Hanne Bergius: Die Ausstellungen 1958 und 1977 im Kontext der Wirkungsgeschichten von Dada, in: Agathe Mareuge, Sandro Zanetti (ed.). The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA (4 volume box set), les presses du réel, 2022, 35–62. ISBN 978-2-37896-208-1

The Dada exhibitions in Düsseldorf in 1958 and in West Berlin in 1977 (part of the Council of Europe's exhibition *Trends of the Twenties*) mirrored in different ways the critical significance of Dada to their respective eras and cultures. While the Düsseldorf exhibition was directly linked to the emerging avant-gardes of the 'neo-Dada' scene (like Pop, Fluxus, Situationists, Lettrists, Nouveau Réalisme), Dada and neo-Dada had, since the seventies, been experiencing a crisis of impact and reception. This crisis, however, also allowed for a new perspective of Dada's significance for Surrealism, Constructivism and New Objectivity. Apart from academic interest, Dada reception in the seventies became more significant in the midst of revolutionary youth protests in the urban underground.

L'exposition dada de 1958 à Düsseldorf et celle de 1977 à Berlin-Ouest, qui faisait partie de l'exposition *Tendances des années 1920* organisée par le Conseil de l'Europe, ont reflété chacune à leur manière les enjeux de critique de la civilisation qui étaient ceux de Dada à ces deux moments-là : tandis que l'exposition de Düsseldorf était directement liée à l'émergence des avant-gardes « néo-dada » (pop, Fluxus, situationnistes, lettristes, Nouveau Réalisme), Dada comme les avant-gardes néo-dada ont fait l'expérience, depuis les années soixante-dix, d'une crise de leurs effets et de leur réception. Cependant, cette crise a également permis de jeter un regard nouveau sur ce que Dada a signifié pour le surréalisme, le constructivisme ou la Nouvelle Objectivité. Outre l'intérêt suscité dans la sphère académique, les années soixante-dix ont également vu la réception de Dada prendre de l'importance au sein des mouvements de révolte de la jeunesse dans les milieux *underground* urbains.

Hanne Bergius

Die Ausstellungen 1958 und 1977 im Kontext der Wirkungsgeschichten von Dada

Betrachten wir die Dada-Ausstellung von 1958 in Düsseldorf[1] und jene von 1977 als Sektion[2] der Europaratsausstellung *Tendenzen der Zwanziger*

1. *Dada. Dokumente einer Bewegung*, herausgegeben vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 5. September bis 19. Oktober 1958 und Karmeliterkloster Frankfurt am Main, 7. November bis 7. Dezember und Stedelijk Museum, Amsterdam, 23. Dezember 1958 bis 2. Februar 1959, o.S.
2. *Dada in Europa. Werke und Dokumente*, herausgegeben von Hanne Bergius und Eberhard Roters, in: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Teil 3 der 15. Europäischen Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates, 14. August bis 16. Oktober

Jahre[3] in Westberlin, dann spiegelt sich in ihren unterschiedlichen Rezeptionen die jeweils aktuelle zeit- und kulturkritische Bedeutung der Dada-Bewegungen wider. Während die Düsseldorfer Ausstellung unmittelbar mit den aufbrechenden Avantgarden der ‚Neo-Dada'-Szene zusammenhing – mit Pop, Fluxus, Nouveau Réalisme, Situationismus, Kapitalistischem Realismus –, war Dada seit den siebziger Jahren in unterschiedlichen Wirkungsgeschichten involviert: Erlebten Dada wie ‚Neo-Dada' eine Rezeptionskrise in der Postmoderne, so erhielt die Bewegung einen Zugewinn an Bedeutung durch eine erneute Sicht auf deren komplexen Einfluss auf die *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, auf Surrealismus, Konstruktivismus und Neue Sachlichkeit. Wir können überdies feststellen, dass sich in den siebziger Jahren auf der einen Seite ein zunehmendes akademisches Interesse an den Dada-Bewegungen entwickelte und auf der anderen Seite revoltierende Subkulturen dadaistisch gefärbte Performancestrategien erprobten.

Während das Konzept der Düsseldorfer Ausstellung noch ganz der topografisch-traditionellen Gliederung nach Dada-Zentren verpflichtet war, versuchte die Ausstellung in Berlin neue Evidenzen zu erzeugen, indem die Dada international verbindenden innovativen Gestaltungsverfahren in den Sektionen der Collage/Assemblage, der Fotomontage sowie der ‚metamechanischen' Konstruktion jeweils ihrer Ästhetik gemäß präsentiert wurden. Lediglich wurde in Vitrinen eine um vieles erweiterte dokumentarische Aufarbeitung der Zentren präsentiert.

Für beide Ausstellungen von 1958 und 1977 gilt, dass das offene Konzept der originären Dada-Ausstellungen von Köln, Berlin und Paris (1919/20) in ihren provozierenden expositorischen Konstellationen berücksichtigt werden sollte, ohne die eigene Ausstellungsstrategie mit ihren Themenschwerpunkten zu vernachlässigen. Schließlich

1977, Akademie der Künste und in der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 10. November 1977 bis 8. Januar 1978, Berlin, Reimer, 1977.

3. *Tendenzen der zwanziger Jahre*. 15. Europäischen Kunstausstellung: 1. „Vom Konstruktivismus zur konkreten Kunst" (Kuratoren: Dieter Honisch und Ursula Prinz), 2. „Von der futuristischen zur funktionellen Stadt" (Kuratoren: Peter Pfankuch und Achim Wendschuh), 3. „Dada in Europa – Werke und Dokumente" (Kuratoren: Eberhard Roters und Hanne Bergius), 4. „Die neue Wirklichkeit – Surrealismus und Neue Sachlichkeit" (Kuratoren: Wieland Schmied und Matthias Eberle), herausgegeben von Stephan Waetzoldt und Verena Haas, Berlin, Reimer, 1977.

hatten die mehrstimmigen Aktivitäten Dadas durch ihre objekt- und raumsprengenden Präsentationsformen die bisherige Ausstellungsästhetik grundlegend verändert [Abb. 1]. Es galt ein Statement von Freiheit zu kreieren, das sich interaktiv und performativ vom Spiel her verstand. Die Dadaisten verwandelten die traditionelle Hängung der Bilder in ein multimaterielles Gattungs- und Kunstwerk-sprengendes „negatives Gesamtkunstwerk" (Odo Marquard),[4] in dem Vollendetes neben Unvollendetem, Original neben Reproduktion, Text neben Bild-Montagen ausgestellt wurden und sich Collagen, Fotomontagen und Assemblagen und immer wieder Montagen von Krüppel-Manichini und Puppen mit Großfotografien, Druckgraphiken, Ölgemälden, Aquarellen, Flugblättern, Reklamezetteln, Mappenwerken, mechanischen Arbeiten in einer Art pauperistischen Kunstkammer mischten.[5]

Die 1958er Dada-Ausstellung und die Wechselwirkung von Dada und ‚Neo-Dada'

Die Ausstellung fand 1958 in Düsseldorf statt, weil die Stadt zu jener Zeit ein avantgardistisches Kunstzentrum bildete. Die Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein unter der Leitung der Kuratoren Ewald Rathke (*1926) und Karl-Heinz Hering (1928-2015) wurde einerseits noch überschattet von den Folgen des Zweiten Weltkrieges, andererseits war das ‚Wirtschaftswunder' der Bundesrepublik mit all seinen Verdrängungs- und Leistungsmechanismen präsent. Dada erschien immer noch als ein kunstrevoltierendes Statement gegen konservative Kräfte, so dass der Kultusminister von Nordrhein-Westfalen die Dada-Werke als die „hässlichsten Äußerungen menschlichen und deutschen Wesens" abkanzeln konnte.[6] Kritik am Ausstellungsvorhaben kam

4. Odo Marquard, „Gesamtkunstwerk und Identitätssystem", in: Harald Szeemann (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau, Sauerlander, 1983, S. 40-51, hier S. 45.

5. Vgl. Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann, 2000. Analyse der Ersten Internationalen Dada-Messe 1920: ebd., S. 233-305.

6. Zit. nach Ralf Burmeister, „Dada 1958. Der Versuch eine explodierte Bombe zu kitten", in: *Grotesk! 130 Jahre der Frechheit*, herausgegeben von Pamela Kort, München u. a., Prestel, 2007, S. 148–154, hier S. 149.

Eröffnung der ersten großen Dada-Ausstellung
in den Räumen der Kunsthandlung Dr. Burchard, Berlin, am 5. Juni 1920.
Von links nach rechts: Hausmann, Hanna Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Herzfelde, dessen Frau, Dr. Oz, George Grosz, John Heartfield.

1. Erste Internationale Dada-Messe 1920 in Berlin

jedoch nicht nur von dieser Seite, sondern auch und vor allem von den dadaistischen Künstlerinnen und Künstlern selbst mit dem ihnen eigenen anarchistischen Anspruch auf unwiederholbarer Einmaligkeit ihrer Bewegung. Sie wollten Dada als „Museumsstück" nicht akzeptieren: „Genau das Gegenteil von dem, was Dada wollte!" – so Max Ernst zur Ausstellung von 1958. Oder hören wir sibyllinischer Man Ray zur Dada-Ausstellung von 1958: „Dada is dead. Or is Dada still alive? We cannot revive something that is alive just as we cannot revive anything that is dead. Is Dadadead? Is Dadalive? Dada is. Dadaism."[7] Zwei völlig

7. Vgl. *Dada. Dokumente einer Bewegung* (Anm. 1).

verschiedene Kritikpunkte zur Ausstellung also, die die Kuratoren allerdings nicht daran hinderten, Dadas „Wirkung in die Zukunft" zu beschwören.[8]

Doch als Max Ernst und Man Ray 1958 skeptisch ihre Kritik im Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung äußerten, war bereits seit den dreißiger Jahren eine Dada-Rezeption in Gang gesetzt worden, die Dada als Museumsschau nobilitiert hatte – und zwar im Museum of Modern Art (New York) 1936/37 mit der Ausstellung *Fantastic Art Dada Surrealism*,[9] die Alfred Barr als Gründungsdirektor organisierte. Und dies zu einer Zeit, als die Avantgarden der Moderne von der nationalsozialistischen Kulturpolitik in den Ausstellungen zur „Entarteten Kunst" 1936/37 diffamiert wurden.[10] Werke von Schwitters, Grosz, Ernst waren u.a. in beiden Ausstellungen präsent – dort gewürdigt, hier verboten und konfisziert.

Mit der Düsseldorfer Ausstellung, die noch nach Frankfurt und Amsterdam wanderte, begann also eine kulturpolitische Aufwertung der Dada-Bewegungen in Deutschland [Abb. 2]. Die Präsentation der Ausstellung war bemüht, etwas von dem unruhestiftenden Geist Dadas in ihre improvisiert anmutende Aufbereitung zu bringen. Die Kunstwerke wurden auf baugerüstähnliche Stangenkonstruktionen, die mit Rupfen und Molton bespannt waren, freihängend befestigt. Selbst kleinformatige Dokumente wurden mit speziell angefertigten Glasplatten auf diese Stellwände montiert [Abb. 3].[11]

Kein Unterschied wurde zwischen Werk und Dokument gemacht – wie in den originären Dada-Ausstellungen selbst. Als Kontrapunkt zu den Dada-Werken gab es jene Großfotografien, beispielsweise von der Spiegelgasse [Abb. 4], dem Ursprungsort des Cabaret Voltaire 1916 in Zürich, oder von den Teilnehmer*innen des Dadaisten- und Konstruktivistenkongresses in Weimar 1922. Mit über 539 Werken und

8. Ebd.
9. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, herausgegeben von Alfred Barr, New York, Museum of Modern Art, 1st edition Dezember 1936, 2nd edition Juli 1937, 3rd edition 1947.
10. *Entartete Kunst*, Ausstellungsführer, München, Berlin 1937. Vgl. Nachdruck in: *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst". Die Kunststadt München 1937*, herausgegeben von Peter-Klaus Schuster, München, Prestel, 1987, S. 183-216.
11. Vgl. Anm. 6.

2. Plakat mit Handabdruck von Philippe Soupault anlässlich der Ausstellung *Dada. Dokumente einer Bewegung* (1958)

3. Ausstellungswand mit Werken von Kurt Schwitters anlässlich der Ausstellung *Dada. Dokumente einer Bewegung* (1958)

Dokumenten versuchten die Kuratoren mit den jeweils spezifischen Beiträgen der Dadazentren die internationale Dadabewegung als eigenständigen komplexen „Ismus" innerhalb der Avantgardegeschichte aufzuwerten – und sie nicht wie vielfach in der amerikanischen Rezeption mit dem Surrealismus zu verbinden.[12]

Die Alt-Dadaist*innen wurden durch die Düsseldorfer Kuratoren motiviert, sich im Katalog mit Texten zu den jeweiligen Dada-Zentren zu beteiligen: Hans Arp schrieb über die Schweizer, Man Ray über die New Yorker, Georges Ribemont-Dessaignes über die Pariser, Hausmann über die Berliner Bewegung, und Köln wurde durch ein Interview zwischen Max Ernst und Patrick Waldberg repräsentiert. Huelsenbeck sollte über Literatur und Hans Richter über den „Zufall" schreiben. Hannah Höch schilderte in einem ihrer wenigen Texte „Die Revue – Eine der Reisen mit Kurt Schwitters".[13]

Die inhaltliche Gliederung der Ausstellung nach lokal orientierten Dada-Zentren entsprach einem Interpretationsmodell, das sich bis heute in die Dada-Rezeptionsgeschichte eingebrannt hat und das – wie ich meine – schon längst überfällig ist. Bilanzieren wir kurz: Dieses Modell der Gliederung der Dada-Ausstellung nach den Zentren von Zürich, New York, Paris, Berlin, Köln, Hannover erschien erstmals in den *Cahiers d'Art* 1932/34, in denen Georges Hugnet zu den bedeutendsten Dada-Zentren jeweils zwölf Ausgaben bearbeitete,[14] die in englischer Version wieder in der Dada-Anthologie von Robert

12. Neben Alfred Barrs Ausstellung *Fantastic Art Dada Surrealism*, 1936, vgl. auch *Dada, Surrealism and Their Heritage*, herausgegeben von William Rubin, Museum of Modern Art, New York, 1968, sowie *Dada and Surrealism Reviewed*, herausgegeben von Dawn Ades, London, Arts Council of Great Britain, 1978.

13. Hannah Höch, „Die Revue – Eine der Reisen mit Kurt Schwitters" (1958), in: *Dada in Europa* (Anm. 2), S. 2/7-2/9. Wiederabgedruckt in: *Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, Berlin, Argon, 1989 (Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, 25. November 1989 bis 14. Januar 1990), S. 215-217.

14. Georges Hugnet, *L'Esprit Dada dans la peinture*, in: *Cahiers d'Art* 7.1-2 (1932), S. 57-65 („I. Zurich et New York"), 7.6-7 (1932), S. 281-285 („II. Berlin"), 7.8-10 (1932), 358-364 („III. Cologne et Hanovre"), 9.1-4 (1934), S. 109-114, und 9.6-7 (1934), S. 281-285 („IV. Paris"). Überarbeitete Fassung: „Dada and Surrealism", in: *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 4. 2-3, November/Dezember 1936, S. 3-32. Ders/Barr: „Dada", in: *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, 2nd 1937 und 3rd edition 1947, S. 15-34.

4. Die Alt-Dadaisten in der Düsseldorfer Ausstellung – Hans Richter, Ewald Rathke (Kurator), Man Ray und Ehefrauen vor dem Großfoto der Spiegelgasse 1, dem Spielort des Cabaret Voltaire in Zürich

Motherwell herausgegeben wurden.[15] Diese Publikationen in den *Cahiers d'Art* von Georges Hugnet, die noch einmal 1957 etwas erweitert als *L'Aventure Dada* erschienen, beeinflussten nicht nur das Konzept der ersten großen Dada-Ausstellung im MoMA 1936/37, sondern auch 1953 die Dada-Ausstellungen in der Galerie Sidney Janis in New York und sogar 1957 jene in der Galerie de l'Institut in Paris.[16] Seither wurden lediglich die Binnenlandschaften der Dada-Topografien in den

15. Georges Hugnet, *The Dada Spirit in Painting. 1932-1934*, translated from french by Ralph Manheim, in: *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, herausgegeben von Robert Motherwell, New York, Wittenborn, 1951, S. 123-165.
16. Georges Hugnet, *L'Aventure dada 1916-1922*, introduction de Tristan Tzara, Paris, Galerie de l'Institut, 1957.

internationalen Ausstellungen erweitert, vor allem zu Dada Berlin, das aufgrund der politischen Abkapselung Deutschlands während des Nationalsozialismus in den Veröffentlichungen von Hugnet nicht genügend aufgearbeitet werden konnte. Das sollte gerade durch die Düsseldorfer Ausstellung nachgeholt werden. *Dada. Monographie einer Bewegung* von Verkauf/Bolliger/Janco lieferte der Ausstellung von Düsseldorf weitere Informationen.[17]

Aber auch die Dadaist*innen selbst trugen zu dieser Zeit bereits genug mit eigenen Veröffentlichungen zur Dada-Rezeption bei – teilweise auch in Konkurrenz zueinander – und um die Deutungshoheit allein für sich zu beanspruchen.[18] 1958, also im Jahr der Düsseldorfer Ausstellung, erschien *Courrier dada* des Berliner Dadaisten Raoul Hausmann. Ebenfalls in diesem Jahr wurde *Déjà Jadis* von Ribemont-Dessaignes veröffentlicht, der den Schwerpunkt auf Dada Paris legte. 1957 sicherte sich Huelsenbeck mit *Witz, Licht und Grütze* seine eigenen Dada-Spuren in Zürich und Berlin und vermochte zugleich zeitgemäß Dadas exzentrische Selbsterfindung als eine Art Existentialismus zu deuten. 1946 hatte bereits George Grosz *A Little Yes and a Big No* in New York veröffentlicht, 1955 erschien die deutsche Ausgabe. Im selben Jahr publizierte Arp *Unsern täglichen Traum* und 1956 Michel Seuphor *L'Internationale Dada*; 1959 erinnerte sich Walter Mehring an *Berlin Dada*, 1961 schrieb Franz Jung seine Autobiographie *Der Weg nach unten*; vor allem ist das schon 1946 wieder aufgelegte Tagebuch von Hugo Ball *Flucht aus der Zeit* (1927) zu erwähnen, ein grundlegendes Werk zum komplexen Verständnis von Dada und dessen kulturkritischen Wurzeln. Anfang der sechziger Jahre gab Hans Richter seine einflussreichen Publikationen *Dada Profile* (Zürich 1961) und *Dada. Kunst und Antikunst* (1964) heraus.

Nicht nur mit eigenen Publikationen konstruierten die Dadaist*innen ihre Rezeptionsgeschichte, sondern auch mit ihren Werken in Anspielung an ihre Dada-Zeit. Ihr dadaistisches Engagement für neue Verfahren – beispielsweise die Fotomontage und das Ready-made –

17. Willy Verkauf, Marcel Janco und Hans Bolliger (Hrsg.), *Dada. Monographie einer Bewegung*, Teufen, Alfred Niggli, 1956.
18. Vgl. den Beitrag von Sandro Zanetti in diesem Band sowie die darin aufgelisteten Titel.

wollten die Protagonisten in der Wiederaufnahme ihrer Dada-Ikonen mit ihrer Person verknüpft wissen: 1964 legte Marcel Duchamp das *Fahrrad-Rad* (1913) als achtfache Serie für die Galleria Schwarz in Mailand wieder auf, Hausmann fotomontierte 1951 seine Dada-Ikonen des schreienden Fotoporträts (1919) mit dem *Mechanischen Kopf* (1921) in *Dada Raoul* als Reaktion auf die aufkommende Dadarezeption in Amerika.[19] In den fünfziger Jahren begann George Grosz wieder damit, Fotos zu montieren. Der *Painter of the hole* (1947) hatte sich wieder unter die Maske des Dada-Narren begeben und trat 1957 als *Clown und Pin Up Girl von New York* aus dem Lichtermeer der Großstadt auf.[20] Einzelausstellungen in Amerika trugen überdies zu Aufwertungen vor allem von Marcel Duchamp und Kurt Schwitters bei.[21] Seit den frühen fünfziger Jahren brachen sich überdies neue Ausstellungen und Publikationen zu Dada inspirierten Avantgardeverfahren Bahn: zur Collage, Assemblage und Fotomontage.[22] *The Machine*

19. 1964 wurde der Galerist Arturo Schwarz (Mailand) von Marcel Duchamp autorisiert, acht Fahrradräder neu aufzulegen. Zu Raoul Hausmann vgl. Hanne Bergius, „Dada Raoul dans les années cinquante – Reconsidérer Dada", in: Timothy Benson, Hanne Bergius, Ina Blom (Hrsg), *Raoul Hausmann et les avant-gardes*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014, S. 34-69.
20. Vgl. Kat. *George Grosz. Berlin – New York*, herausgegeben von Peter-Klaus Schuster, Berlin, Ars Nicolai, 1994.
21. Vgl. zur Dada Rezeption: Maria Müller, *Aspekte der Dada-Rezeption 1950-1966*, Essen, Die Blaue Eule, 1987 (= Kunstwissenschaft in der Blauen Eule, Bd. 2). Neben Duchamp und Schwitters hatten noch Max Ernst, Hans Arp, Man Ray und Francis Picabia Chancen – die Berliner Dadaisten waren zunächst wenig berücksichtigt. Ausstellungen von Marcel Duchamp u.a.: *Duchamp Brothers and Sisters, Works of Art*, Rose Fried Gallery, New York 1952; *Marcel Duchamp – Francis Picabia*, ebd. 1953-54; *Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*, The Solomon Guggenheim Museum, New York 1957, *Marcel Duchamp*, Sidney Janis Gallery, New York, 1969; *By or of Marcel Duchamp or Rrose Selavy: Marcel Duchamp, a Retrospective Exhibition*, Pasadena Art Museum 1963; *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp*, Tate Gallery London 1966. Ausstellungen von Kurt Schwitters u.a.: in der Pinacotheca Gallery, New York, 1948; *Collage, Paintings, Relief & Sculpture by Kurt Schwitters*, Sidney Janis Gallery, New York, 1952, weitere Ausstellungen ebd. 1956, ebd. 1959.
22. *Fotomontage von Dada bis heute*, Galerie Rosen, Berlin 1946; *Collage*, Museum of Modern Art, New York, 1948; *New Media – New Forms*, Martha Jackson Gallery, New York, 1960; *Collage: Personalities, Concepts, Techniques* by Harriet Janis and Rudi Blesh, Philadelphia-New York, Chilton Company, 1962; Jürgen Wissmann, „Collagen und Integration von Realität im Kunstwerk", in: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Immanente Ästhetik.*

von Pontus Hulten[23] brachte 1968 überdies die Dada-Räder ins Rollen und knüpfte Fäden zur Maschinenkunst seit der Renaissance wie zu Ausblicken in die Maschinenästhetik der ‚Neo-Dada'-Szene – bis zu den *Méta-Matics* (1955-1959) von Jean Tinguely.

Wie die Fülle der Ausstellungen und Publikationen zeigt, hing Radtkes Appell von Dadas „Wirkung in die Zukunft" in Düsseldorf 1958 mit einer Fülle von Rezeptionsgeschichten und überdies mit dem Aufbruch der ‚Neo-Dada'-Szene zusammen, die von Dadas anarchistischen Widerständigkeiten und ihren subversiven Strategien profitierten und dergestalt die Konzepte von Fluxus, Kapitalistischem Realismus, Pop Art, Wiener Aktionismus und Nouveau Réalisme sowie der Situationisten und Lettristen inspirierten. In England, Amerika, Frankreich und Deutschland leiteten sie einen Paradigmenwechsel in der Kunst gegen das Informel, den abstrakten Expressionismus und den Tachismus ein. John Cage inszenierte schon 1952 seine erste Performance mit einem von ihm präpariertem Klavier am amerikanischen Black Mountain College, zusammen mit Robert Rauschenbergs weißflächigen Gemälden und begleitet vom avantgardistischen Tanz von Merce Cunningham. Die Independent Group um die Brüder Smithson beispielsweise hatte sich schon 1956 in England durch die Ausstellung *This Is Tomorrow* mit dadaähnlichen Verfahren durchgesetzt, betrachten wir beispielsweise Hamiltons Collage: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956).[24] Dadas Aufwertung

Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München, Wilhelm Fink, 1966 (= *Poetik und Hermeneutik* 2), S. 327-360; Herta Wescher, *Die Collage: Geschichte eines künstlerischen Mediums*, Köln, DuMont, 1968; Helen Hutton, *The Technique of Collage*, London, Watson-Guptill Pubns, 1968; *Prinzip Collage*, herausgegeben vom Institut für Moderne Kunst, Nürnberg, 1968; Dénis Bablet (Hrsg.), *Collage et Montage au Théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, La Cité, 1978; *The Art of Assemblage*, herausgegeben von William C. Seitz, New York, Museum of Modern Art, 1961; *Die Fotomontage: Geschichte und Wesen einer Kunstform*, herausgegeben von Richard Hiepe, Ingolstadt, Kunstverein Ingolstadt, 1969; Annegret Jürgens Kirchhoff, *Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Gießen, Anabas, 1978.
23. *The Machine, as Seen at the End of the Mechanical Age*, herausgegeben von Pontus Hulten, New York, The Museum of Modern Art, 1968.
24. Richard Hamilton und die „Independent Group": Vgl. Kirk Varnedoe und Adam Gopnik, *High and Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*, München, Prestel, 1990, S. 241.

der Produktion und des Materials, dessen Entregelung und erneute Montage, die Ausweitung der Collage auf den Raum und in die Aktion hinein lieferten die Basis für ein Neo-Dada-Konzept von intermediären Projekten von Musik, Tanz, Theater, Performance, Poesie, bildender Kunst, Video und Film.

Die Erweiterung des Kunstbegriffs involvierte die Künstler in realitäts- und kulturkritische Projekte, die ihnen gerade in Deutschland ermöglichten, die verheerenden Auswirkungen der Nazizeit aufzuarbeiten und den abstrakten Expressionismus, der noch die Documenta 1959 bestimmte, zu überwinden. „Im Nachkriegseuropa [...] wurde [...] fast gar nichts über Dada übermittelt oder gesprochen. Eine beeindruckende Wende war die große erste Dada-Retrospektive in Düsseldorf 1958", stellte der Decollagist Vostell retrospektiv 1975 fest:

> „Zum ersten Mal sah ich im Leben meine künstlerischen Vorstellungen durch eine frühere Kunstrichtung begonnen. Kunst als Lebensprinzip, Kunst als Verhaltensform, im Ansatz als kritische Verhaltensforschung, gleichzeitig Kritik und ‚Fantasie au Pouvoir'! Gesellschaftliches Bewusstsein als Kunstgegenstand. Lebensprozesse durch Kunstprozesse zu verstärken. Eine geniale Kunstrichtung."[25]

Die Argumentation von Vostell zeigt auch deutlich, dass der Paradigmenwechsel der Kunst eine geistige Nähe zu den Revolten der Studenten- und Jugendbewegungen in Amerika, in Paris und Berlin seit den sechziger Jahren herstellte. Die Politisierung der Kunst ging deutlich mit neodadaistischen Konzepten einher und führte zu Diskussionen über die Funktion und Bedeutung der Kunst als Politik oder im Dienste der Politik.[26] *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* – diese Fluxus-Performance von Joseph Beuys, Tomas Schmitt, Bazon Brock und Wolf Vostell widersetzte sich 1964 der Verweigerungshaltung

25. Wolf Vostell, zit. nach: „Dada und die mentale Energie: Interview mit Dona Mercedes Guardado Olivenza de Vostell, Juli 1975, Malpartida / Spanien", in: *Sprache im technischen Zeitalter* 55 (Juli/September 1975: *Dada – Neodada – Kryptodada –?*), S. 214-216, hier S. 214.
26. Vgl. *Kunst im politischen Kampf, Aufforderung, Anspruch, Wirklichkeit*, Hannover, Kunstverein Hannover, 1973.

Duchamps.[27] Ein Jahr später machten sich die Fluxuskünstler*innen Wolf Vostell, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Dick und Alison Higgins auf nach Heiligensee (Westberlin), um der Alt-Dadaistin Hannah Höch zu huldigen, der auch das Interesse der neu gegründeten Westberliner Galerie René Block seit Anfang der sechziger Jahre galt.[28] Die sich bedingende Wechselwirkung von Dada und Neo-Dada sollte hauptsächlich seit den fünfziger Jahren eine komplexe Neudefinition des bisherigen Kunstschaffens begründen. Betrachten wir daraufhin die Chronologie bedeutender Dada- und Neo-Dada-Ausstellungen, dann scheinen sie sich gegenseitig zu stimulieren und die Widerständigkeit der „Anti-Kunst" Dadas im Sinne der Erweiterung des Kunstbegriffs zu öffnen:

1936/37 *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Museum of Modern Art, New York
1946 *Fotomontage von Dada bis heute*, Galerie Rosen, Berlin
1948 *Collage*, The Museum of Modern Art, New York
1952 *L'Œuvre du XXe siècle*, Musée National d'Art Moderne, Paris
1953 *International Dada Exhibition (1916-1923)*, Sidney Janis Gallery, New York
Masters of Modern Art, The Museum of Modern Art, New York
1957 *Dada 1916-1922*, Galerie de l'Institut, Paris
1958 *Dada – Dokumente einer Bewegung*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Frankfurt, Amsterdam
1959 *Première Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes* Artistes, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Daniel Cordier, Paris
Sixteen Americans, The Museum of Modern Art, New York
1960 *New Media – New Forms*, Martha Jackson Gallery, New York
Les Nouveaux Réalistes, Galerie Apolliniare, Mailand
1961 *A 40 Degrés au-dessus de Dada*, Galerie J, Paris
Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York, Galerie Rive Droite, Paris
The Art of Assemblage, Museum of Modern Art, New York

27. Vgl. Uwe Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Stuttgart, Gert Hatje, 1994, S. 83.
28. Vgl. Burmeister, „Dada 1958" (Anm. 6).

1962 *New Realists*, Sidney Janis Gallery, New York
FLUXUS: Internationale Festspiele Neuester Musik in Wiesbaden Teilnehmer: Higgins, Beuys, Knowles, Vostell, Paik, Kopcke, Filiou, Maciunas). Weitere Veranstaltungen in Köln, Wuppertal, Wiesbaden, Kopenhagen, Paris, 1963 in Amsterdam, Den Haag, London, Nizza, Düsseldorf
4 Americans (Johns, Leslie, Rauschenberg, Stankiewicz), Stedelijk Museum, Amsterdam
Collages et objets, Galerie du Cercle, Paris

1963 *Festum Fluxorum Fluxus* an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf
Six Painters and the Object, The Solomon Guggenheim Museum, New York
Duchamp, Picabia, Schwitters, Alan Gallery, New York

1964 *Neodada, Pop, Décollage, Kapitalistischer Realismus*, Galerie René Block, Berlin
Pop etc., Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
Neo-dada, Pop, Décollage, Galerie René Block Berlin

1965 *Dada bis heute*, Europäisches Forum, Alpach (Österreich)

1966 *Dada-Ausstellung zum 50-jährigen Jubiläum*, Kunsthaus Zürich, Musée national d'art moderne, Paris
Dada 1916-1966: Dokumente einer internationalen Bewegung, Goe the Institut, München
Dada, Galerie Krugier, Genf
Dada 1916-1966, Moderna Museet Stockholm
50 anni a Dada – Dada in Italia, Museo Civico Padiglione, Mailand

1968 *Dada, Surrealism and their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York
Dada, National Museum for Modern Art, Tokyo
The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age, The Museum of Modern Art, New York

1969 *When Attitudes Become Form – Live in Your Head*, Kunsthalle Bern

1970 *Das Ding als Objekt*, Nürnberg
Happening und Fluxus, Kölnischer Kunstverein, Köln

1971 *Metamorphose des Dinges, Kunst und Antikunst 1910-1970*, National galerie, Berlin

1973-74 *New York Dada*, Städtisches Lenbachhaus, München

1975 *Vom Dada-Max zum Grüngürtel, Köln in den zwanziger Jahren*, Kölner Kunstverein

1975-7 *Junggesellenmaschinen / Les Machines Célibataires* (neun Stationen, u.a. Kunsthalle Bern, Biennale Venedig)

1977/78 *Dada in Europa, Werke und Dokumente*, Akademie der Künste, Berlin/ Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Dada in Europa und die *Tendenzen der zwanziger Jahre* 1977

Gesättigt von all diesen Wirkungs- und Rezeptionsgeschichten seit den fünfziger und sechziger Jahren, fand 1977 die Dada-Ausstellung als dritter Teil der Europaratsausstellung *Tendenzen der zwanziger Jahre* in West-Berlin statt (14. August bis 16. Oktober 1977) – unter der Leitung von Eberhard Roters (1929-1994), Gründungsdirektor der Berlinischen Galerie, und Hanne Bergius, Kunstwissenschaftlerin, die über Dada Berlin promovierte.

Die Westberliner Dada-Ausstellung konnte 1977 aufgrund des zugänglicheren Quellenmaterials umfangreicher und differenzierter als die Düsseldorfer Ausstellung gestaltet werden – mit 710 Werken von 60 Dada-Künstlerinnen und -Künstlern. Der Katalog kompilierte nun nicht mehr die Erinnerungen der Alt-Dadaisten, sondern erstmals umfangreiche Forschungsergebnisse. Die Dada-Topografie wurde um die Zentren in Osteuropa, Holland, Belgien und Südamerika erweitert, auch die Themen veränderten sich – wie der Schwerpunkt auf die Dada-Verfahren Collage, Fotomontage und Metamechanik[29] und überdies auf den Künstlertypus des „Da-Dandy"[30] (Höch), der das „Narrenspiel aus dem Nichts"[31] entfachte.

Der dandyistische Künstlertypus sollte in der Ausstellung durch Großfotos präsent sein – in einer Galerie von Dadaistinnen und Dadaisten, die sich an der Rückwand des 1000m² großen Raumes der Akademie

29. Vgl. Kat. Eberhard Roters, „Collage und Montage. Mechanomorphosen, Mechano-Mannequins, Metamaschinen", in: *Dada in Europa* (Anm. 2), S. 3/30-3/50.
30. *Da-Dandy* ist der Titel einer Fotomontage von Hannah Höch von 1919.
31. Hanne Bergius, „Der Da-Dandy. Das Narrenspiel aus dem Nichts", in: *Dada in Europa* (Anm. 2), S. 3/12-3/30.

der Künste in Berlin präsentierte. Der ironische Habitus des Da-Dandys sollte die Ausstellung mit seinem *esprit dada* infizieren und auch akustisch durch Lautgedichte, Dada-Nonsens und Dada Poems sein Narrenspiel treiben. Eine vierzigminütige Montage aus verschiedenen Originalaufnahmen der Dadaisten mit bruitistischen Einlagen hatte Franz Mon für die Ausstellung zusammengestellt.

Aus einem Lautsprecher quoll „ein Quantum Quittenquark" aus Arps Jahrhundertklage „Weh unser guter kaspar ist tot", sprudelten die Grotesk-Bilder der *Phantastischen Gebete* von Huelsenbeck, wurde Tzaras Anleitung zum Collageprinzip – „Prenez un journal" – verlesen, überraschte Schwitters Liebesgedicht „An Anna Blume … Du bist von hinten wie von vorne Anna", deklarierte der alte Hausmann seine Lautgedichte von 1918 „fmsbw…" und empfahl Serner aus dem *Handbuch eines Hochstaplers*, nur Weißes zu essen: Huhnfleisch wie Schimmel gleichermaßen". Der Bruitismus des Futuristen Russolo mischte sich unter die Dada-Töne Saties ebenso wie die Lautgedichte des russischen Dichters Chlebnikow. Dies und Ähnliches empfing den Besucher, der 1977 die Dada-Ausstellung in Berlin betrat.

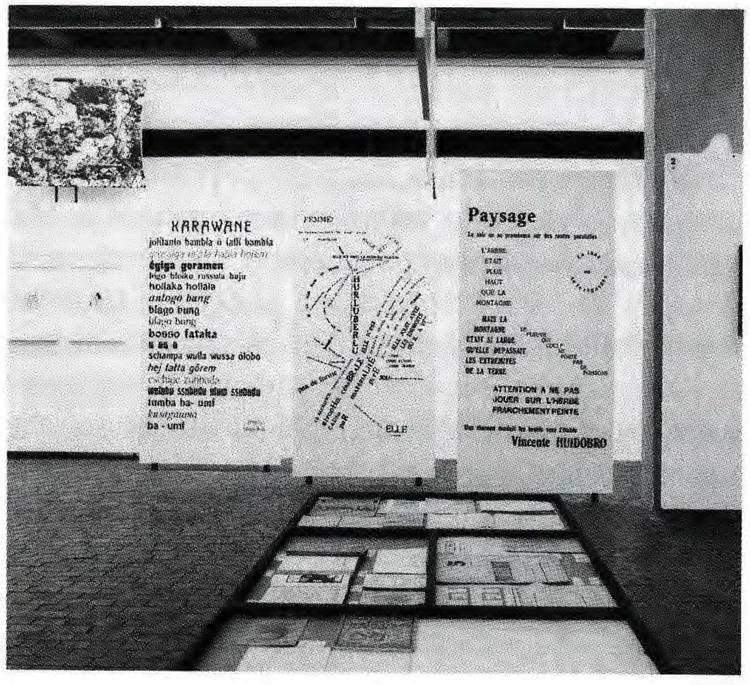
Die Raumstrukturierung wurde wie erwähnt von den drei unterschiedlichen Werkgruppen Collage/Assemblage, Fotomontage und Metamechanik geprägt. Ihre widerstreitenden Verfahren sollten jenen revoltierenden Geist Dadas zwischen Revolte und Askese, Chaos und Konstruktion, Figuration und Abstraktion, Materialfülle und Leere visualisieren.

Der Werkgruppe der Collagen entsprach eher einer labyrinthischen Anordnung der Ausstellungswände, gleich ihrem Wirkspektrum mit unterschiedlich strukturierter Materialfülle heterogener Herkunft [Abb. 5]. Beteiligte Künstler: Arp, Baargeld, Éluard, Evola, Golyscheff, Hausmann, Kassak, Man Ray, Schad, Schwitters, Taeuber-Arp, Tzara, sogar Delaunay-Terk mit einem aufwendigen seidenen *poème rideau*. Photogramme als Innovation Dadas wurden deshalb dieser Werkgruppe zugeordnet, weil sie vom experimentellen Spiel mit Materialien auf belichtetem Fotopapier ausgingen. Beteiligte Künstler: Man Ray, Schad und Moholy-Nagy. Großfotos vom *Merzbau* von Schwitters und ebenso erstmals von der Dada-Assemblage *Deutschlands Größe und Untergang* von Baader visualisierten die neuen dekonstruktiven Tendenzen einer dadaistisch-wachsenden Anti-Architektur.

Systematisch-kalkulierter sollte die Sektion der Fotomontage wirken, die den Widerspruch zu den Zeitungs- und Illustriertenfotografien deutlich werden ließ – mit einem Großfoto zur Berliner *Ersten Internationalen Dada-Messe* (1920) im Zentrum dieser Sektion, die apokalyptische Endzeit der Kriegs- und Nachkriegszeit und dynamisches Großstadtgetriebe knirschend verzahnte [Abb. 6]. Der satirische und groteske Anteil Dadas sollte in dieser Sektion die Politisierung der Bewegung veranschaulichen, weshalb der Schwerpunkt mehr auf die Berliner Dadaisten und ihre Freunde gelegt wurde. Beteiligte Künstler: Dix, Griebel, Grosz, Hausmann, Hubbuch, Schlichter, Baader, Heartfield, Höch, Moholy-Nagy, Scholz, auch Baargeld und Ernst aus Köln.

Unterkühlt-puristisch wirkte dagegen die maschinenanaloge Sektion der Dada-Ausstellung. Sie bezog sich auf Dadas Begriff der „Metamechanik",[32] den die Berliner Dadaisten in Anspielung an die ‚Metaphysische Malerei' (*pittura metafisica*) von Giorgio De Chirico und Carlo Carrà einführten. In der Sektion der Ausstellung dominierte das *Große Glas, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23) von Marcel Duchamp (eine Rekonstruktion von Harald Szeemann), durch das man sein androgyn wirkendes Porträtfoto als *Rrose Sélavy* (1920) an der dahinterliegenden Wand wahrnehmen konnte. Die Maschine, das Mechanische, der Manichino prägten hier die kunstrevoltierende An-Ästhetik Dadas, die sich jeder Art von bisherigen Gestaltungskriterien entziehen wollte [Abb. 7]. Die Anleihen an Maschinenschnitte, Diagramme, Kartogramme schufen die ‚trockene' Ästhetik dieser Werkgruppe, die in der Ausstellung mit ihren nüchtern-ironischen Bildergebnissen polar bezogen wurde auf Dadas Materialfülle und die Rahmen sprengenden Collagen und Fotomontagen der anderen Sektionen. Beteiligte Künstler: Carra, Charchoune, De Chirico, Crotti, Delaunay-

32. „Metamechanik" bezieht sich auf die von den Dadaisten gegebenen Bildlegenden einiger Montagen, die das räumich-abstrakte Prinzip der ‚pittura metafisica' anwendeten: z.B. George Grosz, *Daum marries her pedantic automaton George in May 1920. John Heartfield is very glad of it (Meta-Mech. constr. nach Prof. R. Hausmann)*, 1920. Die Autorin hat den Begriff der Metamechanik in *Montage und Metamechanik, Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann, 2000, engl.: *Dada Triumphs! Dada Berlin 1917-1923. Artistry of Polarities. Montages – Metamechanics – Manifestations*, New Haven, Conn. etc., Thomson/Gale, 2003 weiter analysiert.



5. Prinzip Collage (Ausstellung *Dada in Europa. Dokumente und Werke* in der Akademie der Künste, Berlin, 1977)
5.1. Im Vordergrund *Dada Kopf* (1918) von Sophie Taeuber-Arp, des Weiteren Dada-Plakate, graphische Arbeiten, Dokumentationsfotos von zerstörten Panzern
5.2. Großfotos visueller Poesie von Hugo Ball, Francis Picabia und Vicente Huidobro

6. Prinzip Fotomontage (Ausstellung *Dada in Europa. Dokumente und Werke* in der Akademie der Künste, Berlin, 1977)
6.1. Großfoto *Die Erste Internationale Dada-Messe* (1920) und Fotomontagen von Grosz
6.2. Blick auf Werke von Otto Dix (*Kartenspielende Kriegskrüppel*, 1920) und Hannah Höch (*Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919/20)

7. Prinzip Mechano Dada (Ausstellung *Dada in Europa. Dokumente und Werke* in der Akademie der Künste, Berlin, 1977)
7.1. Raoul Hausmann, *Mechanischer Kopf* (1921). Im Hintergrund: George Grosz, *Republikanische Automaten* (1920)
7.2. Marcel Duchamp, *Fahrrad-Rad* (1913) sowie links *Objet à détruire* (1923/1965) von Man Ray und Werke von Georges Ribemont-Dessaignes und Francis Picabia, Großfoto von André Breton und Max Ernst an der Wand rechts

Terk, Depero, Duchamp, Ernst, Grosz, Hausmann, Höch, Joostens, Michel, Bergmann-Michel, Moholy-Nagy, Picabia, Man Ray, Ribemont-Dessaignes, Schlichter. In Vitrinen wurden überdies die jeweiligen Dokumente der Dada-Zentren ausgebreitet – vom Handzettel über das Flugblatt zur Dada-Zeitschrift, des Weiteren handschriftliche Briefe, seltene Publikationen. Über diesen Vitrinen schwebten meist noch Dada-Dokumente zwischen Plexiglas, die sich besonders durch typographische Experimente auszeichneten.

Den Kuratoren war es wichtig, einen fragmentarischen Fotofries oberhalb der Stellwände der Ausstellungsarchitektur einzuziehen, der gesellschaftspolitische Kontexte zu den Dada-Verfahren verdeutlichte. Zur Werkgruppe der Collagen suchten wir beispielsweise Fotografien von Materialschlachten aus, zerstörte Tanks im Morast und vom Grabenkrieg, um jene Initialkatastrophe des Ersten Weltkrieges wachzurufen, auf die Dada so paradox-emphatisch reagieren sollte. Im Bereich der Fotomontagen waren Politszenen aus dem revolutionären Berlin zu sehen, aber auch Krüppeldemonstrationen, Fotografien aus populären Medien, die in den Fotomontagen selbst verwandt wurden. Im Bereich der metamechanischen Werkgruppe gab es Fotografien, die die Messung des Taylorsystems, außerdem Fließbandarbeit dokumentierten oder Einblicke in Maschinenfabriken der Zeit gaben. Die Dimension des Ersten Weltkrieges, der Großstadt, der Medienindustrie, der industriellen Revolution, der politischen Umbrüche wurde gleichsam als Realebene wahrgenommen. Informationstafeln führten außerdem in die Inhalte der Werkgruppen ein – schließlich schwebte Hausmanns mehrdeutige Dada-Definition über Allem am Anfang der Ausstellung: „Was ist dada? Eine Kunst? Eine Philosophie? Eine Politik? Eine Feuerversicherung? Oder: Staatsreligion? Ist dada wirkliche Energie? Oder ist es Garnichts, d.h. alles?“[33]

Die Rezeption Dadas in den zwanziger und siebziger Jahren

Betrachten wir zunächst Dadas unmittelbare Wirkungen auf die Avantgarden der zwanziger Jahre, die durch die Europaratsausstellung

33. Raoul Hausmann: „Was ist dada?“, in: *Der Dada* 2 (Dezember 1919).

Tendenzen der zwanziger Jahre präsentiert wurden, und dann die aktuelle Wirkung und Rezeption Dadas im Kontext der Postmoderne. Der Blick auf Dada veränderte und erweiterte sich durch die Europaratsausstellung, mit der Berlin zugleich an das aufregendste Kapitel seiner Geschichte – an die ‚Roaring Twenties' – anknüpfte.

Mit den polar widerstreitenden Verfahren der Collagen/Montagen und der Metamechanik hatte Dada eine neue ambivalente Sicht auf die Moderne geschaffen und wirkte dergestalt weiter auf die Avantgarden der zwanziger Jahre.[34] Verlor sich zwar das Paradox-Emphatische von Dada, dessen „Balancierfähigkeit in Widersprüchen"[35] (Hausmann) und traten die gegensätzlichen Konzepte nicht mehr als sich wechselseitig bedingend und befruchtend auf, sondern als sich weitgehend ausschließend, so erschien Dada wie eine Verdichtung all der innovativen Ansätze, mit denen sich Surrealismus, Konstruktivismus, Neue Sachlichkeit weiter auseinandersetzten.

Das Prinzip Montage entwickelte sich in der Folge Dadas zu einem avantgardistischen Verfahren großstädtischer Moderne, in der es nach Brecht galt: „Simultan aufzunehmen oder kühn zu abstrahieren oder schnell zu kombinieren."[36] 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 Fiktion zu entfachen – je nach künstlerischer Intention. Das Prinzip Montage vermochte die Konfliktherde der Epoche komplex zum Ausdruck zu bringen, so dass es alle Künste experimentell anregte und weiter in den Film und auch die Werbung wirkte. Die *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes: Film und Foto* (Stuttgart 1929)[37] und

34. Vgl. hierzu die Analyse der polar widerstreitenden Verfahren in: Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik* (Anm. 32).
35. Raoul Hausmann, „Synthetisches Cino der Malerei", in: ders., *Am Anfang war dada*, herausgegeben von Günther Kämpf und Karl Riha, Gießen, Anabas ²1980, S. 27-30, hier S. 27.
36. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, Bd. 19, S. 307.
37. Vgl. *FiFo – Film und Foto der zwanziger Jahre*, Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Stuttgart, 1929.

die Ausstellung *Fotomontage* (Berlin 1931)[38] präsentierten die avantgardistischen Möglichkeiten der neuen Medien. Hausmann, der zur Zeit Dadas kein Manifest über die Innovation der Fotomontage schrieb, verfasste erstmals einen Essay zu diesem Verfahren.[39]

Im Gegensatz zu den aktionistischen und simultanen Impulsen der Montageverfahren und ihrer argumentativen Rhetorik verstärkte Dadas Tendenz zur trockenen Ästhetik der Metamechanik mehr die Darstellungsformen einer sachlichen und konstruktivistischen Bildsprache. Der sozialkritisch sezierende Dada-Blick wurde fokussiert auf die Sache. Die große Ausstellung zur *Neuen Sachlichkeit* (Mannheim 1925)[40] zeigte, dass diese Richtung höchst divergierende Bildkonzeptionen enthielt, von Sozialkritik bis zum Magischen Realismus, jedoch die Tendenz einer Darstellung vorherrschte, die die Konflikte eher apotropäisch bewältigte – eine Tendenz, die der Habitus des Da-Dandy schon provozierte, um sich heroisch im Chaos der Moderne behaupten zu können.

Am deutlichsten wirkte das Spannungsverhältnis Dadas im Surrealismus weiter. Der Surrealismus arbeitete sowohl mit den Prinzipien der Montage als auch mit jenen der Metamechanik – scheinbar das Absurde mit dem Plausiblen, das Tragische mit dem Alltäglichen, den Traum mit dem Erwachen verbindend. Der dadaistisch geprägte, offengelegte Prozess des Machens wurde in der Folge hermetisch verschlüsselt. Die durch die *pittura metafisica* inspirierten Räume weiteten ihre Horizonte halluzinativ zu Seelenlandschaften und verließen die metamechanischen Stadtarchitekturen der Dadaisten.

Die Tendenz zur Leere in den metamechanischen Räumen Dadas und ihre ambivalente Deutung zwischen Entfremdung und Neudeutung sollte eine befreiende Funktionalisierung im Kontext des Konstruktivismus erhalten. Die dadaistisch eher grotesk geprägte 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

38. *Fotomontage*, Berlin, Staatliche Museen, Ehemaliges Kunstgewerbemuseum, 1931.
39. Vgl. Raoul Hausmann, „Fotomontage", in: *a bis z. organ der gruppe progressiver künstler*, herausgegeben von Heinrich Hoerle, Folge 2, Heft 16, Köln, Mai 1931, S. 61-62.
40. *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Ausstellungskatalog, Mannheim, Kunsthalle Mannheim, 1925.

neuen Dimensionen der technischen Entwicklungen auch eine bisher ungeahnte Schwerelosigkeit bewirken konnte. Der Konstruktivismus demonstrierte eher ein dynamisches, ausgewogenes „Stilwollen der Maschine",[41] so Theo van Doesburg, der Dada und Konstruktivismus produktiv verbinden konnte.

Indem sich die Dadaisten erstmals in den zwanziger Jahren dem unberechenbaren Prinzip des Zufälligen, den Ambivalenzen und Vieldeutigkeiten öffneten, „Alles und Nichts"[42] wagten, fanden sie ein neues Verhältnis zum Äquilibrieren, das vergleichbar künstlerische Artistik nach sich zog. Moholy-Nagys bodenlos bewegte Foto-Plastiken, Klees Seiltänzer, Schlemmers Tanzfiguren, Ernsts surreale *femme chancelante* (1923), sogar Beckmanns fallend-schwebende Artisten erleben die Kunst der Moderne im freien Fall. Indem die Dada-Bewegung ihr groteskes Konzept zu einer Geisteshaltung erweiterte, das eindimensionale Fortschrittsdenken skeptisch in Frage stellte, medialen Konstruktionen der Wirklichkeit entgegenwirkte, neue Möglichkeiten der Ironie, der Kontingenz, der Intuition, des Gedächtnisses, des Spiels entwickelte, Beweglichkeit und Leichtigkeit im Schweren forderte und immer wieder auf die Unabschließbarkeit prozessualer Widersprüchlichkeiten verwies, schuf sie einen schöpferischen Typus, der sich auf „leichten Seilen" zu halten und selbst noch an den Abgründen zu tanzen vermochte.[43]

Während der siebziger Jahre, zur Zeit der Ausstellung *Dada in Europa*, setzte sich, wie schon erwähnt, mehr und mehr eine kritische Revision der Moderne durch. Wie die Europaratsausstellung zeigte, war Dada 1977 zu einer feststehenden kunstanarchistischen Größe innerhalb der Klassischen Moderne geworden, auch die Neodadaisten, Pop, Fluxus, Nouveau Réalisme waren mit ihren kunsterweiternden Konzepten

41. Theo van Doesburg: „Der Wille zum Stil" (Teil 2), in: *De Stijl*, herausgegeben von Theo van Doesburg, Jg. 5, Heft 3 (März 1922), S. 33-41, hier S. 34.
42. Vgl. u.a. Raoul Hausmanns Dada-Deklaration: „Was ist dada?" (Anm. 33).
43. Vgl. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA 4 (Kritische Studienausgabe), herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, New York, de Gruyter 1967, S. 16 und 21. Zum Einfluss von Nietzsches Philosophie auf Dada: Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik* (Anm. 32).

etabliert. Die Ausstellung *Kunstübermittlungsformen* (1977)[44] in der Berliner Neuen Nationalgalerie stellte gleichsam retrospektiv und reflexiv ein umfangreiches Resümee der bisherigen Verfahren und Medien der Avantgarde zur Diskussion: vom Tafelbild über das Prinzip Collage, das Happening, die kinetische Kunst, das Environment, Land Art, Video-Kunst, Performance bis zum Verzicht auf jede Anschaulichkeit in der Konzeptkunst. Deutlicher wurde Eduard Beaucamp, als er schon 1973 anfing von einem „Dilemma der Avantgarde" zu sprechen, weil ihre provokativen Konzepte in ihrer Pluralität verschliffen waren.[45] Dieser kritischen Revision der Moderne sollte Harald Szeemann mit seiner Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (1983)[46] begegnen, indem er in den sich gegenseitig relativierenden Kunstgattungen und auflösenden Werkbegriffen eine die Avantgarden charakterisierende gesamtkünstlerische „Vision einer Kunst jenseits der Künste"[47] beschwor.

Dada-affin erschien zu jener Zeit der postmoderne Skeptizismus. Die Kritik an einer teleologischen Vernunft, der Mut zum sichtbar gemachten Bruch, zum Unabgeschlossenen, zum Fragment, zu Kollision, Polarität und Konflikt schien Dada mit der experimentellen Skepsis der postmodernen Kulturkritik zu verbinden. Ironie hielt vielfach die aufgebrochenen Ambivalenzkonflikte in der Schwebe. Im Speziellen wirkte Dadas politisierte Strategie des Lachens im Zusammenhang dekonstruktiver Ironien, die sich vielfach aus dem Experimentalismus von Nietzsches Kunst- und Lebensphilosophie ableiteten. So wurde Dada als „neokynische Bewegung" von Peter Sloterdijk 1983 im Zusammenhang seiner *Kritik der zynischen Vernunft* aktualisiert, vor allem Dadas politisierte Spielarten befreiender Subversionen und Protesthandlungen, die sich schon Anfang der zwanziger Jahre totalitären

44. Lucie Schauer, *Kunstübermittlungsformen vom Tafelbild zum Happening: die Medien der bildenden Kunst*, herausgegeben vom Neuen Berliner Kunstverein in der Neuen Nationalgalerie Berlin, Mai/Juni 1977.
45. Edouard Beaucamp, „Das Dilemma der Avantgarde" (1973), in: ders. *Das Dilemma der* Avantgarde. Aufsätze zur bildenden Kunst, Frankfurt an Main, Suhrkamp, 1976, S. 257-259.
46. *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, herausgegeben von Harald Szeemann, Aarau, Sauerländer, 1983.
47. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München, Beck, 1998, S. 458.

Der vorliegende Aufsatz ist eine veränderte Fassung des Vortrags „‚Join Dada!' Aspects of Dada's reception since the late 1950s" vom 9. September 2006 anlässlich des Symposiums „Representing Dada" am Museum of Modern Art, New York: www.moma.org/docs/learn/2006_DadaSymp/HanneBergiusDada.pdf (aufgerufen am 27. Juli 2019).

Hanne Bergius, habilitierte Kunsthistorikerin und emeritierte Professorin für Kunstgeschichte mit den Schwerpunkten Kunst, Fotografie, Design und Architektur der Moderne an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Zahlreiche Publikationen zur Industrie- und Medienästhetik der Moderne. Schwerpunkte der Forschung bilden die Ideengeschichte und Politisierung des Dadaismus, insbesondere Friedrich Nietzsches Einfluss auf Dada und die grotesken Gestaltungskonzepte von Montage, Collage, Assemblage und Performance: *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen* (1989); *Montage und Metamechanik. Artistik von Polaritäten* (2000), erweiterte amerik. Fassung: *Dada triumphs. Dada Berlin 1917-1923* (2003). Ko-Kuratorentätigkeit an den Ausstellungen *Dada in Europa*, Teil 3 von *Tendenzen der zwanziger Jahre*, 15. Europäische Kunstausstellung unter den Auspizien des Europarates, Berlin 1977 und *Paris – Berlin. Übereinstimmungen und Gegensätze. Frankreich – Deutschland. 1900-1933*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.