Zeichen, die nicht nur auf ihn verwiesen, sondern über ihn hinaus auf die Ordnung seines fiktionalen Kosmos der oberdadaistischen Weltrevolution mit selbstgesetzter Zeitrechnung. In der Kumulation der simultanen Aussagen, auch in den verschiedenen Ausgaben des »HADO«, des »Handbuchs vom Oberdada«, versuchte Baader, aus der Schicht der Medien selbst seine eigene Kosmologie zu lesen – sie klär-

ten nicht objektive Bezüge der Weltgeschichte auf, sondern dienten dem Oberdada allein als multimediale Bausteine seines solipsistischen Dada-Spieles, in dem er sich zum Richter der Welt berufen fühlte – ein Richter allerdings, der weise genug war, die Welt nicht in Gut und Böse zu teilen, sondern aus sich heraus im dionysischen Geschehen seiner Assemblage grotesk-assoziativ zu richten – denn »Dionysos«, weniger der »Gekreuzigte«, inspirierte ihn.

Grosz



R 93 George Grosz: Tatlinistischer Planriß. Brillantenschieber im Café Kaiserhof 1919

Schon vor der Dada-Zeit hatte Grosz die Fähigkeit, seine Werke, seine Grafiken und Gemälde, sinnessteigernd und analytisch zugleich anzulegen – als dionysisch-grausame Untergangsvisionen von vital-grotesker Todeskraft.

In den simultan übereinander geschichteten Visionen der Großstadterlebnisse seiner Gemälde durchdrang der anatomische und selektierende Blick des schnell zeichnenden Grafikers die synthetische Farbenkraft des Ölmalers. Vereinzelte sich isolierende Dinge begannen in diesen komplexen Visionen zu schweben und kündeten bereits die Montage als Zitat-Verfahren an, noch bevor Grosz Materialien in seinen Bildern verwandte.

Die Dinge, die Grosz in seinen Gemälden und Aquarellen aufnahm, legte er zunächst auf den Tisch des Spießers, des Kapitalisten und des Kriegsgewinnlers, um so deutlicher und greifbarer ihren gierigen Materialismus zu veranschaulichen. (Abb. R 93) Sie nahmen sich wie konkrete Zeugnisse aus, die Grosz als Detektiv und Spurensucher bei den »Schuldigen« entdeckte. Der Tisch wurde zum Altar verfremdet, auf dem die Dinge wie Kultobjekte lagen.

Waren diese Materialien als Zitate den bourgeoisen Typenporträts jeweils zugeordnet, so wurden in der simultanen Montage von Grosz – wie »Germania ohne Hemd« (Abb. 89) – im Unterschied zu Hausmann und Höch auffallend viel Polit-Schrift-Zitate gegeneinander gesetzt und verfremdet, um einen assoziativen Querschnitt durch die Denksysteme der monarchistisch treuen, nationalistisch denkenden Menschen der Weimarer Republik zu ziehen.

Grosz' Anliegen war es, das Ungleichzeitige im Gleichzeitigen zu entlarven. Die großstädtische Moderne vermochte nicht, den hurrahpatriotischen Anachronismus der Weimarer Republik aufzulösen. Zeichnend schälte Grosz daher die von ihrer Ideologie geprägten Physiognomien aus dem Stadtchaos heraus, um sie nicht in der Exzentrizität der Dinge untergehen zu lassen. Die montierten Materialien wurden den Bourgeois-Typen zugeordnet. Die Aussage von Grosz war daher eine fundamental andere als die von Höch. Während in ihrer Montage meist das medial vermittelte Kommunikationssystem und sein Prinzip der Zerstreuung grotesk verfremdet wurde, entlarvte das Werk von Grosz, mehr geprägt von kommunistischer Weltsicht, die Ideologie einer Schicht und eines Standes, vor allem den Klassengegensatz Proletariat und Bürger. Während Grosz die anhaltende Macht der Kapitalisten in ihrer deformierenden Gier sozialkritisch satirisch meist malend und zeichnend karikierte, ging Hannah Höch von der Macht der neuen Mediengesellschaft aus, die sie als ein Symptom der jungen Demokratie kritisch selbst zur Sprache brachte. Während die Künstlerin durch die Medien-Montage das Wahrgenommene und den Prozeß der Wahrnehmung in Frage stellte, stand Grosz vielmehr noch in der Tradition der bildkünstlerischen Karikaturen-Sprache.

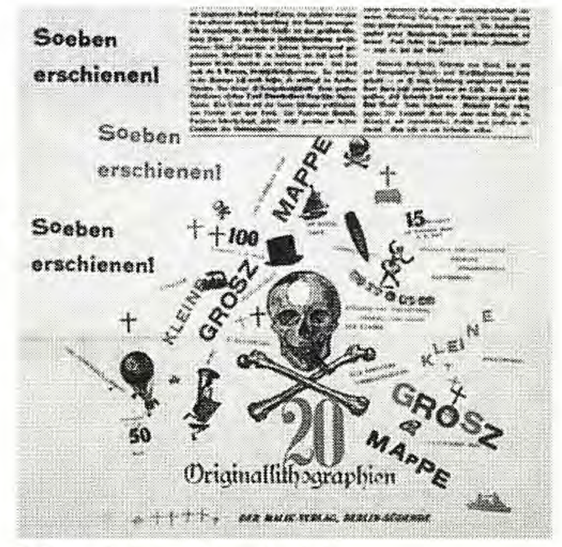
Der Amerika-Mythos schien Grosz erst zur Gleichzeitigkeit zu befreien und aktivierte in der Montage »Dada-merika« (Abb. 97) beispielsweise lebendige Sprengkraft gegen die Anachronismen der bürgerlichen Kultur. Die Montage stellte

in ihrer Simultaneität etwas von der Unmittelbarkeit des amerikanischen Großstadt-Rausches her, einer dionysischen Entgrenzung, die unter den Lichteffekten zugleich kristallisiert erscheint. Hohe Abstraktionsleistungen und ungezügeltes Rauschverlangen prägten die Großstadt-Montagen und -darstellungen von Grosz zugleich.

Heartfield

Heartfield entwickelte das Montieren mit Materialien aus der Gebrauchsgraphik. Aus dem Setzkasten baute er 1916/17 erstmals Schrift- und Klischee-Montagen; ihn interessierten die Wirkungen zwischen dem Visuellen und dem Verbalen, des weiteren die Zeitgemäßheit des Mediums Fotografie. Sie wurde erstmals 1917 in der »Neuen Jugend« (Abb. 4) als isoliertes Zitat des »Flat Iron Building« programmatisch in das neue Layout der Zeitschrift aufgenommen. In seinen Montagen organisierte er nicht nur das Bildmaterial, sondern auch die Fläche und Linie neu. Die Dynamik der Grafik erhielt zugleich klare Strukturen.

Die Simultaneität des Zitierverfahrens bereitete sich in der Werbung zur »Kleinen Grosz-Mappe« 1917 vor. Die hier anklingende totentänzerische Ikonographie wurde durch die dionysische Rad-Symbolik in den Dada-Montagen abgelöst. Das städtische Dynamo-Getriebe eröffnete einen unabgesicherten Raum, sprengte Grenzen – und das »total«, wie in »Das Pneuma umreist die Welt« (Abb. 94) zitiert. In »Universal-City« (Abb. 125) dissoziierte das gewalttätige indifferente Getriebe die Menschen der Großstadt und offenbarte den Widerspruch zwischen ihrer Realität und den neuen Kommunikations- und Film-Medien, die vor allem aus Amerika in die Nachkriegsgesellschaft drangen.



R94 John Heartfield: Werbung zur »Kleinen Grosz-Mappe« 1917

Dada gab den Impuls zu Heartfields montierender Arbeit, die aus dem »leerlaufenden Unsinn« im Laufe der zwanziger Jahre eine moralisierend-satirische, sozial engagierte Kritik entwickelte. Der Tod blieb den Montagen einbeschrieben, er wurde politisiert, mehr noch als in der ersten Dada-Montage. Das groteske Spiel einer verkehrten Welt steigerte Heartfield in den Polit-Montagen zur Aufklärung der Todeskräfte der Zeit, die sich mit der Macht der Politik und des Kapitals verbanden. Die Montagen wurden polar-konstruktiv aufgebaut und beließen die Ausgangsbilder deutlich sichtbar.

Die grotesken Erscheinungsformen des Todes wirkten mit einer bedrohlichen Spannung aus Grauen und Lachen deshalb so stark, weil es die zeitgenössische Welt war, deren Verläßlichkeit sich als Lug und Trug erwies. Die Bild-Montagen arbeiteten mit aller Konsequenz illusionsbrechend. Heartfields zynisches Lachen sollte Einsichten in die abgründige Machtpolitik eröffnen und zugleich Kräfte des Widerstandes freisetzen. Gesellschaftliche Veränderungen waren für ihn allein durch die proletarische Revolution herbeizuführen.

Heartfield schuf sich als Monteur ein engagiertes Betätigungsfeld im Malik-Verlag – vom Inserat, Werbezettel, über Zeitschrift, Buchumschlag bis zum Polit-Plakat – und erweiterte auf diese Weise die künstlerische Tätigkeit in den Alltag hinein.

Die Dada-Freunde

Der Krieg als Initialkatastrophe forderte von Dix[588] als Nietzsche-Leser einen modernen »Pessimismus der Stärke« heraus: »den Mut ... Ja zu sagen«[589], »... das heißt nicht Ja zu imperialistischen Kriegen, sondern zu einem Schicksal, das unter gegebenen Umständen an ihn herantritt und in dem er sich bewähren muß. Die außergewöhnlichen Situationen zeigen den Menschen in seiner ganzen Größe,

aber auch in seiner Verworfenheit. In den außergewöhnlichen Momenten erweist sich der Mensch in allen seinen Möglichkeiten.«[590] Das Ja forderte von Dix eine Ästhetik des Schreckens, die weit über seine expressionistischen Ansätze ging und sich Dadas Artistik der Montagen aneignete. Nicht nur die Symbolik des Lebensrades, das er 1919 beispielsweise seinem Schädel einbeschrieb und um das gezeichnete Zitate aus den Bereichen von Eros und Tod schwirrten (Abb. 107), sondern auch die Körper- und Prothesenmontagen seiner Krüppel waren dada-inspiriert. Ihre Montagen waren ein tragisch-dionysisches Bekenntnis zur Häßlichkeit des Lebens und spiegelten zugleich die Interaktion der widerstrebenden Kräfte des Grotesken wider – der Angst und Ironie. Denn diese Montagen (Abb. 153) kennzeichneten die polare Spannung zwischen fortschreitender Mechanisierung des Menschen und der Widerständigkeit des organischen Lebens in der diametralen Ausführung der Werke selbst: den reproduzierten Materialien und den gemalten Bereichen, in denen der Künstler einmal als Ingenieur, zum andern als traditioneller Maler agierte. Er inszenierte ebenso die Scheinlebendigkeit der Prothesen, ihre karnevaleske Choreographie als ihr Erfinder, wie er die Restorganik des Körpers als malender Künstler anatomisch sezierte. In beiden Rollen mischte er die polaren Kräfte zu einem schockierenden Hybrid-Werk. Hinter der groteken Inszenierung der Prothesen stand das unverarbeitete Grauen des Krieges.

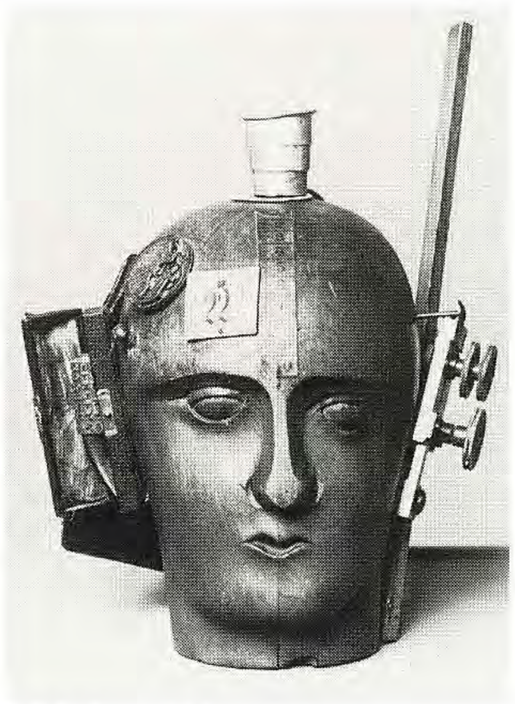
In den Werken von Schlichter[591], wie von Hubbuch und Scholz blieb das Simultanprinzip fast ausschließlich Zeichnungen, Aquarellen und Ölbildern vorbehalten. Während Schlichter Szenen zu exzessiven Rauschdarstellungen kompilierte, in denen es um Mord- und Totschlag, um Revolution und Rache ging, und er nur bei einigen Montagen – »Tumult in Filmstadt« (Abb. 137) und »Phänomen-Werke« (Abb. 138) – Ansätze zu simultanem Zitieren zeigte, regte Hubbuch[592] das dadaistische Prinzip zu seiner dichten grafischen Darstellungsmethode an, mit der er vielschichtig emotional aufgeladene Stadt- und Interieurszenen kombinierte. Scholz war noch ganz dem expressionistischen Stil prismatischer Entregelung verpflichtet und ließ sich erst von der metamechanischen Dada-Phase anregen: in sachlich-schematisch entworfene Ambiente stellte er seine satirisch karikierten sozialen Typen der Weimarer Republik: Kapitalisten, Huren, Politiker, Geistliche, Bauern, denen er im Stil von Grosz Material-Zitate zuordnete (Abb. 148). Einzig Griebel[593] schuf Simultan-Montagen im dadaistischen Material-Zitat-Verfahren (Abb. 67, Abb. 68).

In diesem szenisch-simultanen Vorgehen überlagerten sich Agression und Sachlichkeit, Ergriffensein und Abwehr. Die Nüchternheit der Großstädte und die Exzentrizität der Sinne bedingten sich für diese Künstler aus den Kleinstädten in dem polar-widerstreitenden Simultan-Erlebnis ihrer Werke und Montagen wechselseitig.

Die Metamechanik

Im Auflösungsprozeß der Simultanmontage lag der Umschlag in die Metamechanik selbst begründet. Mit Klarheit und Nüchternheit führten die Dadaisten das Konzept der metamechanischen Konstruktionen ein, die die technischen Wissenschaften »unter der Optik« der Kunst wahrnahmen (Abb. R 95). Der dadaistische Konstrukteur war der aufgeklärte Typus, der »amerikanische Helle« (Hausmann) repräsentierte – befreit von den »dunklen« Verinnerlichungen christlicher Gesinnung und expressionistischer Tragik: sachlich-bauend, skeptisch-streng. Er reklamierte als »Tatlin« (Abb. 51), als »Neuer Mensch« (Abb. 166), als »Ingenieur« (Abb. 170)

einen kollektiven Geist, der sich von den kapitalistischen Bedingtheiten zeitweilig zu utopischer Sicht einer kommunistischen Gesellschaft emanzipierte und die Technik zugleich für einen neuen schöpferischen amerikanischen Lebensstil nutzen wollte. Der Manichino, der Automat, die Geometrie, die technisch-exakte Konstruktion, das architektonische Prinzip kennzeichneten die stereometrisch-abstrakte Gesetzmäßigkeit der Metamechanik. Mit seinem scharfen Intellekt vermochte der Dada-Konstrukteur, durch die chaotischen Erscheinungsformen hindurch die immergleichen Normen zu erkennen, die das gesellschaftliche Getriebe in Gang hielten; er legte Funktionszusammenhänge bloß und deckte Mechanismen auf, die das Leben an die repressive Verstandeskultur von Kapital, Wirtschaft, Politik und Technik auslieferten, und nicht zuletzt an militaristischen Drill und Untertanentum.



R 95 Raoul Hausmann: Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit), um 1921

Die simultanen Erscheinungen wußte er negativ und positiv zu deuten: einerseits als aufgebauschtes Nichts oder nichtige Fülle, andrerseits als höchste Verdichtung des »Erlebens aller Beziehungen« zu einer neuen abstrahierenden Konzentration, zu vitaler Einfachheit und lebendiger Elementarität: Mit der großen Ambition, »über das Chaos Herr zu werden«,[594] brach der neue Dada-Apoll auf, sich mit der Strenge und Stärke der Ratio zu verbünden, die, im Gegensatz zum einseitigen Mißbrauch des Verstandes, ein neues Verhältnis zwischen Wesen und Erscheinung der Dinge herbeiführen sollte, denn im Sinne Nietzsches ist »die logische und geometrische Vereinfachung eine Folge der Krafterhöhung«[595] – eine höchste »Concentration« der vitalen Kräfte zu neuer Klassizität.[596]

Nicht nur die Entwicklung der griechischen Kultur vom Dionysischen zum Apollinischen, sondern der Übergang zu einem wissenschaftlich-technischen Zeitalter im 19. Jahrhundert bewog Nietzsche festzustellen, daß der bisherige »Ernst im Ausspinnen von Symbolen und Formen« sich verändert hatte, um den »Reiz der schlichteren Form« aufzunehmen, auch wenn sie durch ihren »geistigen« Gehalt zunächst »häßlicher« erschien.[597]

Die metamechanischen Konstruktionen standen darüber hinaus im Kontext eines zeitgenössischen Umwertungsprozesses, der sich in der Avantgarde der Zeit unter dem Einfluß der Mechanisierung aller Lebensbereiche vollzog: In Holland propagierte van Doesburg seit 1920 seinen »Willen zum Stil« der Maschine als »Phänomen geistiger Disziplin par excellence«.[598] Der Einfluß der Pittura metafisica war ebenso stark. Carlo Carrà hatte gleichfalls einen jähen Bruch mit dem simultanen Darstellungsprinzip vollzogen. Die Dadaisten entwickelten unter diesen Einflüssen und aus ihrer dadaspezifischen polaren Konzeption ihre metamechanische Ästhetik: Die sprengende Exzentrizität der Montagen schlug in eine Konzentration der Kräfte um, die als Abstraktion einen neuen qualitativen ästhetischen ›Sprung‹ offenbarte. Nicht das Aktionistische des Schnittes, sondern die in der Rationalität erstarrte Linie prägte die neuen metamechanischen Konstruktionen. Das Gleichzeitige der Zitate wurde durch klar gesetzte Ausgangsbilder verdrängt. Anstelle der simultanen Unbegrenztheit entstand zugleich eine Raumenge und Unausmeßbarkeit von mehrfokaler Tiefe. Im Gegensatz zu den explodierenden Perspektiven der Zitate traten kubische, übersichtliche Architekturräume, die das Bild strukturierten. Anstelle der satirischen Karikierung, der grotesken Zerstükkelung und individuellen Physiognomie der Foto-Zitate von Menschen trat der funktionierende Automat und sinnenlose Manichino. Der häßliche Bierbauchdeutsche wurde zum Funktionsträger eines Systems, zum mechanischen Untertan einer durchrationalisierten und bürokratisierten Gesellschaft stilisiert. Der Reproduzierbarkeit der Fotografien entsprach die Standardisierung der Figuren und die äußerste Reduktion und Sparsamkeit von stereometrischen Formen. Die geometri-

schen Werkzeuge der Raumkonstruktionen traten an die Stelle des Realmaterials der Montagen. Während die Foto- und Schriftmontagen sich meist aktionistisch simultan und laut zur Darstellung brachten, entstand in den metamechanischen Konstruktionen kontemplative Stille. Die offene Aussagestruktur und der Prozeßcharakter der Montagen wandelte sich in die strukturelle und abstrakte Zeichenhaftigkeit von architektonischen und technischen Entwürfen. Die Leere, die zur Materialfülle herausforderte, setzte sich in den Konstruktionen wieder durch und erlangte nun ästhetische Geltung.

Doch trotz des Einflusses der Pittura metafisica ist auch der Unterschied bedeutend: Deren rationale Konstrukte ließen noch einmal die »Abendröthe der Kultur« (Nietzsche) im Untergang aufleuchten und melancholisch im Unheimlich-Erhabenen ihrer Manichinos und Architekturen die Sehnsucht nach dem Mythos der Antike ahnen. Sie zeigten eine pessimistische erstarrende Sicht, die sich nach Spenglers Kulturmorphologie dann einstellte, wenn sich die Zivilisation der Kultur ganz bemächtigt hatte. Diesem Untergangsmythos verfielen die Dadaisten nicht melancholisch, sondern distanzierten ihn ironisch-nüchtern.

Der »mechanische Kopf« Hausmanns gibt die unverhohlene klare Antwort. Er ist weder so melancholisch gestimmt wie die Pittura metafisica noch so abstrakt funktionierend wie die Konstruktivisten. Seine Skepsis bewahrt ihn vor zu großer Eindeutigkeit; sie verbindet ihn mit der »Meta-Ironie« eines Duchamp gegenüber zuviel Wissenschafts- und Ratio-Gläubigkeit. Die Instrumente am »mechanischen Kopf« erinnern an dessen Einforderung nach einer »trockenen« ästhetisch indifferenten Produktion, an Möglichkeiten, die erst in der Allianz mit der Kunst neu gewonnen werden können – eben dadaistisch – im Sinne eines zweck- und ziellosen Mechano-Spieles, wie es etwa der »Diabolospieler« (Abb. 164) vermag, für den die Gegebenheiten in Bewegung bleiben und dessen Freiraum immer wieder von neuem austariert werden muß. Die neue Klassizität der metamechanischen Konstruktionen tritt nicht starr-gesetzmäßig auf, die Diagramme und Schnitte ermöglichen es erst, die Funktionen ohne Formen zu begreifen. Duchamp stellte schon 1913 das Platin-Urmeter, das im »Internationalen Büro für Maße und Gewichte« in Sèvres bei Paris aufbewahrt wurde, durch das Readymade »Trois Stoppages Étalon (Drei Kunststopf-Fadenlängen normal)« in Frage und führte als neuen Maßstab den Zufall ein.[599]

Für Dada typisch wurden auch Mischformen, Spannungen zwischen Figürlichkeit der Karikaturen und Abstraktionen der Umgebung, zwischen Materialien und Schematisierungen, Text-/Fotozitaten und Diagrammen, Abbild und Schnitt. Dada veranschaulichte in diesen medialen und inhaltlichen hybriden Kollisionen einen Prozeß dionysisch-apollinischer Spannung: »Das heißt: seinen Willen zum Ungeheuren, Vielfachen, Ungewissen, Entsetzlichen zu brechen an einem Willen zum Maß, zur Einfachheit, zur Einordnung in Regel und Begriff.«[600]

Der apollinische Anteil in den metamechanischen Konstruktionen wird vom Dionysischen unterwandert, die Böden schwanken, eine bedrohliche Unruhe bleibt. Der Geist des Konstrukteurs erdenkt sich Maschinen, in denen er den Untergang der Kultur beschleunigen kann – beispielsweise eine »große Mausefalle«, in die er »ganz leise und unmerklich« das Abendland dirigieren möchte und dann wartet, bis die Tür zuklappt.[601] Im »Kabarett zum Menschen« führt Hausmann den sinnlosen »Mechanismus der Seele« anhand einer Maschine vor: »Sie erhalten ein kurzes, schlagendes Exempel Ihrer eigenen inneren Aufwendungen, Ihres Ringens. Dann ertönt ein Pfiff: und mit gewaltigem Gepuff und Geknatter, Gestöhne und Funkenstieben rast der Motorradfahrer los, die Stanzmaschine stampft, die Leit-

spindeldrehbank surrt und knirscht: an ihnen arbeiten heftig 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 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 ...«[602] Die Kinderknarre von Huelsenbeck war auf der Bühne ein provozierendes mechanisches Geräusch, das respektlos alles übertönen konnte. Auch für dessen dada-aktive nihilistische Rolle erfand Hausmann eine maschinelle Metapher: »Wie eine grosse elektrische Strassenwalze legte sich die durch ihn kreierte Bewegung Dada auf die ragenden Türme der Gothik, auf das finstere qualvolle Mittelalter der deutschen Seele.«[603]

So verlassen die metamechanischen Konstruktionen in ihrer ironischen Ambivalenz nicht das Terrain Dadas, wenngleich sie auf Entwicklungen zur Neuen Sachlichkeit, zum Surrealismus und zum Konstruktivismus vorausweisen.

Die Dada-Messe – das Abendland in der »Mausefalle«

Das christliche Erbe in den Abgrund zu stürzen, Amerika als vitale Zukunft zu feiern, die Revolution des Proletariats voranzutreiben, die sozial-erotische Revolte sprengend einzusetzen, den kulturellen Überbau aus Metaphysik, Idealismus und Ethik zu zerstören, den militaristischen und monarchistisch-gesonnenen Untertanengeist ad absurdum zu führen, die neue »Menschwerdung der Dissonanz« zu realisieren – das kennzeichnete das komplexe Gesamt-Zerstörwerk der Dada-Messe als Revolte der »Sich-Selber-Schaffenden und der Sich-selber-Gesetzgebenden« (Nietzsche). Die facies hippocratica der untergehenden Gesellschaft wurde von den neuen technopolitischen Dimensionen erfaßt: von der epochalen Veränderung der Zeiterfahrung, der zunehmenden Vernetzung des Geschwindigkeitsraumes durch die neuen Verkehrsmittel, von der hektischen Zirkulation der Waren, der Arbeitskraft und des Geldes, der Großstadt als weitem, heterogenem Mischgebilde, den neuen Medienwirklichkeiten und elektrisch aufgeladenen Energien. Diese Phänomene bewirkten die instabile Gleichzeitigkeit der Räume der Dada-Messe – die Bewegtheit, die Brüche und Schocks dieser Inszenierung. Das Prinzip der Montage erfaßte nicht nur das kleinste Detail des Zitats und der Sprache, zergliederte ihre Bausteine und setzte sich nach neuen Regeln zusammen, sondern auch die Großprojekte »Deutschlands Größe und Untergang«. Das skeptische »Ja zum gigantischen Weltenunsinn« (Grosz) trieb den revoltierenden Motor der Messe an.

Die Ausstellung erschütterte alle etablierten Kunstarten und zerstörte sie konstruktiv, um das Leben in seiner tragisch-dionysischen Realität zu rechtfertigen, grausam, brutal, deformierend, revolutionär, tänzerisch, widersprüchlich. Durch Bilderstürme wie Bilderfindungen wurde der Besucher der Ausstellung herausgefordert; provozierend war die aktivierende Methode, die mit Übergängen ebenso arbeitete wie mit Kollisionen. Die Wahrnehmung wurde stets wachgehalten für einen weiteren Assoziationshorizont durch die Gleichwertigkeit der verwendeten Medien – von Vollendetem und Unvollendetem, Original und Reproduktion, Trivial- und Hochkunst.

Die Dada-Messe versuchte dergestalt, die bürgerlichen Besucherschichten aufzubrechen und ein neues Publikum zu gewinnen. Ihr offenes Konzept sollte die junge Demokratie zu einer Selbstkritik bewegen. Den Menschen sollten ihre Verant-

wortung, ihre Neugierde, ihr Engagement, ihr Schmerz und ihre Empfindungen nicht abgenommen werden durch eine Kunst, die imperativisch und überhöhend auftrat.

Dada politisierte das dionysische Weltgericht; der Zeitgenosse im Typus des Kapitalisten, des Bildungsbürgers, des Generals und nationalistisch gesonnenen Soldaten hatte ebenso wenig Bestand wie der Priester, der Spießer, der Künstler, der seine Ästhetik noch auf Ideal, Moral, Metaphysik gründete. Dada stellte ein neues Verhältnis von Mensch und Welt in dem umfassenden Geschehen dieser Messe her, in dem es nicht nur die Kunst »unter der Optik des Lebens«, sondern auch die Wissenschaft unter der »Optik des Künstlers« sah. Im Spiel wurden die dionysischen und apollinischen Elemente der tragischen Weltdeutung aus dem Pathetischen gelöst und das Widersinnige des Daseins, das Häßliche, die Dissonanzen und das Leiden durch einen artistischen Tanz über dem Abgrund ›contrebalanciert‹. Im Konzept dieser Messe war das Leichte, das Flüchtige, das Ironische zugleich an das Schwere des »Blutigen Ernstes« gebunden. Es ging nicht nur um eine Gegenposition zur traditionellen Kunst, sondern auch um die Gewinnung einer neuen Kunst, eine neue Bündelung schöpferischer Möglichkeiten, welche die Abspaltung vom ›Leben‹, von Politik, Wissenschaft und Technik überwand.

Dada beschwor zerstörend-schöpferisch den gesamtkünstlerischen Geist der europäischen Kulturgeschichte, der durch Einzelentwicklungen der Künste immer mehr geschwächt wurde. In den Erlebnisräumen der Kunst- und Wunderkammern waren seit der Renaissance Gattungsunterschiede aufgehoben und eine Korrespondenz und Kombination kultureller, wissenschaftlicher, technischer, traditioneller Bezüge möglich, welche die Welt als ein großes kosmisches Gesamtkunstwerk offenbarten. In der chaotisch gemäßigten Fülle der Kunstkammern entfaltete sich das Universum vor dem Auge des Besuchers in Naturalien, Artefacta, Antiquita, Münzen, Gemmen, Komeen, Mirabili, Abnormitäten, Scientificae, Exotika, Uhren und Automaten. Über die Intelligenz der visuellen Wahrnehmung wurden die Horizonte dieser Epoche immer weiter ausgedehnt und durch Denk- und Assoziationskraft neue Möglichkeiten eröffnet. Der Fürst als Sammler und Förderer der Forschung stand im Mittelpunkt dieses unendlichen Bezugsnetzes von Kunst – Natur – Mechanik – Antike. Der Automat war das virtuell-ideale Abbild eines Menschen, dessen Leben vom Künstler gottähnlich konstruiert werden konnte. Als zeitgemäße »Kunst- und Wunderkammer« entwarf die Dada-Messe ein groteskes und satirisches Gegenbild zur Kulturentwicklung seit der Renaissance, indem sie die Todeskräfte offenbarte, die den schönen idealen Menschen zu einem demontierten Krüppel degradiert hatten. Die Ausstellung demonstrierte, wie sich der Fortschritt der Menschheit wieder gegen sich selbst zerstörerisch wandte. Die Fülle der Objekte dekuvrierte nicht den Reichtum des Universums, sondern den Pauperismus des Abgrundes.

Die Moderne wurde zwar von ihrem möglichen Ende wahrgenommen, doch mit einer Ironie, die selbst nicht dem Ende verfiel, sondern darüber hinausging. Die Dada-Messe bezeugte ein Potential an Freiheit, das die Realität der Weimarer Republik verwehrte. Der dadaistische Manichino war auch eine Figur des Überganges, der von einer Welt kündete, aus der ein dionysischer Apoll und ein apollinischer Dionysos hervorgehen sollten. Der Dadaist knüpfte wieder an die Rolle des Künstlers als Finder und Sammler, als Forscher und Schöpfer an, begab sich in den Schnittpunkt seiner Zeit, in den Schnittpunkt der soziokulturellen, wirtschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen und medialen Umwälzungen und nahm die Verflechtungszusammenhänge von Gesellschaft, Kultur, Alltag und Privatem in seine Werke auf. Das Auge wurde besonders für die außerkünstlerischen Medien geöff-

net und sensibilisierte sich für ein optischer werdendes Zeitalter, vor allem für die mediale Kommunikation, die mehr und mehr anstelle der unmittelbaren Weltwahrnehmung zu treten schien. Nicht nur die Fotografie, das in Bewegung gebrachte Bild des Films, die Reproduktionsmedien der Zeitschriften, die seriellen Artefakte des Alltags und die neuen Zeichen der Großstadtstrasse rückten ins Blickfeld der Dadaisten, sondern auch Röntgenbilder, Dia- und Kartogramme, Landkarten, anatomische und maschinelle Schnitte. Im Gegensatz zur Renaissance hatte der Dadaist seine Anthropozentrik verloren, knüpfte vielmehr an Manierismen an, die sich aus der Renaissance und gegen sie entwickelten und radikalisierte zeitgemäß dadaistisch deren Mischformen und Polyvalenzen, Gestaltverflechtungen und -verzerrungen, Multimaterialitäten und Realitätsunterschiede, ihre Möglichkeits- und Variationsformen. Die multiperspektivischen Sprengungen der dadaistischen Wahrnehmungsprozesse hatten ihre labilen Fluchtpunkte in der tragisch-dionysischen Unwägbarkeit des Real-Chaos ihrer Zeit.

Dada und kein Ende

Das Paradox-Emphatische von Dada, das Zurückgeworfensein auf den Nullpunkt, das Überindividuell-Ekstatische der Extreme zwischen »Allem« und »Nichts«, zwischen Absturz und »Mehr-Leben« verlor seit 1922/23 an katastrophischer Dimension unter den sich scheinbar stabilisierenden Bedingungen der Weimarer Republik.

Blicken wir noch einmal zurück, dann war es der Erste Weltkrieg, der die tiefe Bewußtseinskrise Dadas durch das existentielle und kulturelle Versagen der Weltorientierung auslöste. Die traditionellen Vorstellungen von Macht und Ohnmacht wurden durch die neuen technopolitischen Dimensionen des entfesselten Weltlaufes außer Kraft gesetzt. Die Dadaisten sahen sich dem geschichtlichen und kulturellen Zusammenbruch ebenso ausgeliefert wie einem rasenden Fortschritt. Dieser negativen Dialektik des Zeitgeschehens gaben sie durch die polaren Verfahren der Montage und Metamechanik formal und inhaltlich Ausdruck. Auf der einen Seite setzten sie ihre Einbildungskraft mit tragisch-dionysischer Lust dem Kulturuntergang aus, auf der anderen Seite versuchten sie diesen ironisch zu bannen.

Dadas kollidierende, Widersprüche aufbrechende, offensive Intentionen, die sich bis ins Groteske steigerten und experimentell ästhetische Grenzen überschritten und kulturelle Tabus verletzten, wurden im Streit der sich polarisierenden Lager der Moderne modifiziert fortgeführt – zwischen Autonomie und Engagement, zwischen Abstraktionen und Kunst/Leben-Symbiosen, zwischen Utopien und Absurditäten, zwischen Erhabenem und Profanem.

Das Prinzip Montage entwickelte sich in der Folge zu einem avantgardistischen Verfahren, das gespannte Aufmerksamkeit mit schweifender Augenlust verband, wie »simultan aufzunehmen oder kühn zu abstrahieren oder schnell zu kombinieren« (Brecht). Mit ihren inhomogenen und diskontinuierlichen Strukturen eignete sich die Montage sowohl dazu, den großstädtischen »Kult der Zerstreuung« zu ästhetisieren, als auch erkenntnis- und wahrnehmungskritisch Realität gegen Erscheinung auszuspielen oder im Gegensatz dazu ein surreales Vexierspiel zwischen Realität und Virtualität zu entfachen – je nach künstlerischer Intention. Montage vermochte die psychischen und politischen Konfliktherde der Epoche komplex zum Ausdruck zu bringen, so daß sie alle Künste experimentell anregte und vor allem die neuen Medien der Werbung und des Films prägte. Die »Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes: Film und Foto« (Stuttgart 1929) und die

Ausstellung »Fotomontage« (Berlin 1931) präsentierten die avantgardistische Entwicklung ihrer neuen medialen Möglichkeiten. 1928 übertrug Ernst Bloch sogar die Bezeichnung »Photomontage« auf die Denkbilder, die Walter Benjamin in den kurzen Prosastücken von »Einbahnstrasse« (1928) schuf und hob 1935 in »Erbschaft dieser Zeit« das Verfahren der Montage als bedeutsamen Gewinn für Kunst, Literatur und Film hervor – nun aus der Perspektive von Weimars Ende im Nationalsozialismus. Auch in den Kunstwissenschaften erlangte das Montageprinzip im Zusammenhang mit Aby Warburgs »Bilder-Atlas« (1926–29) Bedeutung. Die mediale Funktionsänderung des Bildes berücksichtigend, konfigurierte er auf Schautafeln von Fotografien nach Kunstwerken, Gegenständen und trivialen Bildzeugnissen vielschichtig den Wandel der Bildideen, ihrer Prägung und Ausdrucksfindung seit der Antike. Durch sein forschendes Operieren mit dem heterogenen Bildmaterial vermochte er polare Konflikte von Geschichtserfahrungen aufzudecken, die jene der Moderne vorwegnahmen.

Im Gegensatz zu den montierenden Verfahren verstärkte die Metamechanik die apollinische Konzentration der Darstellungsformen durch eine ruhige, sachliche Bildsprache. Der Blick auf die Gesellschaft fokussierte sozialkritisch ihre Physiognomien in der »Neuen Sachlichkeit«. Er richtete sich aber auch nach innen und eröffnete fiktionale Räume im »Magischen Realismus« – mit einer Einsicht in die Wurzellosigkeit der Epoche, scheinbar das Absurde mit dem Plausiblen, das Tragische mit dem Alltäglichen verbindend. Die große Ausstellung zur »Neuen Sachlichkeit« (Mannheim 1925) zeigte, daß diese Richtung höchst divergierende Bildkonzeptionen enthielt, jedoch die Tendenz einer Darstellung vorherrschte, die die Konflikte eher apotropäisch bewältigte als ihre Spannungen bloßlegte. Deutlich wird, daß hier neue Distanzen geschaffen wurden. Die »Linien der Leidenschaft und Mathematik« (Jünger), die sich im neuen sachlichen Typus der Zeit kreuzten, wurden weniger ironisch gebrochen, sondern demonstrierten oftmals die neue Stärke, die sich heroisch im Chaos der Moderne behauptete. Die Kontur wurde wieder wichtig.

Der Surrealismus arbeitete sowohl mit den Prinzipien der Montage als auch mit jenen der Metamechanik. Einerseits vermochte das Außen ins Innere der Inspiration vorzudringen, andrerseits erschien der offengelegte Prozeß zugunsten »profaner Erleuchtung« (Benjamin) hermetisch verschlüsselt. Indem die Schnittstellen der Montagen unkenntlich wurden, wurden auch die Übergänge zwischen Realität und Surrealität fließend. Die durch die pittura metafisica inspirierten Räume weiteten ihre Horizonte halluzinativ und verließen die metamechanischen Stadtdarstellungen von Dada.

Die Tendenz Dadas zur Leere und ihre ambivalente Deutung erfuhr eine befreiende Funktionalisierung im Kontext des »Bauhauses«. Die Verbindung von Kunst und Technik trat in ein dynamisches Gleichgewicht ein, ohne daß sie noch in Frage gestellt wurde. Vielmehr zeigte das konstruktivistische Konzept, daß eine Anpassung der Sinne an die neuen Dimensionen der technischen Entwicklungen auch eine bisher ungeahnte Schwerelosigkeit bewirken konnte. Die Ausstellung zum »Bauhaus« (Weimar 1923), auch schon die Ausstellung der russischen konstruktivistischen Kunst 1922 in Berlin, dann die Bewegung von »De Stijl« in Holland demonstrierten eher ein ausgewogenes »Stilwollen der Maschine« (van Doesburg).

Indem sich die Dadaisten erstmals in den zwanziger Jahren dem unberechenbaren Prinzip des Zufälligen, Ambivalenzen und Vieldeutigkeiten öffneten, »Alles und Nichts« wagten, fanden sie ein neues Verhältnis zum Äquilibrieren, das vergleichbare künstlerische Artistik nach sich zog. Moholy-Nagys bodenlos bewegte Fotopla-

stiken, Klees Seiltänzer, Schlemmers Tanzfigurinen, Ernsts surreale »Femme chancelante«, sogar Beckmanns fallend-schwebende Artisten erleben die Balance als eine ständige Herausforderung, im und über das Chaos zu siegen. Sie alle scheinen immer noch Nachfahren des stürzenden »tollen Menschen« zu sein, wie ihn Nietzsche in der »Fröhlichen Wissenschaft« darstellte: auf der Suche nach einem Mythos der Moderne.

Die an Dada Berlin beteiligten Künstler nahmen im Kunstgeschehen der zwanziger Jahre unterschiedliche Positionen ein; die Prägung durch Dadas dionysisch-apollinische prozessuale Widersprüchlichkeit transformierten sie weiter in ihrem eigenen Schaffen:

Hausmann überwand Dada durch seine Selbstbestimmung 1922, »nicht Künstler, nicht Wissenschaftler« sein zu wollen, sondern »Pionier und Ingenieur der Weltemanation«.[604] Seine künstlerische Aufgabe bestand darin, »Angleichungen« an die »Schwingungen des schöpferischen Fluidums« zu finden. Sprache, Tanz, Fotografie und Optophon wandelten sich zu Medien der zeitraumdynamischen intuitiven Kraft einer »universalen Funktionalität«.[605]

In Hannah Höchs Montagen schienen die Prinzipien der Montage und der metamechanischen Konstruktionen zu einer konzentrierten Mischung gekommen zu sein. Deutlich dominierten figürliche Ausgangsbilder vor abstrakten Hintergründen. Die montierten Wesen selbst stellten immer noch die Frage nach einer neuen »Menschwerdung der Dissonanz«, vor allem nach einer Veränderung des weiblichen Selbstverständnisses.

Offensichtlicher noch als zur Dada-Zeit wurde die soziale Typisierung von Grosz vorangetrieben: das kaleidoskopische Prinzip Montage wandelte sich zu einem gezeichneten »Kino verhaßter Typen« (Carl Einstein). Auch die Künstlerfreunde der Dadaisten, Dix, Griebel, Schlichter, Hubbuch, Scholz, verstärkten die neusachliche Tendenz, die individuelle Physiognomie in den sozialspezifischen Habitus zu projizieren.

Heartfield entwickelte aus dem simultanen Montage-Prinzip die Dialektik seiner Polit-Aussagen; Ursache und Wirkung wurden aufgedeckt; Opfer und Täter bestimmten die Argumentation der Bild-Rhetorik. Das Verfremdungsprinzip ließ deutlich die engagierte aufklärende Tendenz der Aussage erkennen; Sprache und Bild erhellten sich gegenseitig. Heartfields Arbeit diente wie die seines Bruders Wieland im Malik-Verlag einer ›Sache‹ – der kommunistischen Revolution.

Baader wurde nach einem kurzen Intermezzo als Architekt in Stettin 1925 Journalist in Hamburg, erhielt sich aber seine schöpferische Freude als montierender Oberdada – nicht mehr so kumulativ, sondern eher sparsamer, weniger exzessiv. Dada als Lebenskunstwerk schien ihn noch bis ins hohe Alter zu prägen.

Während Mehring seine kabarettistischen Fähigkeiten weiterentwickelte, brach Huelsenbeck als weltreisender Schiffsarzt, Schriftsteller und Zeitungskorrespondent auf, immer interessiert am »untheoretischen Menschen, der nur von seiner Kühnheit getrieben durch das Dickicht der Dinge geht, unberührt und doch erschüttert bis zum Grunde seines Denkens und Fühlens«.[606]

Dada machte erstmals in dem Jahrhundert die Kunst »frei für die Forderungen der Zeit« (Hausmann), begriff das Kunstwerk als »Erzeugnis« – als ›interaktiv‹ Hergestelltes, sozial-politisch Konstituiertes, als Feld von Wirkungen, Resonanzen, Virtualitäten – und entwickelte komplexe dekonstruktive Strategien, Herrschaft in provozierend-skeptischer Methode zu unterwandern, so daß es seit den sechziger Jahren

wieder Vorbildcharakter für gegenkulturelle Bewegungen erhalten konnte: von der Aufwertung der Produktion und des Materials, über die Prinzipien der Montage, der Aktion und Einbeziehung der eigenen Person bis zur Entstehung des Kunstwerkes allein als Konzept.

Fluxus, Neo-Dada, Nouveau Réalisme und Pop-Art zeigten sich in den sechziger Jahren von Dada beeinflußt. Widersprüche, Multivalenzen, Relativitäten, radikale Pluralität, provozierende Stilmischungen und Materialvielfalt, das Aktionistische Dadas bewegten die Künstler dazu, das Prinzip der Montage für intermediäre Projekte von Musik, Theater, Poesie, bildender Kunst, Video und Film weiterzuentwickeln.

Der Begriff der Metamechanik wirkte sich selbst noch prägend auf das kinetische Konzept von Jean Tinguely aus, während das verräumlichende Prinzip auch den Klang im Schaffen von John Cage erfaßte – bis zur Reduktion auf absolute Stille und Leere. Indem die Metamechanik Dadas das Funktionale um seiner selbst willen zu begreifen suchte und dem Diagramm, dem »Planriß«, eine eigenständige Semantik zuerkannte, legte sie Grundsteine für eine konzeptuelle Entwurfskultur.

Der Mut zum sichtbar gemachten Bruch, zum Unabgeschlossenen, zu Kollision und Polarität verbindet Dada mit der experimentellen Skepsis zeitgenössischer dekonstruktivistischer Tendenzen in der Postmoderne. Während Hugo Ball die Geburt Dadas in unmittelbaren Zusammenhang zum »Ramschausverkauf der entgötterten Philosophien« brachte, hat Jean-François Lyotard mit dem »Ausverkauf der sogenannten Legenden und großen Erzählungen« die Unmöglichkeit, noch in Ganzheiten zu denken, verbunden. Dada und Dekonstruktivismus wurzeln im Experimentalismus von Nietzsches Kunst- und Lebensphilosphie. Ironie hält vielfach die aufbrechenden Ambivalenzkonflikte in der Schwebe und ermöglicht neue Mischformen und Verfahren der Künste. Ein Bewußtsein des Konflikts, des Wechsels und der Vielfalt, die Abkehr von den Vorstellungen einheitlicher, stabiler Denk-Architekturen charakterisieren gleichermaßen diese Bewegungen.

Dada wirkt auf das 21. Jahrhundert durch seine frühe Auf- und Umwertung der Kunst zu einem Konzept, das sich dem Real-Chaos öffnete, seine Zeichen zu entziffern suchte und Energie ungerichtet-ziellos gelten ließ. Indem diese Geisteshaltung eindimensionales Fortschrittsdenken ablehnte, medialen Konstruktionen der Wirklichkeit entgegenwirkte, neue Möglichkeiten der Ironie, der Kontingenz, der Intuition, des Gedächtnisses, des Spieles entwickelte, Irrtümer als Herausforderungen annahm, Beweglichkeit und Leichtigkeit im Schweren forderte und immer wieder auf die Unabschließbarkeit prozessualer Widersprüchlichkeiten verwies, schuf sie den schöpferischen Typus eines in jeder Hinsicht Grenzen sprengenden Kosmopoliten, der es auch künftig mit einer Wirklichkeit aufnehmen kann, die sich gerade in ihren Ordnungsstrukturen zunehmend labyrinthisch verrätselt, und der produktiv-skeptisch die computergenerierten Medien-Montage-Möglichkeiten zu reflektieren und umzusetzen weiß. Die durch die Entgrenzungsprozesse aufgebrochene Vielfalt vermag er im polaren Widerstreit zu verarbeiten – immer im Bewußtsein, sich auf »leichten Seilen« zu halten und selbst an den Abgründen noch zu tanzen.

Dada hat sich als «microbe vierge» (Tzara) konzeptuell in die internationalen Künste eingenistet, sich bis heute eine subversiv-resistente Wirkung bewahrt, so daß es sich jederzeit irritierend auszubreiten vermag, denn «Dada s'applique à tout, et pourtant il n'est rien, il est le point où le oui et le non se rencontrent, non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement au coin des rues comme les chiens et les sauterelles. Dada est inutile comme tout dans la vie.» (Tzara) [607]

542 Wieland Herzfelde: George Grosz, John Heartfield, Erwin Piscator, Dada und die Folgen oder die Macht der Freundschaft, in: Sinn und Form, hg. von Deutsche Akademie der Künste zu Berlin (DDR), Jg. 23, H. 6, Berlin, November 1971, S. 1244

543 Johannes Baader: Brief an Raoul Hausmann und Hannah Höch, Berlin, 16. Juli 1920, in: HHE I, S. 686

544 Raoul Hausmann: Was die Kunstkritik nach Ansicht des Dadasophen zur Dadaaustellung sagen wird, in: Kat. Dada-Messe, S. 2

545 Folgende Presseberichte zum Prozeß wurden herangezogen:
– Anonym: Die Auswüchse der Dadamesse. Ein Prozeß wegen Beleidigung der Reichswehr. Der Oberdada vor Gericht, in: Berliner Tageblatt, 21.4.1921
– Anonym: Dada vor Gericht als »Erste Beilage zur Vossischen Zeitung«. Vossische Zeitung, Berlin, 21.4.1921
– R. C.: Der »Oberdada« vor Gericht. Wegen Beleidigung der Reichswehr, in: Berliner Lokal-Anzeiger, 21.4.1921
– Anonym: Reichshauptstadt. Ein Dadaistenprozeß. Der »Oberdada als Reklameartikel – Beleidigung der Reichswehr«, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Prag, 21.4.1921
– Anonym: Dada vor Gericht, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 22.4.1921
– Robert Breuer: Dada vor Gericht, Der Ararat, Jg. 2, 1921, S. 180 f.
– Dr. M. P.: Dadaisten-Humor, in: Der Tag, Prag 22.4.1921
– Anonym: Drei Prozesse, in: Frankfurter Zeitung. Abendblatt, 25.4.1921
Weiterer Pressebericht zu Grosz und Dada:
– Anonym: Die Reichswehr und die Dadaisten, in: Kölnische Zeitung. Abendausgabe, 25.4.1921
– Kurt Borsdorff: Dadas wahres Gesicht, in: Deutsche Zeitung, Berlin, 26. Juni 1921

546 vgl. Rosamunde Neugebauer Gräfin von der Schulenburg: George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphikfolgen »Gott mit uns«, »Ecce homo« und »Hintergrund«, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1993, S. 74; Udo Rukser: Brief an Adolf Behne, undat., Berlinische Galerie. Adolf Behne Archiv (Ar 10/94, 15)

547 Wieland Herzfelde: Die beleidigte Reichswehr, in: Der Gegner, hg. von Julian Gumperz und Wieland Herzfelde, Jg. 2, H. 7, Berlin: Der Malik-Verlag 1920/21, S. 271–273

548 Walter Mehring: Gott mit uns oder die beleidigte Reichswehr, in: Der Drache, hg. von Hans Reimann, Jg. 2, H. 20, Leipzig 1921, zit. nach: Hans Reimann: DADA im Leipziger »Drachen«. Mit einem Nachwort von Karl Riha, Siegen 1988 (= Vergessene Autoren der Moderne 33), S. 9–11

549 Udo Rukser: Dada, in: Freie Zeitung, 8. Mai 1919; Auszug, in: Dada Almanach, S. 41f.

550 Udo Rukser: Brief an Adolf Behne, o.D., vor dem 20. April 1921, unveröff., Berlinische Galerie. Adolf Behne Archiv (Ar 10/94, 15)

551 Otto Dix, Max Dungert, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Ernst Krantz, Mutzenbecher, Thomas Ring, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Willi Zierath. Die Opposition der Novembergruppe: Offener Brief an die Novembergruppe, in: Der Gegner, hg. von Julian Gumperz und Wieland Herzfelde, Jg. 1, H. 8/9, Berlin: Der Malik-Verlag, 1920/21, S. 297 ff.

552 vgl. Wieland Herzfelde: Die beleidigte Reichswehr, Anm. 547, S. 271

553 ebd., S. 273

554 ebd., S. 272

555 Walter Mehring: Gott mit uns ..., Anm. 548, S. 11

556 Wieland Herzfelde: Die beleidigte Reichswehr, Anm. 547, S. 272

557 Walter Mehring: Gott mit uns ..., Anm. 548, S. 11

558 Ignaz Wrobel (= Kurt Tucholsky): Dada-Prozeß, in: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft hg. von Carl von Ossietzky, Jg. 17, H. 1, Berlin: Verlag der Weltbühne 28.4.1921, S. 454, S. 457; in: Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen, hg. von Karl Riha, in Zusammenarbeit mit Hanne Bergius, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1977, S. 127 ff. (Auszug)

559 vgl. Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 731

560 Wieland Herzfelde: Die beleidigte Reichswehr, Anm. 547, S. 273

561 Kurt Borsdorff: Dadas wahres Gesicht, in: Deutsche Zeitung, 26. Juni 1921

562 Wolfgang Willrich: Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geist nordischer Art, München: J.-F. Lehmann Verlag 1937

563 Kurt Borsdorff: Dadas wahres Gesicht, Anm. 561

564 Johannes Baader Oberdada, S. 146

565 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1884–1885, KSA 11, S. 33

566 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, KSA 4, S. 146

567 vgl. Hausmann: Dada ist mehr als Dada, S. 44f., 42

568 Hausmann: Synthetisches Cino, S. 28

569 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, KSA 4, S. 289

570 Huelsenbeck: Dada Almanach, S. 10; Hausmann: Dada ist mehr als Dada, S. 45

571 Hausmann: PRÉsentismus, S. 138

572 Hausmann: Dada ist mehr als Dada, S. 44

573 Huelsenbeck: en avant dada, S. 21f.

574 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Schriften, 1869–1874, KSA 7, S. 166

575 George Grosz: Briefe. Brief an Otto Schmalhausen, 22.4.1918, S. 62

576 Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, KSA 1, S. 888

577 Ball: Flucht, S. 260

578 Hausmann: Am Anfang, S. 16

579 Raoul Hausmann: Fotomontage, S. 61f.

580 Hausmann: Synthetisches Cino, S. 27

581 Hausmann: Seelenautomobil, in: Der Dada 3 (S. 8)

582 Hausmann: Die neue Kunst, Sp. 281

583 Raoul Hausmann: Objektive Betrachtung der Rolle des Dadaismus, in: Der Kunsttopf, hg. von Raoul Hausmann, Jg. 1, Nr. 4, Berlin 1920, S. 62

584 Raoul Hausmann: Ich kann meine Gedanken, meine Überzeugungen, meine Erkenntnisse nicht beweisen, (Prerow oder Berlin) 1922, in: Hausmann: Scharfrichter, S. 176

585 Raoul Hausmann: Kabarett zum Menschen, in: Schall und Rauch. Schriftleitung: Heinz Herald. Jg. 1, H. 3, Berlin: Febr. 1920, S. 1

586 Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, KSA 5, S. 157

587 Johannes Baader: Dada-Spiel, in: Der Dada (S. 3)

588 vgl. Bergius: Das Lachen Dadas, Kap. Dix, S. 246 ff.

589 Otto Dix: Kriegstagebuch 1915/16, zit. nach ebd., S. 246

590 ebd.

591 vgl. Bergius: Das Lachen Dadas, Kap. Rudolf Schlichter, S. 260 ff.

592 ebd., Kap. Karl Hubbuch, S. 274 ff.

593 ebd., Kap. Otto Griebel, S. 254 ff.

594 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Schriften 1887–1889, KSA 13, S. 247

595 ebd., S. 294

596 ebd., S. 240

597 Friedrich Nietzsche: Menschliches Allzumenschliches, KSA 2, S. 26

598 Theo van Doesburg: Wille zum Stil, in: De Stijl. International maandblad voor nieuwe kunst, wetenschap en kultur, hg. von Theo van Doesburg, Jg. 5, H. 3, Weimar, Leiden, Antwerpen u. a., März 1922, S. 34

599 Duchamp: Trois Stoppages Étalon (Drei Kunststopf-Faden Längennormal), Paris 1913–14, Assemblage in einer Holzkiste: drei Fäden von einem Meter Länge auf Leinwand geklebt und auf einen Glasstreifen montiert, jeder 125,4 x 18,3 cm groß. Dazu drei Holzschablonen zum Zeichnen der ungeraden Längenmaße.
The Museum of Modern Art, New York (Stiftung Katherine S. Dreier)
Abb.: Herbert Molderings: Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, Anm. 447, S. 39

600 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Schriften 1887–1889, KSA 13, S. 225

601 Raoul Hausmann: Immer an der Wand lang, immer an der Wand lang. Manifest von Dadas Tod in Berlin. (Vermutlich Berlin 1921), in: ders.: Scharfrichter, S. 117

602 Raoul Hausmann: Kabarett zum Menschen, Anm. 585

603 Raoul Hausmann: Immer an der Wand lang ..., Anm. 601, S. 120

604 Raoul Hausmann: (Ich kann meine Gedanken, meine Überzeugungen, meine Erkenntnisse nicht beweisen), (Prerow oder Berlin) 1922, in: ebd., S. 176

605 ebd.

606 Huelsenbeck, zit. nach Richard Sheppard: Richard Huelsenbeck (1892–1974) · Dada and Psycho–Analysis, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Bd. 26, Berlin 1985, S. 302

607 Tristan Tzara: Conférence sur dada, in: ders.: Œuvres Complètes 1912–1924, Bd. 1, Paris: Flammarion 1975, S. 424