

Hanne Bergius: Die Fotografie im Spannungsfeld zwischen Montage und Metamechanik.  
Die Fotografie im Kontext von Dada Berlin.

Lecture on the occasion of the Symposium „Unsettled Image“, organized by Andre Zervigon and Ann Panhuysen, ICI, Berlin, 28. Jan. 2011 (unpublished)

## **MONTAGE UND METAMECHANIK POLAR**

Mit dem innovativen Prinzip Montage radikalisierte Dada Berlin am Anfang der zwanziger Jahre die künstlerischen Verfahren – wir sehen hier „Universal City um 12 Uhr fünf mittags“ 1920, das Heartfield und Grosz mit einer grenzüberschreitenden Lust an entfesselten Photoplays 1920 montierten.

Ebenso wie das Prinzip Montage müssen wir die sog. „metamechanischen Konstruktionen“ als berlindadaistisches Avantgardeverfahren ernst nehmen. Hier als Beispiels ebenfalls 1920 entstanden – „Ohne Titel“ von Grosz, das mit äußerster Reduktion auftrat und in Anspielung und Abgrenzung von der *pittura metafisica* De Chiricos und Carras entstand. Beide Verfahren müssen in ihrer polaren Interdependenz wahrgenommen werden, denn was sie ausmacht, ist ihr Widerstreit und ihre gegenseitige Bezogenheit. Die Präsenz der Fotografie in der Montage sagt genauso viel über ihre Bedeutung für Dada Berlin aus wie ihre Abwesenheit in dem anderen Verfahren.

Denn erst die Polarität von diesen Verfahren – das soll gezeigt werden - gibt den unaufgelösten Spannungen der Nachkriegsmoderne ihre konträr-komplexe Signatur. Betrachten wir einige gegensätzliche Phänomene im Widerstreit zwischen Chaos und Monotonie, Dissoziation und Hermetik, Zeitbedingtheit und Zeitenthobenheit, Fülle und Leere, Pathos und Sachlichkeit, Natur und Artefakt – zwischen Lebendigkeit und Erstarrung, nicht zuletzt zwischen Utopie und Enttäuschung.

Der Dadaist versuchte mit diesen gegensätzlichen Konzepten zu einer „Balance in Widersprüchen“ (Hausmann) zu gelangen. Indem er diese immer wieder von Neuem auszutarieren suchte, erzeugte er vielfache Mischformen zwischen diesen Verfahren, wie beispielsweise 1920 in dem Stelldichein der Nachkriegsgesellschaft in „Phänomen Werke“ von Schlichter. Als Allegoriker potenzierte der Dadaist medial und motivisch das Fragmentarische. Denn der Dadaist sprang zwar auf den Zug der Moderne, jedoch

nicht ohne die Trümmer der Geschichte zu bedenken – das unterschied ihn wesentlich von den anderen Avantgardebewegungen der Zeit. Der Corpus des Werkes wie der Körper der Menschen wurden gleichermaßen den Zerstückerungs- wie Mechanisierungsphantasien der Dadaisten preisgegeben. Die Mensch-Maschine-Allegorien traten als ambivalent-groteske Garantien eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens auf. Die Mechanik provozierte Fragen zum Körper als ein Organ der Kunst: Nicht wie bewegt sich der Körper, sondern was bewegt ihn, wie gestaltet sich seine Konditionierung, ja seine Extension und in welchem Maße ist daran die Maschine beteiligt – nicht nur der Foto- und Filmapparat, auch das Auto, das Flugzeug, die Druckmaschine etc.

Der Quantensprung aus Fortschrittsideologien zu einer atemlosen Beschäftigung mit Zerstörung und Tod – das lag den Materialien und Motiven dieser Dada-Werke aufgrund der verheerenden Kriegszeit zugrunde. Der Mut zum sichtbar gemachten Bruch, zum Unabgeschlossenen, zu Kollision und eben Polarität zwischen Leben und Tod ließen keine Eindeutigkeiten zu. Ironie und Skepsis provozierten Ambivalenzen in dieser Art der Doppelstrategie von Montage und Metamechanik. Im Schnittpunkt von Kunstrevolte, beginnender Medienrevolution und gesellschaftlichen Umbrüchen gaben die Dadaisten dergestalt ihrem „Schweben zwischen zwei Welten“ Ausdruck: „In dem Schweben zwischen zwei Welten – so Hausmann - wenn wir mit der alten gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karikatur, sowie der Clown und die Puppe auf; und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen.“

Nietzsche gab den Künstlern durch die kunst- und lebensphilosophische Polarisierung zwischen Dionysischem und Apollinischem kulturkritische Kategorien an die Hand, die es ihnen ermöglichten, die Spannungen offen in einer wechselseitigen Wirkung zu sehen, deren Ineinander und Gegeneinander erst die Komplexität der Moderne ausloteten und die Kunst neu auf das Leben wie auf die Wissenschaft bezogen – d.h. die Kunst einmal „unter der Optik des Lebens“, die Wissenschaft und hier auch die Technik „unter der Optik“ der Kunst zu sehen. So ist unschwer zu erkennen, dass die gegensätzlichen Kategorien in reziproker Wirkung und Steigerung einerseits die

Montage in ihrer Fülle des Bildmaterials mehr dionysisch, die Konstruktion in ihrer Nüchternheit mehr apollinisch prägten.

Wenden wir uns zunächst dem dionysischen Prinzip Dadas zu: den Montagen.

Wenn wir uns fragen, warum die Dadaisten die Fotografie als neues Material für ihr Konzept entdeckten, dann trug dieses Medium dazu bei, die Kunst „aus den Gefilden der Richtungen“ wieder ins „konkrete Leben“ zu schleudern – so Herzfelde. Das neue Medium ermöglichte den Dadaisten, die Grenzen zwischen Hoch- und Trivialkultur zu überschreiten und es gegen die herkömmliche Vorstellung einer autonomen, hermetischen Werkvorstellung einzusetzen.

Die Fotografie war ein junges Medium, noch nicht etabliert, noch nicht kunstwürdig; sie war in hohem Maße zeitbedingt, präsent, temporär, vielfach reproduzierbar und vor allem in populären Medien gegenwärtig. All diese Präferenzen inspirierten die Dadaisten zu ihren antigeistigen, a-künstlerischen Konzepten, zu einem Produzieren von Bildern aus Bildern. Das Montieren mit Fotozitaten verband sich mit dem gesteigerten Tempo der Zeit und war daher unverbrüchlich mit großstädtischen Wahrnehmungserfahrungen, mit Diskontinuität und Dissoziation, verbunden. In den Worten Brechts: „simultan aufzunehmen, schnell zu kombinieren und kühn zu abstrahieren.“ „Fang die rasende Zeit ein, eh dich der Teufel holt und ehe die Rotationsmaschinen den Grabgesang singen“ – mit dieser Devise verschrieb sich Grosz dem dadaistischen Montageverfahren.

Betrachten wir „Universal City um 12 Uhr 5 mittags“, dann erscheint das Fotozitat aus der Illustrierten als Partikel einer exzentrischen Stadtvision, wie es den Dadaisten als „konkretes Leben“ vorschwebte: „Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen. Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner brutalen Realität übernommen wird,“ so Huelsenbeck. „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.“

Als „Gott des Augenblicks“ (Huelsenbeck) erlebte der Dadaist das Hier und Jetzt eines

turbulenten Simultangeschehens und jonglierte mit den neuen medialen Möglichkeiten, die die „verwesende Kultur Europas“(Grosz) abzulösen schienen. „Universal City“ amalgamierte die exzentrische Amerika-Euphorie untrennbar mit den neuen Licht-Medien Foto und Film. „Fox“ und der Filmstreifen weisen die Montage als „statischen Film“(Hausmann) aus: „Wir wollen mit dem Licht das große unentdeckte Amerika, das Leben!“ (Hausmann), weshalb es auch konkrete Hinweise auf „Universal City“ gab - der Filmstadt, die der aus dem Württembergischen kommende Carl Laemmle in Hollywood im San Fernando Valley 1912 mit großem Aufwand und Widerstand begründete. Mit dadaistischer Sympathie wurde er als angeblicher Besitzer dieser Montage im Katalog der „Dada Messe“ genannt. Grosz und Heartfield mögen bei ihrer Arbeit an der (B)UFA zwischen 1917 und 1919 von seiner Arbeit erfahren oder ihn sogar kennengelernt haben.

Die kulturindustrielle Szene Amerikas wird hier in der Montage eingeblendet und entfacht mit den Fotozitate der Filmhelden eine eigendynamische Bewegung - Uncle Sam weißbärtig, die Schauspieler\*innen Paul Robeson, Rudolpho Valentino, Lillian Gish mit Pistole – ebenso der Filmtitel „Broncho Bill“, der Held in dem Western „The Great Train Robbery“. Die eingeblendeten amerikanischen Werbetexte wie „Cheer Boys cheer“, „Son of a gun“, „The Sun bleaches old Bleach“, „Gripping“, „Kaddy“ gibt der eingeblendeten Hörmuschel akustische Intensität – neben dem schwungvollen Rad das prominenteste Element im Bild. Sehen und Lesen entfachen ein dynamisches Spektakel, das die großstädtische Wahrnehmungsform, die Zerstreung, kultiviert. In der Exzentrizität verbindet sich in der mittäglichen Hoch-Zeit jedoch nicht nur Euphorie, sondern auch mittäglich panischer Schrecken, in der Mitte der Montage, von Grosz in den grotesk gezeichneten, Angst verzerrten Gesichtern mit der Feder festgehalten. Die Linien, die durch die sich überlagernden Text- und Fotozitate wie ein Netz die Montage strukturieren, bündeln sich unentwirrbar als Knäuel in den Zeichnungen der Stadtmenschen von Grosz, unter die sich kühl distanziert der Dada-Detektiv unter der Maske des Sherlock Holmes mischt.

Während sich der Dadaist zum simultanen „Erleben aller Beziehungen“ (Hausmann) zu steigern vermag, wird die Masse Mensch dissoziiert und deformiert. Die „Emotion der großen Städte“ (Grosz) zerstört nicht nur alles Antivitale, sondern produziert den selbstzerstörerischen Trieb des Menschen. Die zeichnende Arbeit des Künstlers wird zur „federnden Erregung“, während die montierten Elemente eher kalkuliert-ironisch

geklebt wurden.

Die Dadaisten verfielen dergestalt der Obsession, dass unter der bisherigen Schutthalde der Kultur, den philosophischen Fehldeutungen, den kulturellen Irrwegen „das Leben“ für die Kunst zu entdecken sei. In einer satyrhaften Lust an Tabubrüchen, an Befreiung des Verdrängten, Ausgesonderten, des Hässlichen und Kunstfremden wurden die Montagen und ihre Mischformen produziert.

Auch die Privatfotografien der Dadaisten zeugten von dieser exzessiven Lust an Tabubrüchen. Sie manifestieren überdies die Anfänge einer eigenen Foto-Produktion, die Heartfield und Hausmann in den zwanziger Jahren weiter verfolgten.

Auch hier ist zu beobachten, dass die Fotografie exzentrisch aufgeladen wurde – Beispielsweise in der Porträtfotografie vom schreienden Hausmann und Heartfield. Ein vehementer Schrei sollte die bisherige Kunst in ihren Grundfesten erschüttern. Er löste in den Montagen die Sprengung der Sprache in lautpoetisch inszenierte Vokale und Konsonanten aus - wie beispielsweise in „Das Pneuma umreist die Welt“ (1920) von Heartfield - als auch in den lautstarken ikonoklastischen Protesten auf der „Ersten Internationalen Dada Messe“, vgl. Hausmann, Heartfield und Grosz als Protagonisten der Dada Messe. Die Reproduzierbarkeit der Fotografien, nicht nur ihre Vergrößerungen, sondern auch ihre Verkleinerungen waren den Dadaisten Anlaß genug, sie zur Selbstinszenierung in der Ausstellung zu nutzen und sich gleichsam in das Geschehen der Ausstellung und in die diversen Fotomontagen einzumischen - überall Präsenz zu zeigen und eine kommunikative performative Plattform als „Da-Dandy“ herauszufordern - gleichsam von Angesicht zu Angesicht.

Höch nutzte 1919/20 dieses Spiel mit Fotografien für „Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands“. Auf eine verwirrend groteske Mischung von Fotoporträtmontagen des Club Dada und von aus der „Berliner Illustrierten Zeitung“ ausgeschnittenen Porträtfotos von Politikern und Persönlichkeiten der Weimarer Republik wie Schauspielern und dem Naturwissenschaftler Einstein legte Hannah Höch in „Schnitt mit dem Küchenmesser“ Wert – denn das Werk sollte einen grotesken Querschnitt durch die Gesellschaft offenlegen. Hier eine kleine Auswahl von Fotografien aus der „Berliner Illustrierten Zeitung“, die wir im linken Viertel der Montage erkennen, in der vor allem die Masse Mensch in den Unruhen der Weimarer Republik thematisiert wurde.

Betrachten wir die Fotomontage als Höchs Konzept des Widerspruchs und Widerstands genauer, dann reflektiert sie den Zeitpunkt, in dem das Foto erstmals als massenmediale Sensation einen pictorial turn einleitete, indem es in der Illustrierten das Wort zu ersetzen begann, um durch die naturnahe Anschaulichkeit den Absatz der Illustrierten zu steigern, mehr, als es das gedruckte Wort vermochte - so der Herausgeber der Auflagenstarken „Berliner Illustrierten Zeitung“ um 1920. Sich der Macht der Presse bewusst und auch ihrer Lügen, griffen die Dadaisten zur Schere und verfügten in ihrem allegorisch-verfremdenden Montageverfahren über den Inhalt der Illustriertenfotografie - zerstörend und neu montierend.

Für Dada setzte sich die Welt nicht nur aus fotografierten Tatsachen zusammen. In ihrer Präsenz vermittelte sich auch und gerade das Nicht mehr und das Noch Nicht, die Hannah Höch wie alle Dadaisten mit der energetischen Kraft der Räder-Fotozitate verstärkte. Alles wurde durch sie in ein heteromobiles Unvollendetsein getrieben, das über die Gegenwart der Körper und Porträts hinausreichte. Man erblickte im „statischen Film“ der Montage (Hausmann), was ist und noch nicht ist zugleich. Aus dieser Ambivalenz zog die Montage ihren spezifisch fotografischen Ereignischarakter der divergierenden Einsichten, der jähren Brüche, der konfliktträchtigen Gegensätze. Untergang wird in Übergang transformiert - und zwar in Übergänge einer fluktuierenden Medienwirklichkeit, die den sozialen Lebenszusammenhang von Schicht und Stand abzulösen schien - so jedenfalls vermitteln es die isoliert schwebenden Menschenkonstrukte. Klar zu erkennen, dass der Prozeß der Geschichte nicht mehr von handlungsmächtigen Subjekten getragen wurde, sondern von temporären, kurzfristigen Moment-Aufnahmen - seien es die Politiker, die Schauspieler, die Künstler der Weimarer Republik. Die Fähigkeit der Fotografie, Gedächtnisbilder herzustellen, problematisierte die Montage schon vor Kracaues Medienkritik, indem sie zugleich mit dem erkenntnisverhindernden „Schneegestöber“ der massenhaft einsetzenden Bilderflut der Illustrierten irritierend arbeitete. Hieraus eine „entschiedene Mischung“ (Hausmann) herzustellen, setzte einen gezielten Akt des Sammelns, Schneidens und Kombinierens in Gang, der Reaktionen der Desillusionierung, der Skepsis, Aufklärung, der Irritierung, Erheiterung und auch des Erschrecken auszulösen vermochte.

Doch warum, so fragen wir nun, war dieses Montage-Verfahren den Dadaisten nicht genug? Kehren wir zu dem Ölgemälde „Ohne Titel“ (1920) von Grosz zurück.

„Ohne Titel“ von Grosz ist zur selben Zeit 1920 entstanden wie „Universal City“ oder wie „Schnitt mit dem Küchenmesser.“

„Ohne Titel“ entwarf das apollinisch geprägte Gegenbild zum dionysischen Chaos der Montagen: ein vereinzelter Automat in einer Straßenschlucht mit schematisiert gezeichneten Fabrik- und Bürogebäuden. Auf eine Platte montiert, an eine Hausecke platziert, erinnert er zugleich an eine Krüppelexistenz: Der Torso – ein melancholisches Abbild des modernen Menschen, der gezwungen wird in einer rationalen Welt der immergleichen Bedingungen, Verwertungsmechanismen und Gesetze zu funktionieren, die dem dynamischen Getriebe der Zivilisation zugrunde liegen. Seine handlosen Arme sind zu einer demonstrativen stummen Geste bereit – ein Mann ohne Eigenschaften, noch Gesicht, eine Bild ohne Titel – Reduktion, Entindividualisierung und Anonymität, die transparent bleiben für die Zerstückelung und Mechanisierung des Menschen im Krieg wie im Arbeits- und Verwaltungsbetrieb der modernen Gesellschaft.

Hier noch ein weiteres Beispiel: „Republikanische Automaten“, das deutlicher noch die politische Ent-Täuschung über die Weimarer Republik offenbarte, in dem es mehr Hurrahpatrioten gab als angenommen.

Wir sehen, daß die Exzentrizität der Montagen nur die eine Seite Dadas darstellte, die andere Seite der Nüchternheit war den Montagen jedoch auch schon immanent. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Huelsenbeck die „Einführung des Neuen Materials“, eben auch der Fotografie und anderer kunstfremder Materialien, in die Dada-Kunst „einer transzendentalen Repulsion gegen den leeren Raum“ gleichsetzte, dann wird uns klar, daß die Dadaisten nicht allein im Simultanverfahren der Montagen Ausdrucksmöglichkeiten fanden, sondern immer auch innerdynamisch von der anderen Seite der Moderne, der Leere, geprägt waren – einer Art „Horror vacui“ zu vergleichen, der die kumulativen Montagen erst hervorzutreiben schien.

Was bedeutet, daß die exzessive Präsenz in der Fülle des Hier und Jetzt zugleich polar bezogen blieb auf das stets gegenwärtige Bewußtsein einer abgründigen Leere. „Alles und Nichts“ – das prägte das dadaistische Grotesk-Konzept. Immanent war den Ekstasetechniken der Montagen und ihren Akkumulationen daher ihre eigene Ernüchterung, der Dynamik ihre Erstarrung und der Gleichzeitigkeit der Bild-Ereignisse drohte eine immerwährende stagnierende Gegenwart. Da sich alles medial zu ereignen schien, sich aber nichts änderte, eben nichts wirklich geschah, war das turbulente

Mediengeschehen, wie auch die Überfülle an Textmaterial der Blindheit und Stummheit preisgegeben und das „Schneegeästöber“ der Fotografie war unweigerlich mit ihrer Amnesie verbunden. Kracauers Medienkritik war den dadaistischen Montagen schon gegenwärtig. Die immer gleichen Bedingungen einer machtvollen Verflechtung von Kapital, Medien, Politik, Industrie und Kultur schienen eine Struktur zu offenbaren, die „das Leben“ haltlos zu erstarren drohte.

Doch der Dadaist verharrete nicht nur im negativen Entfremdungs- und Erfahrungsbereich: Beispiel: „Tatlin lebt zu Hause“ (1920) von Hausmann.

Mit dem vielfachen Zusatz „tatlinistische Planrisse“ wurden die „metamechanischen Konstruktionen“ dem neuen Typus des Künstlers zugeordnet, dessen Hirn und Herz gleich dem russischen Künstler Tatlin für eine Verbindung von Kunst und Technik unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen des Kommunismus arbeitete.

Auf der Höhe der Zeit konnten die Rückgriffe auf die Abstraktionsprozesse, die das Maschinelle auslöste, dergestalt auch als Absicherungen im Ganz Anderen wahrgenommen werden. Vielmehr schien es notwendig, die Wirbelsucht der ekstatischen Verfahren der simultan wirkenden Montagen im nüchternen profanen Hier und Jetzt zu verankern und andererseits auch die Bildsprache durch Ernüchterung derart auszuhöhlen, dass ihr Vakuum dem Neuen der Moderne, einer anästhetischen Ratio, Raum geben konnte. Es schien nun, dass die Technik unter der künstlerisch-dadaistischen Perspektive aus den Kapitalgebundenen gesellschaftlichen Zwängen der Rationalisierung zu neuen Ufern künstlerischer Identifikation gelangen sollte - hier ein weiteres Werk von Hausmann: „Ingenieure“ (1920). In diesen Arbeiten verwandelte sich der Dadaist in einen entindividualisierten „Ingenieur“. Jedes falsche Sentiment - so Grosz - sollte der „Kontrolle über Strich und Form“ weichen.

Nietzsche eröffnete den Dadaisten nicht nur die Tiefen dionysischer Kultur, sondern auch ein neues Verständnis von Ratio: Ihre Abstraktionen waren nicht blutleer, sondern bündelten und konzentrierten die vitalen Kräfte des Dionysischen bis zum Sprung in eine neue Ausdrucksqualität, deren Nüchternheit äußerst erregt, deren Sachlichkeit in höchstem Maße trunken war. Dergestalt entpuppte sich die apollinisch geprägte dadaistische Rationalisierung als *Coincidentia oppositorum* von Vernunft und Widersinn, Maß und Entfesselung zugleich, von Leidenschaft und Kälte, von Vitalität und Maske - als „Klarheit, die wehtut“ (Grosz).

Im „Diabolospieler“ von Grosz können wir etwas von dieser zweckfreien Ratio im



ausbalancierenden Spiel erkennen.

Wie diese dionysisch-apollinische Spannung der Dada-Werke im Laufe der zwanziger Jahre aufgegeben wurde zugunsten sachlicher eindimensionaler Transformationen des menschlichen Körpers in den Automaten, verfolgte Grosz sukzessiv in den sieben Materialisationen, die er 1922 veröffentlichte – zu einer Zeit, in der Dada in Berlin vorbei war.

Noch 1951, als Hausmann sich wieder auf Dada besann, bewegte er diese Polarität in der Gegenüberstellung vom schreienden exzentrischen Fotoselbstporträt der Dadazeit (1919) und der Fotografie vom „Mechanischen Kopf“ (1921), in seiner Montage „DADA RAOUL“.

Am Holzkopf erkennen wir, wie die angehefteten Dinge in ihrer Funktionslosigkeit seine rationalen Fähigkeiten zur Disposition stellten und deren Maß und Zahl in das groteske Montage-Spiel Dadas einbezogen wurde – das Metermaß, die Geldbörse, die Schatulle mit Stempelwalze, das Reißbrettlineal, Messingschrauben einer photographischen Plattenkamera, die Nr. 22, die Schraube, das Taschenuhrwerk.

Hausmann zwang die physiognomische Sprache der dadaistisch konträren Pathosformeln zu einer beunruhigten Beruhigung im graphischen Spiel seiner neuen Montage. Die Realzitate der Fotofragmente schmiegen sich gleichsam kopfüber in die verselbständigten Formen der Buchstaben und bewegen Geist und Augen gleicherweise. Sie erinnern an die dadaistische Verbindung von Kunst mit Spiel, Tanz, Musik und Lachen, all jene Ingredienzien, die Dadas Geist ausmachten – auch seinen Tanz über dem Abgrund.

Aus all diesem Kopf-Über-Stehen könnten wir Nietzsche heraushören: „Ihr solltet lachen lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr durchaus Pessimisten bleiben wollt; vielleicht dass ihr darauf hin, als Lachende, irgendwann einmal alle metaphysische Trösterei zum Teufel schickt – und die Metaphysik voran! Oder, um es in der Sprache jenes dionysischen Unholdes zu sagen, der Zarathustra heisst: „Erhebt auch eure Herzen meine Brüder, hoch höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht! Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch: ihr steht auch auf dem Kopf!“ (Nietzsche, Geburt der Tragödie)

Der Sinn Dadas lag in seiner polaren ambivalenten Artistik – deren Ironie alles auf den Kopf zu stellen vermochte, um in neue schöpferische Möglichkeiten vorzudringen, die der Signatur der Moderne gerecht zu werden suchten – all das, was die Moderne in ihrer Komplexität bewegte – als „Eigenschaften, Formen und Gestalten“ (Agamben) zugleich.

Die Ironie Dadas gewann in den polaren Verfahren eine „Balance in Widersprüchen“, die immer wieder von Neuem austariert werden sollte. Immer in Gefahr das Gleichgewicht zu verlieren, setzten sich die Dadaisten den Spannungen der Polaritäten aus, um in ihrem Sinn eine authentische Kunst erzeugen zu können, in deren Werken das Unversöhnliche, der Bruch, der Zwiespalt erkennbar wurden – und eine ungeheuere Ambivalenz, aus der Untergang und Aufbruch zugleich wahrgenommen werden sollten.