

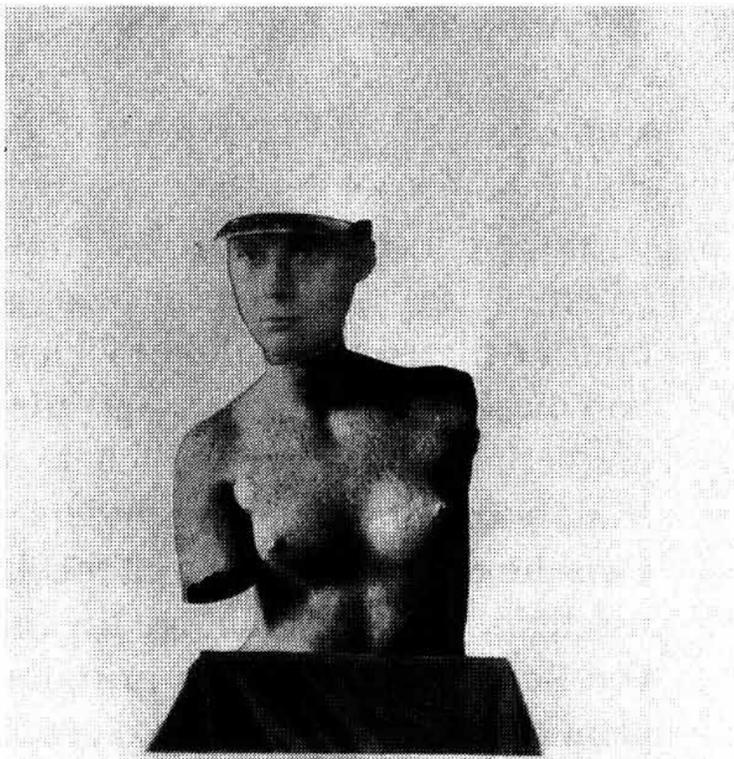
Hanne Bergius: Fotomontage als avantgardistisches Konzept des Widerspruchs, in: Martin Scholz/ Ute Helmbold (Hrsg.) Bildsampling. Wie viele Bilder brauchen wir? Dt. Universitätsverlag, Wiesbaden 2006, S. 111–126. ISBN 3-8350-6020-1

*Hanne Bergius*

## **FOTOMONTAGE ALS AVANTGARDISTISCHES KONZEPT DES WIDERSPRUCHS**

**IM UNTERSCHIED ZUM BILD-SAMPLING** als innovativem, computertechnischem Herstellen von Bildern aus Bildern war die Entstehung der avantgardistischen Fotomontage unmittelbar mit dem medienreflexiven, revoltierenden Avantgarde-Konzept Dadas verbunden. Es ging nicht nur um das unendliche Verfügen über Bild-Inventare, sondern um Widerspruch hierzu. Die frühe Form des fotomontierenden »Bildsamplings« war also an widerständige Verfahren geknüpft – und zwar in zweifacher Hinsicht: einmal gegen die traditionelle Auffassung von Kunst als »interesselosem Wohlgefallen« und zum andern gegen das Foto-Inventar selbst. Die wohlgefällige Rezeption des hundertfach reproduzierten Torsos der Venus von Milo sollte bspw. durch Baargelds Porträtfoto in »*Typische Vertikalklitterung als Darstellung des Dada Baargeld*« (1920) (Bild 1) gestört werden. Das neue Medienmaterial – die Fotografie –, das außerhalb des künstlerischen Bildes und in Konkurrenz zu diesem seit dem 19. Jahrhundert durch Reproduktionsmedien an einer Konstruktion der Wirklichkeit teilhatte, galt es, durch Brüche und Schocks zu verfremden. Der Foto-Monteur sprang auf den fahrenden Zug der Moderne und definierte sein künstlerisches Bewusstsein am Ende des Ersten Weltkriegs im Schnittpunkt von beginnender Medienrevolution,

1



gesellschaftlichen Umbrüchen und Kunstrevolte, die die Trennung von Kunst und Massenmedien wie von Trivialkultur aufheben sollte. Indem man also auf den fahrenden Zug der Moderne sprang, versuchte man zugleich, die Fahrt selbst medienkritisch zu reflektieren.

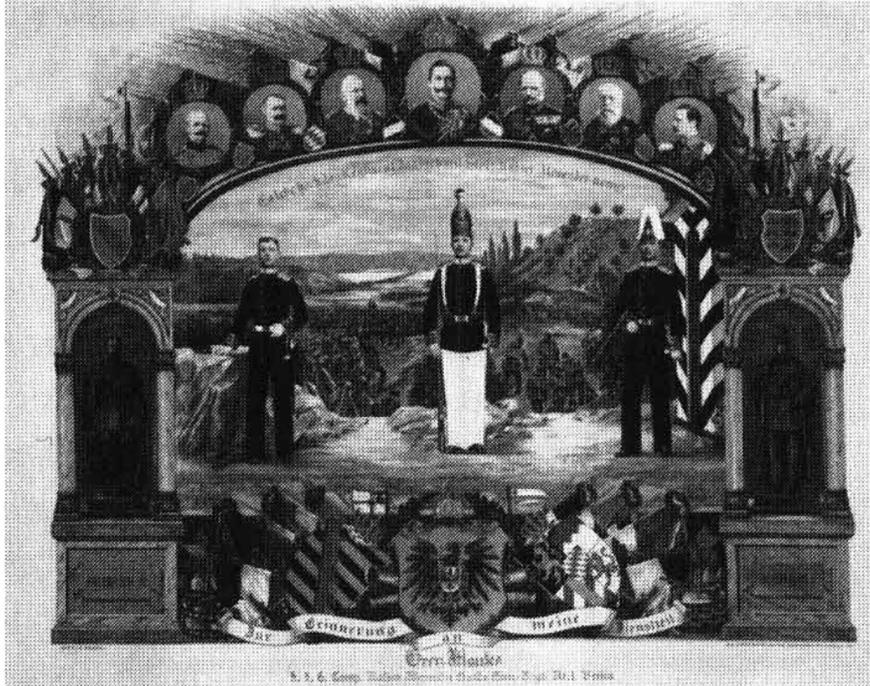
2



Diese Verfahren entstanden nicht *ad hoc*. Die avantgardistischen Bildverfahren, die sich mit satirischen und grotesken Strategien befassten, waren durch ihre Tabubrechungen und Grenzüberschreitungen prädestiniert, ihre Kompositwelten im Kontext der neuen Montagen weiter auszubauen. Die Kraft der Verwandlung, der Vertauschung, der Verfremdung und Überraschung beanspruchte eine schöpferische Freiheit, die schon in Anbetracht der römischen *grotteschi* als Übermaß eines *aegri somnia* (kranken Traumes) – so von Horaz in »*Ars Poetica*« – beunruhigt wahrgenommen wurde (*Bild 2*). Der Manierismus vermochte mit der Wiederentdeckung der *grotteschi* seit Beginn des 16. Jahrhunderts eine künstlerische Virtuosität und Artistik zu entdecken, die die Wahlfreiheit des Realitätsgrades, der Möglichkeitsformen, der Polyvalenzen, der Gestaltverflechtungen bildkünstlerisch entfaltet. Vieles von diesen Inspirationen – gerade die Verbindung gegensätzlicher Bildargumentationen, besonders zwischen Organischem und Mechanischem, auch die ständige Brechung von Raum und Zeit – war grundlegend an der neuen Grotesk-Sprache der Montage beteiligt.

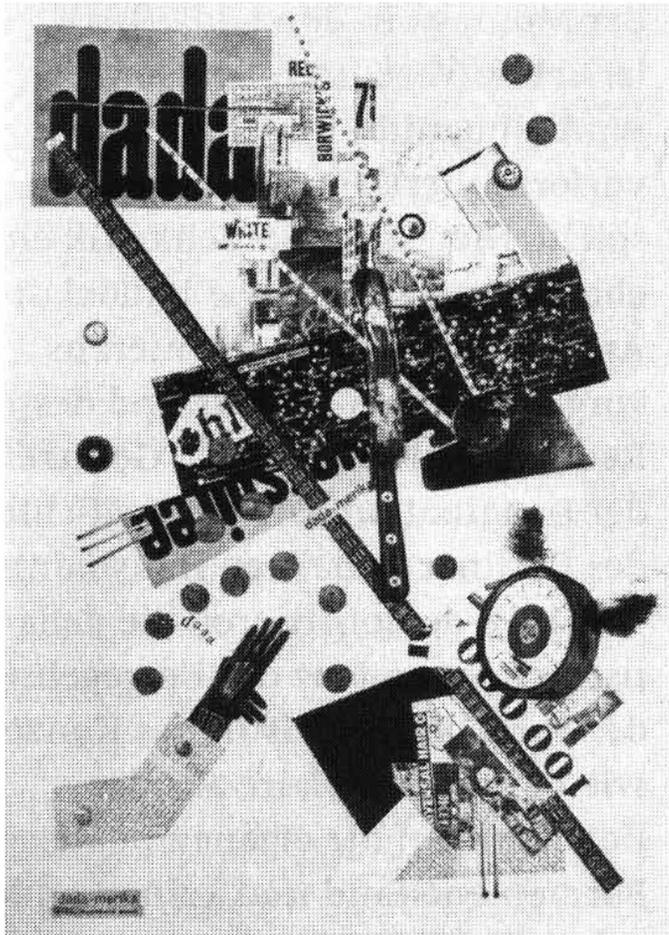
## Fotomontage als avantgardistisches Konzept des Widerspruchs

3



Jener sensibilisierte ironische Dada-Blick für diese Art des Grotesk-Samplings wird wohl auch dazu beigetragen haben, dass Höch und Hausmann in den massenhaft reproduzierten Öldrucken mit aufgeklebten Soldatenporträtfotos (Bild 3) seit 1918 avantgardistische Möglichkeiten entdeckten, mit Fotografien montierend arbeiten zu können. Doch was da so trivial zusammengefügt wurde, nämlich das Porträtfoto auf einem stereotypen Körper, sollte der dadaistische Schnitt gewaltsam stören und in ein Lustmordverfahren am Korpus der Kunst selbst transformieren.

4



Bevor der Schnitt sich mit dem kühlen Sezierverfahren Dadas verband, wurde er aber überdies schon in den linearen Abstraktionsprozessen der Zeichnungen – beispielsweise von Grosz – vorbereitet. Denn hier gaben die geraden, stakkatohaft gesetzten Linien seiner Zeichnungen der Anatomie und Selektion seines Blickes Ausdruck, wie er ihn unter den dissoziierenden Bedingungen der Großstadt Wahrnehmung entwickelte. Seine Linien schnitten in den Stadtkörper, skelettierten das Stadtlabyrinth, schnitten Segmente heraus, seziierten die Großstadtarchitektur und atomisierten die Menschen in simultanen Überlagerungen. Mit dem Messer ging überdies der Protagonist seiner Bilder lustmordend um, setzte seine Schnitte zwischen Kopf und Körper, bis der Künstler sein Fotoporträt 1920 programmatisch selbst auf die Klinge eines Messers montierte in »Dadamerika« (Bild 4).

Die Analogie zwischen Künstler und Chirurg, die Apollinaire 1913 auf die analytischen kubistischen Verfahren Picassos bezog, sollten in den dadaistischen Montageverfahren auf ihre Art weiterwirken. Nichts sollte sich dem dadaistischen Sezierverfahren entziehen – nicht der Körper, der Kopf, noch die Maschine, die Stadt, die Medien – selbst die Denk- und Wahrnehmungsweisen. Der Schnitt am und durch den Menschen sollte wie der durch die Maschine anästhetisch, präzise, emotionslos und analytisch vollzogen werden.

Nicht nur bereitete sich der Schnitt der Montage in den bildkünstlerischen Verfahren vor, sondern wurde überdies in der Literatur vorformuliert. Für die Dadaisten spielte Nietzsches Sprachkritik eine ebenso große Rolle wie Baudelaires Anregung des Dekomponierens vorgegebenen Materials und dessen Reorganisation nach den Gesetzen der Imagination. Die Lautgedichte des Berliner Dadaisten Hausmann von 1918 demonstrieren die dadaistische Konsequenz der Entregelung der Sprache als artistisches Konzept, wie es seit Baudelaire aus der Reflexion auf die eigenen poetischen Formen entstand und keinen anderen Inhalt als sich selbst hatte, sich jeder lyrischen Überhöhung verweigernd. Es sollte auch als zweites semiotisches Verfahren sein eigenes stochastisch bedingtes Repertoire in den Fotomontagen neben den Reproduktionsbildern entfalten. Schließlich sollten die Körperfragmente auch wie Morpheme zu einem neuen Gebilde anagrammatisch zusammengefügt werden.

5



Analog zur Entregelung seiner Lautgedichte und um der Optophonetik Ausdruck zu geben, setzte Hausmann sein schreiendes Fotoporträt zu den Buchstabengedichten (*Bild 5*). Dieses Fotoporträt ist wohl das am meisten wiederverwendete Bild aus dem Kontext der Dadaisten-Szene. Es vermittelt überdies impulsiv den aktionistisch-ikonoklastischen und inszenatorischen Impuls Dadas. Von Heartfield im Juli 1919 aufgenommen, taucht es im Dada-Medien-Chaos von »*Das Pneuma umreist die Welt*« (1920) in »*Der Dada*« Nr. 3 (April 1920) erstmals auf, um dann in »*Schnitt mit dem Küchenmesser*« von Hannah Höch 1920 an ein vorgestanztes Roboterwesen gekoppelt zu werden, denn der Geist Dadas war zeitgemäß »mechanisch«. Die späteren Werke von Hausmann »*Dada Raoul*« (1956) und »*OAOA*« (1965) sind lautstarke Gesten der Deregulation – in Erinnerung an jenen optophonetischen Ursprung der Lautgedicht-Montagen. Diese Porträt-Demontage war Hausmann derart wichtig, dass er – meinen Untersuchungen zufolge – sie selbst manipulierte. Denn es ist unmöglich, dass die Montage mit den zerschnittenen Zitaten von Mund und Augen schon 1918 mit dem ersten DADA-Manifest Hausmanns »*Synthetisches Cino der Malerei*« (vgl. *Bild 5 l.*) veröffentlicht wurde.

Erstens stammt die Fotografie von 1919, zudem ging es in dem Manifest weder um Fotografie noch um Fotomontage, sondern um die neuen durch den Futurismus geprägten Collagematerialien wie Glas, Stoff, Eisen, Holz, Wolle etc., also Primärmaterialien. Ein Manifest der Fotomontage wurde zu der Zeit nicht geschrieben, wie auch der Begriff

der Fotomontage selbst erst 1925 von Moholy-Nagy geprägt wurde in seinem Buch »*Malerei Fotografie Film*«.

Ich vermute, dass diese Montage im Nachhinein in das Manifest geklebt wurde, als die Vorbereitungen zur Montage-Ausstellung für das Kunstgewerbemuseum 1931 liefen. Denn das Negativ der Fotografie der Montage stammt aus dieser Zeit, als Tschichold, der Organisator der Ausstellung, Hausmann um frühe Montage-Arbeiten bat. Hausmann wollte durch die Zurückdatierung – wie immer – beweisen, dass er entgegen der Annahme von Tschichold vor Heartfield und Grosz Erfinder der Fotomontage gewesen war. Diese Art des Montierens von Gesichtern zeichnete sich erst 1931 im Werk von Hausmann ab; die Fotomontage »*Augen*« (vgl. Bild 51.) von 1931, in der ebenfalls das Optische mit dem Phonetischen gekoppelt wird, könnte dies beweisen.

Diese Art der Deregulation des Gesichtes scheint mir für die Dada-Zeit noch nicht angemessen, da hier trotz der Groteskverfahren Gesichtsformen beibehalten wurden. Vielmehr war der Schnitt zwischen Kopf und Körper das gängige Verfahren, auch als die Politmontage einsetzte. »*Hohenzollern-Renaissance*« (1920) zeigt eine einfache wie schlagende Methode des Fotomontierens von Politiköpfen der Weimarer Republik auf eine Hohenzollernpostkarte der wilhelminischen Familie, wobei hier auch schon festgestellt werden konnte, dass die Köpfe von Wilhelm II. und seiner Familie montiert waren.

Die Fotomontage-Arbeit, die sich mit Polit-Zitaten auseinandersetzte,

6



entstand zur Berliner Dadazeit erst, als die Dadaisten einsehen mussten, dass sich ihre Revolte nicht ohne weiteres an eine Weltrevolution anbinden ließ, sondern zunehmend konservative, monarchistisch gesinnte, anachronistische Kräfte die neue Weimarer Republik regierten, so dass auch Huelsenbeck von »Kleinbürger-Exzellenzen« sprach.

Betrachten wir das Entstehen der Fotomontage genauer, dann setzt sie an einem Zeitpunkt ein, in dem das Foto erstmals als massenmediales Phänomen auftrat und dessen scheinbar authentische Suggestivkraft die sprachliche Information mehr und mehr ersetzen sollte – d. h. als Sensation den Absatz der Medien garantieren sollte – so der Herausgeber der auflagenstarken »*Berliner Illustrierten Zeitung*« um 1920. Die Fotografie hatte zu der Zeit erstmals teil an dem Entstehen eines sogenannten Bildjournalismus (*Bild 6*), der wiederum den Strukturwandel der Öffentlichkeit mit einem *pictorial turn* signalisierte: von der bürgerlichen Funktion der Aufklärung durch die Presse zu einer seit der Jahrhundertwende zunehmenden Bildsensationspresse. Sich der Surrogatkonstruktionen der Macht der Presse bewusst, ließ der Dadaist Baader 1920 sogar verlauten: »Der Weltkrieg war ein Krieg der Zeitungen. In Wirklichkeit hat er niemals existiert.«

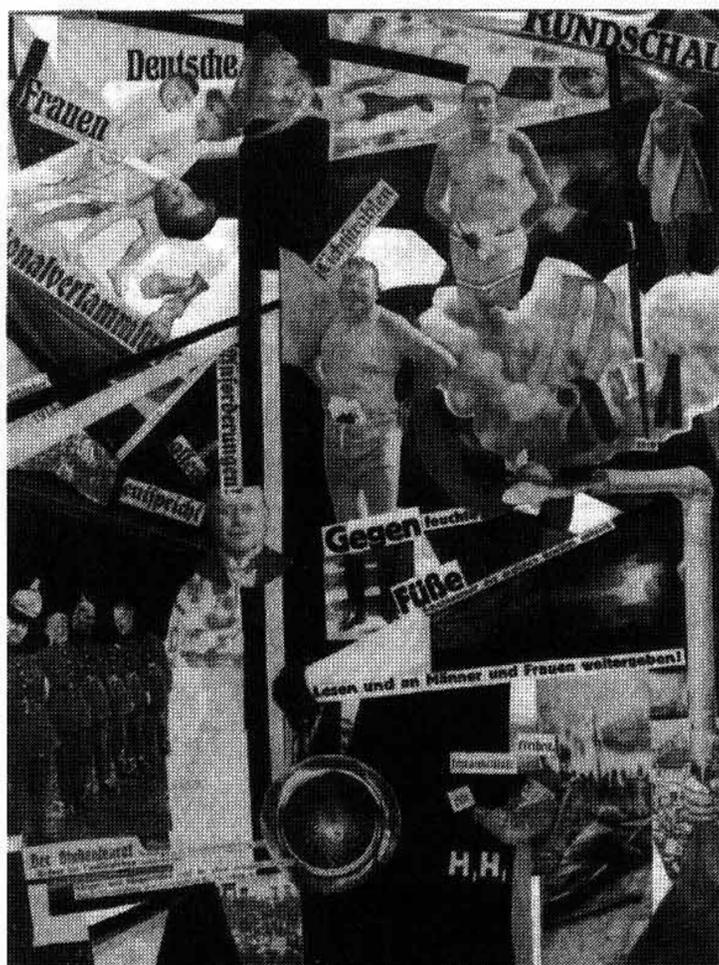
Mit dem Zitat aus der Zeitung und mit dem Foto aus der Illustrierten wurde ein öffentlicher Reflexionswert ins Bild gezogen. Der Schein des Zusammenhanges wurde destruiert, um in neuen Kontexten verfremdet zu werden – denn der Bleistift sei nach Heartfield ein zu langsames

Mittel gewesen. Die Fotomontagen selbst wurden wiederum reproduziert in den Politzeitschriften der Dadaisten – in »Der Dada«, »Jedermann sein eigener Fußball«, »Der blutige Ernst« und »Die Pleite« – um einen eigenen antibürgerlichen, gesellschafts- und medienkritischen Diskurs in Gang zu setzen.

7



8



Die Foto-Montage sollte dergestalt als »optisches Pamphlet« in den öffentlichen Diskurs kritisch eingreifen und den Schein der Repräsentanz gewaltsam durch Wahrnehmungsschocks brechen. Die Fotomontage »Wer ist der Schönste?« (Bild 7) zeigt die Vertreter der Weimarer Republik im Februar 1919 noch im Zusammenhang von Ludendorff, dem General des Ersten Weltkrieges, und demonstrierte Kontexte, die die militaristisch-konservative Gewalt der Weimarer Republik entlarven sollten.

Das Trivialarrangement des Fächers im Kontext der Fotomontage stellt die Erscheinungsweise der Politiker ebenso lächerlich in Frage wie dies Hannah Höch mit der Fotografie von Ebert und Noske – einmal als Reichspräsidenten und Staatsmänner, zum anderen als Kriegsminister – für »Dada Rundschau« (Bild 8) und »Staatsmänner« versuchte. Der Bekanntheitsgrad der Fotografien, die in der »Berliner Illustrierten Zeitung« erschienen, wurde in die kritischen Kontexte der Montagen einbezogen und unterwandert. Die Politiker erhielten die Rolle von Polit-Narren, denen nicht zu trauen und nichts zuzutrauen war.

Die komplexen Mischgebilde der Foto- und Textmontagen – bspw. im »Schnitt mit dem Küchenmesser« –

**Fotomontage als avantgardistisches Konzept  
des Widerspruchs**

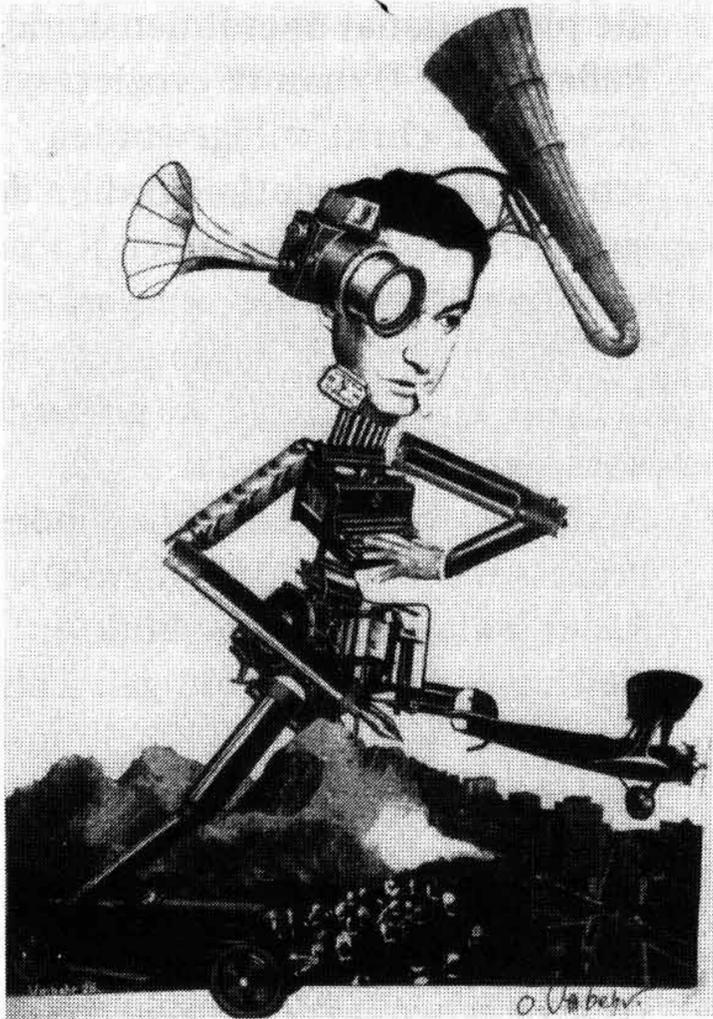
nehmen sich wie Politallegorien aus, in denen einerseits das mediale Erscheinungsbild einer untergehenden Gesellschaft demontiert wird, und andererseits – gerade initiiert durch die proportional überdimensionierten Räder – eine Dynamik evoziert wird, deren Fortschritt wildgeworden scheint. Die Momentfotografien der springenden und tanzenden Körper scheinen überdies den temporären flüchtigen Moment zu steigern, in dem die Fülle der Porträts gebündelt wird, während die Räder an die Dynamik eines nie abschließenden Prozesses gebunden scheinen. Die Räder laufen durch eine Fülle an gleichzeitigen Erscheinungen – ohne Ziel noch Zweck, als ob das Simultan-Ereignis Symptom einer innerweltlichen Kraft sei. Es scheint nicht einfach nur Tatsachen der Wahrnehmung, des Bewusstseins und der Welt zu geben, hinter ihnen treibt eine energetische Kraft alles in ein heteromobiles Unvollendetsein, das über die Gegenwart der Körper und Porträts hinausreicht. Man erblickt im »statischen Film« der Montage (Hausmann), was ist und noch nicht ist zugleich. Aus dieser Ambivalenz zwischen Untergang und Aufbruch zog die Montage ihren spezifischen fotografischen Ereignischarakter der divergierenden Einsichten, der jähren Brüche, der konfliktträchtigen Gegensätze. Untergang wird in Übergang transformiert – und zwar in Übergänge einer neuen fluktuierenden Medienwirklichkeit, die den sozialen Lebenszusammenhang von Schicht und Stand abzulösen scheint – so jedenfalls vermitteln es die isoliert-schwebenden Menschkonstrukte. Die Fähigkeit der Fotografie, Gedächtnisbilder herzustellen, problematisierte die Montage schon vor

Kracauer, indem sie zugleich mit dem erkenntnisverhindernden »Schneege-  
stöber« der massenmedialen Bilder-  
flut irritierend arbeitete.

Zugleich hat die Montage teil an  
der Konditionierung eines neuen  
Medienrezipienten – der nach Brecht  
fähig sein sollte »simultan aufzu-  
nehmen oder kühn zu abstrahieren  
oder schnell zu kombinieren«. Die  
Fotomontage des rasenden Reporters  
Egon Erwin Kisch von UMBO (Bild 9)  
verkörpert in den 20er Jahren jenen  
neuen Typus, der seine Wahrneh-  
mung durch die mediale Extension  
seines Körpers zeitgemäß ausrüstet  
und die Großstadt überdies als Folie  
seiner Erfahrung für eine neue  
Montage-Ästhetik nutzt, die das  
Instabile und Dezentrierende, die  
Flüchtigkeit und die Wurzellosigkeit  
nicht nur zu konzidierten, sondern  
zu notwendigen Faktoren seines äs-  
thetischen Experimentes erhebt.

Denn nur sie garantieren ihm einen  
neuen Zusammenhang zwischen  
Kunst, Medien und modernem  
Leben. Schon mit der Montage »*Tatlin  
lebt zu Hause*« (1920) demonstrierte  
Hausmann, dass dessen Imagina-  
tion und Geist von der Maschine  
bestimmt werden und eine naive  
Subjektkonzeption aufkündigen.  
Der Prozess der Geschichte geht  
nicht mehr von handlungsmächti-  
gen Subjekten aus, sondern von den  
neuen Bedingungen einer Vielzahl  
von ineinandergreifenden, lang- und  
kurzfristigen »Ereignissen« medialer,  
politischer, technischer, naturwis-  
senschaftlicher Faktoren. Hieraus  
eine »entschiedene Mischung« in  
der Montage aus Desillusionierung,  
Skepsis, Aufklärung, Irritierung,  
Erheiterung und Erschrecken

9



Ly  
scheint

entstehen zu lassen, setzte nicht nur einen gezielten Schneideakt und das Wiederaussetzen in Gang, sondern begann schon im Sammeln der Materialien. Hier wurde der Künstler zur »Personnalité du choix« (Aragon). Insofern steht vor allem Montieren das archivarische Ordnen, das besonders Hannah Höch pflegte. Dieses hängt mit einer Gedächtnisarbeit zusammen, die in der Montage durch eine fluktuierende Assoziationsbreite in Gang gesetzt zu werden scheint. Insofern könnte man das Montageprinzip auch mit Kategorien der Kunstkammern fassen, die ja wie »aktive Labore« die Weltzusammenhänge ihrer Zeit in assoziativer Breite vor dem Auge des Betrachters entfalteten. Doch während diese die Höhepunkte ihrer Kultur vorführten und im mechanischen Menschen ihre Naturnachahmungsfähigkeit bewunderten, steht hinter dem Dada-Montage-Verfahren der zerstückelte Mensch eines *homo protheticus* als apokalyptisches Zentrum, dessen Designer der Dadaist geworden war (»Dix fecit«) – so ersichtlich in den Dada-Kammern der »Ersten Internationalen Dada-Messe« (Bild 10). Abgründe werden gerade durch die Fotomontage in Orte des Übergangs umgewertet – so auch hier in der »Ersten Internationalen Dada-Messe« – die Grotesk-Sprache der Montagen sieht zwar die Moderne von ihrem Ende aus, jedoch mit einer Ironie, die selbst nicht dem Ende verfällt, sondern eine künstlerische Freiheit einfordert, die die Kultur der Weimarer Republik bisher nicht kannte.

10



Doch diese breite Skala der Wirkungsabsichten der Montage änderte sich in dem Maße, wie die Montage

11



12



seit den zwanziger Jahren in den Dienst der Werbung und Propaganda genommen wurde. Durch ihre offenen Strukturen schuf sie Raum für Agitationsmöglichkeiten, die durch die Bildorganisation das tun sollte – so Lissitzky –, was die Stimme und die Geste des Redners für seine Gedanken schuf im Ausstellungsraum der PRESSA des sowjetischen Pavillons in Köln 1928 (*Bild 11*). So innovativ hier die Bildwände und Schriftseiten in einen Bewegungsraum umgewandelt wurden und Dynamik nicht nur die Wände, sondern auch die Objekte medienoptimistisch ergriff, so sehr stand alles unter der Propaganda eines dynamischen Fortschritts der Sowjets: »Proletarier aller Länder vereinigt Euch!«. Den weltumspannenden Sinnbezug dieser »typographischen Plastik« (Lissitzky) sollten die sechs über den Spitzen des Sowjetsterns schwebenden Himmelskörper ins Kosmische weiten. Nichts mehr von Ironie und Groteske. Es geht in den unterschiedlichen Bewegungsformen – auch den Transmissionsriemen – um die PRESSA als Organ der UdSSR. Der riesige Fotofries der Ausstellung (*Bild 12*), den Lissitzky und der Fotomonteur Sergej Senkin gemeinsam schufen – 3,5 m hoch und 24 m lang – war ungewöhnlich. Auch hier wird der diskontinuierliche Aufbau der Montage aufgegriffen, wie er von Dada bekannt war – doch die Montage erscheint wie eine deklamatorische Rede, mit Betonungen, Beschleunigungen, Verlangsamungen, gesenkter und gehobener Stimme – mit Lenin im Zentrum in der bewegten Masse. Die Fotomontage wurde als neue Organisationsform der Wahrnehmung präsentiert, die

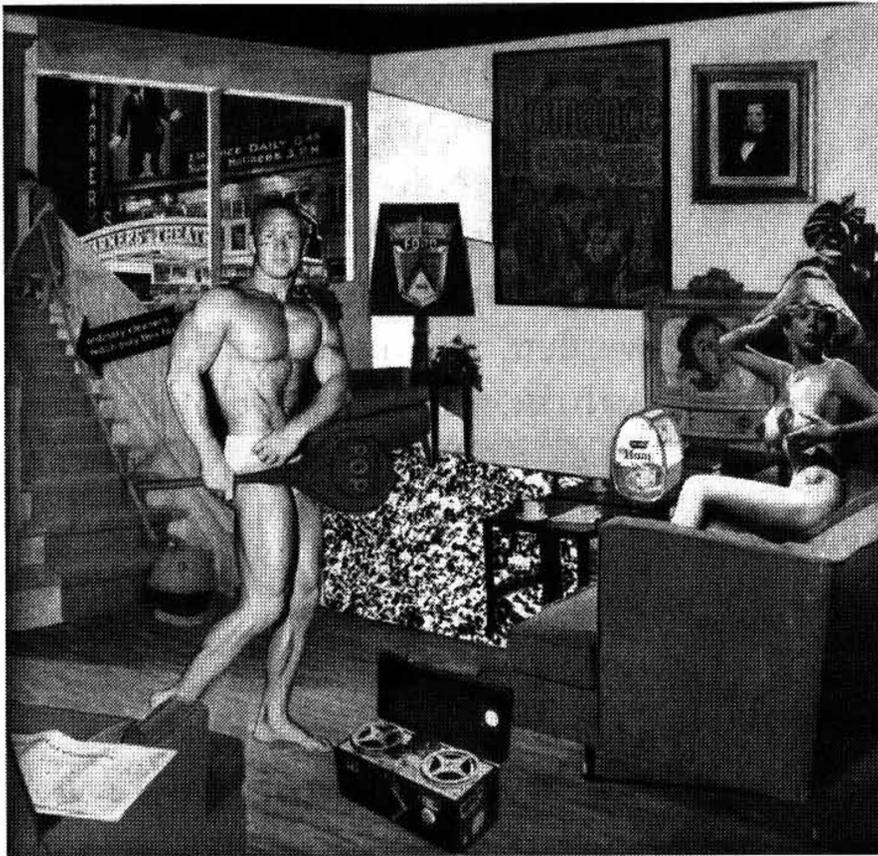
Kommunikations- und Informationsaustausch ermöglichte.

Seit den zwanziger Jahren setzte sich die Foto-Montage als künstlerisches Verfahren in unterschiedlichen Konzepten durch. Der großstädtische Kult der Zerstreuung konnte ebenso mit diesem Verfahren bedient werden, wie im Gegensatz dazu wahrnehmungskritisch Realität gegen Erscheinung in surrealen Montagen auszuspielen.

Die »Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes. Film und Foto« (Stuttgart 1929) und die Ausstellung »Fotomontage« (Berlin 1931) präsentierten komplex die avantgardistischen Konzepte und Möglichkeiten der Fotomontage im Zusammenhang mit dem avantgardistischen Film, vor allem mit der Kollisionsmontage in Eisensteins Film »Streik« – im Wechsel von Schlachthof und Zerschlagung des Streiks. 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 erkenntnis- und wahrnehmungskritischen Gewinn für Kunst, Literatur und Film hervor – nun aus der Perspektive von Weimars Ende im Nationalsozialismus.

1997 stellte Benjamin Buchloh im Katalog »Deep Storage« fest, dass sich im Zusammenhang der zeitgenössischen Kunst der Widerstandsgeist der Montage verschliffen habe und archivarischer Ordnung von Fotografien Platz mache, die in Atlanten nebeneinander in einer Art melancholischer Gedächtnisarbeit die

13



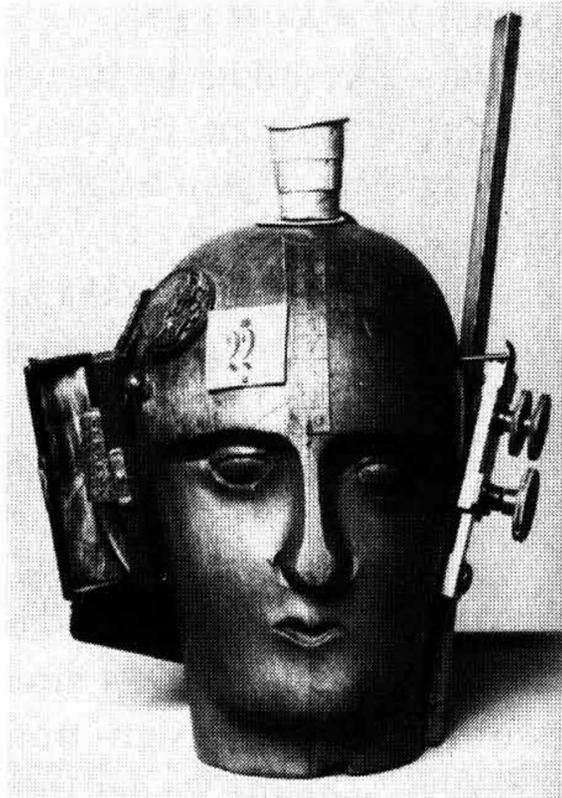
Fotografie wirken ließen – Richter, Boltanski, die Bechers seien hier erwähnt.

In der Tat nimmt sich die akkumulierende Montage von Pop – bspw. jene Pop-Ikone »Heart's delight« (1941) von Paolozzi, auch »Just what is it that makes today's home so different, so appealing« (1956) (Bild 13, Ausschnitt) von Hamilton – recht harmlos gegenüber dem Widerstandsgeist Dadas aus und ist nur noch aus dem sogenannten Antikunst-Gestus der Multimedialität von Pop heraus zu verstehen.

Dada selbst brach um 1920 das exzentrische kumulative Spiel mit Fotozitatzen zugunsten seines metamechanischen Verfahrens weitgehend ab. Die Simultanität der Montagen war auch ihrem Gegenteil ausgeliefert – dem Stillstand der Zeit in Zeitlosigkeit als einer Perpetuierung der Gegenwart im Hier und Jetzt, d. h. Gleichzeitigkeit trieb janusköpfig den Verlust der Zeit hervor, die Fülle der Möglichkeiten löste die Entgrenzung bis zur Beziehungslosigkeit auf und stagnierte im Verlust von Wirklichkeit.

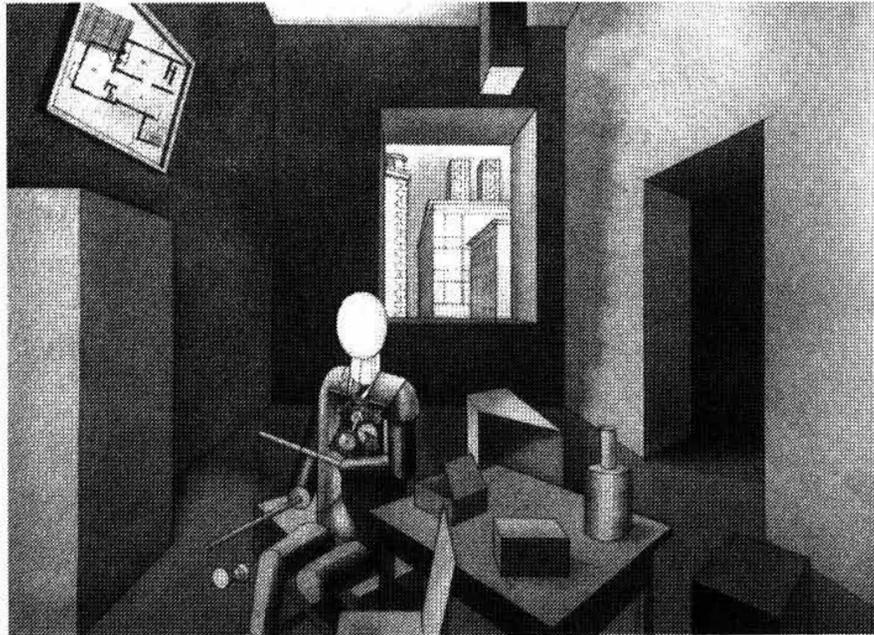
Die Dynamik der Räder bedeutete nicht mehr Zeitfluss des ewigen Kreislaufes, sondern Leerlauf, der alles annullierte, was sich an Positionen und Werten abzeichnete. Eine *coincidentia oppositorum* im »Gar nichts, d. h. allem« bezog die Fotomontagekonzepte auf Leere, die sich in architektonischen Konstruktionen verräumlichte. Ein neues Konzept wurde eingefordert, das Kunst und Wissenschaft verbinden sollte. Ratio und Poesie sollten neu aufeinander bezogen werden.

14



»Der mechanische Kopf« (Bild 14) von Hausmann, der noch an die *ars combinatoria* des Manierismus erinnert, an die Komposit-Köpfe des Arcimboldo, stellt ein neues Konzept dar: Es verbindet ihn mit der »Meta-Ironie« eines Duchamp gegenüber zuviel Wissenschafts- und Ratio-Gläubigkeit und fordert das zweck- und ziellose Spiel, wie es der »Diabolospieler« (1920) (Bild 15) von Grosz vermag, für den die Gegebenheiten in Bewegung blieben und dessen Freiraum immer wieder von neuem austariert werden musste.

15



In meiner Untersuchung zu »Montage und Metamechanik« (2000) (Bild 16) habe ich diese polaristische Ambivalenz Dadas im medialen Spektrum auf Nietzsches Einfluss seiner Kunst- und Lebensphilosophie zurückgeführt – auf das komplexe Zusammenspiel dionysisch-apolli-nischer Antagonismen und seine Forderung, die Kunst unter der Optik des Lebens, die Wissenschaft unter der Optik der Kunst zu sehen.



16

