HANNE BERGIUS ©
Das Lachen Dadas in Berlin und seine Wirkungsgeschichten

Gegen die Macht des Militärs und der Medien

Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe zu „Weimar – Republik der Moderne“, Theater Münster, 28. Januar 2019.

1. Das Lachen als Strategie zwischen Tod und Leben
2. Der Künstlertypus als Dandy und die Gruppenkonstellationen
3. Die parodistische Umdeutung traditioneller Ikonographien
4. Das Prinzip Fotomontage
5. Wirkungsgeschichten

Wir feiern in diesen Jahren viele Zentenarien der Avantgarden – wie DADA, die UFA, das Bauhaus... Wir feiern gleichzeitig damit den Beginn einer Moderne, die Literatur, Kunst und Architektur im aktuellen politischen und wirtschaftlichen, technischen Zeitgeschehen verorten wollte. Dass Dada Berlin diesen Anspruch einlösen wollte, davon handelt dieser Vortrag.

Das Lachen Dadas war zunächst eine mit Verzweiflung gemischte Reaktion auf die erschütternde Kultur- und Gesellschaftskrise, die der Erste Weltkrieg auslöste. Hören wir Erwin Piscator, den dada berlin nahestehende Regisseur, über die desaströsen internationalen Endprodukte des Ersten Weltkrieges und seine unvorstellbaren massenhaften Destruktionspotentiale.

Abb. Kriegsbegeisterung
Abb. Kriegszerstörung im Stellungkrieg 1916

„Meine Zeitrechnung beginnt am 4. August 1914. Von da ab stieg das Barometer: 13 Millionen Tote/ 11 Millionen Krüppel/ 50 Millionen Soldaten, die marschierten/ 6 Milliarden Geschosse/ 50 Milliarden Kubikmeter Gas/ Was ist da persönliche Entwicklung? Niemand entwickelt sich da persönlich. Da entwickelt etwas anderes ihn.“

Die Überwältigungsmacht von Tod und Zerstörung löste eine Sinnkrise aus, die mit einer Subjektkrise einherging und jeden Diskurs über die Künste außer Kraft zu setzen schien. „Der Tod Gottes“ wie der „Tod der Kunst“ setzten Dada an den Anfang – so Hausmann. Im Lachen suchten die Dadaisten einen Weg, ihre Würde in einer würdelosen Zeit zu retten. Erst das Lachen garantierte – nach Hans Arp – den Ernst dieser Bewegung. Sie formierte sich 1916 im Cabaret Voltaire in Zürich, der Kriegsverweigerenklave von internationalen Künstlern und Schriftstellern – unter ihnen Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Künstlerinnen und Schriftstellerinnen wie Emmy Hennings, Sophie Taeuber und, Tänzerinnen aus dem Kreis von Rudolf von Laban Katja Wulff, Suzanne Perrottet.

Diese Bewegung sollte sich mit Beteiligung einzelner Schweizer Dadaisten auch weiter in kleinen Avantgardezirkeln Europas verbreiten – Huelsenbeck brachte Dada

1917 nach Berlin, Tzara 1919 nach Paris, Arp 1919 nach Köln, Picabia nach Barcelona, Man Ray und Duchamp nach New York. Spielformen Dadas entstanden auch in weiteren Städten Osteuropas, in Russland, auch in Italien. Dada also eine internationale widerständige Revolte urbaner Geisteskultur.

Abb. Künstlerkneipe Voltaire

Der Initiator Dada Zürichs Hugo Ball machte deutlich, dass die Dadaisten die Bewegung als radikal philosophische Aktion verstanden, eine Aktion, die sich auf alle Künste auswirken sollte und eine Freiheit beschwor, die sich interaktiv und performativ vom Spiel her verstand, allerdings von einem „Narrenspiel aus dem Nichts“, das auf der Bühne der Künstlerkneipe oder des Cabarets spektakulär in Szene gesetzt werden sollte. Ein Narrenspiel, das sich auch verbunden fühlte mit historischen Gegenbewegungen zu den offiziellen europäischen Kulturen. Voltaire war der Namensgeber des Cabarets. In seinem Sinne sollten die „Bildungs- und Kunstideale der Zeit“respektlos als Varieterprogramm der Lächerlichkeit preisgegeben werden. „Das ist unsere Art von „Candide“ gegen die Zeit,“ so Ball. Mit Skepsis und Ironie prangerte Voltaire 1759 in seinem „conte philosophique“ den überheblichen Adel, die kirchliche Inquisition, Krieg und Sklaverei an und verspottete die naive Utopie des einfachen Mannes von einem sorglosen Leben.

Überzeugend hat Peter Sloterdijk in „Kritik der zynischen Vernunft“ (1983) Dadas widerständige Ironie weiter zurückgeführt auf die vitalen subversiven Kräfte des Kynismus, der Skeptikerbewegung der Antike aus dem 4./5. Jhdt.v Chr. (Hauptvertreter Diogenes). Gegen die zynischen Überwucherungen der offiziellen Kulturen sollte der Wahrheitswille der Künste wieder wachgelacht werden. Was bedeutet, dass sich aus diesem Wachlachen neue kreative Kräfte neue Gestaltungsmöglichkeiten suchten.
Eine Widerständigkeit, die nach Meinung der Dadaisten auch Nietzsche als Neokyniker im 19. Jahrhundert bewies und Huelsenbeck

Abb. Huelsenbeck

dazu inspirierte, Dada in dessen Sinn als „transzendentale Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Weltverspottung“ zu aktivieren und programmatisch aus „Ecce homo“ im Dada-Almanach 1920 zu zitieren:
„Vielleicht, das wir hier gerade das Reich unserer Erfindung noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes – vielleicht dass, wenn auch nichts von heute Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat.“
Es verstärkte in ihm – wie bei allen Dadaisten – einen von Nietzsche inspirierten ironischen Pessimismus der Stärke:
„Unberührt und doch erschüttert zugleich zu sein“.
Angesichts des „Ramschausverkaufs der entgötterten Philosophien“ lösten die Dadaisten die verdorbene Sprache der hohl gewordenen Begriffe und Ideale bis zum lautmalenden Vokal und Konsonanten auf –
Und erfanden hierzu neue Möglichkeiten der Performance, denn das Inszenierte wurde bedeutender als das Geschriebene oder Gedruckte–

Abb. Ball im Kostüm
Abb. Karawane

Wir sehen
Hugo Ball in seinem Papp-Kostüm, die „Karawane“ wie ein Lied auf einem Notenständer rezitierend. Es wirkt um so komischer, weil er selbst unbeweglich die Sprache aus ihrem Korsett befreite – und zwar, wie er sich selbst erinnerte, mit priesterlicher Intonation:
Ich spiele ihnen hier eine Interpretation von einer Künstler-Gruppe: jolifanto bambla ô falli bambla. grossiga m′pfa habla horem. égiga goramen. higo bloiko russula huju. hollaka hollala. anlogo bung. blago bung. blago bung,

Andere Lautgedichte- (((((wie „tressli bessli nebogen lell...“ in „Seepferdchen und Flugfische“))))) wurden von Sophie-Taeuber Arp mit und ohne Kostüm betanzt – voll flirrrender spitzer Bewegungen,...., wie Ball fasziniert notierte, die Linien ersplittern an ihrem Körper.
Huelsenbecks Lautgedichte, sog. „Negergedichte“ oder TZaras „Negerlieder“ „a ee ea ee ee ea ee eaee e ee - wurden mit Kesselpauken und Trommeln begleitet .Während sich mit diesen Laut-Gedichten noch Assoziationen einstellen konnten und sollten zu archaischen Kulturen, fegte der Berliner Dadaist Raoul Hausmann derartige Assoziationen in seinen Lautgedichten hinweg: Jeder Vokal und Konsonant war für ihn ein autonomer, sich erst in der chaotischen Mundhöhle bildender Laut, dessen Abfolge er selbstverständlich als innovatives Plakatgedicht vielfach reproduziert veröffentlichte -

NR. 15 – Aufnahme
Abb. Plakatgedichte von Hausmann
FMSBWT....OFFEAH....

Das Cabaret selbst rückte Hugo Ball auch in die Nähe zum „Dandyismus der Armen“, den er (in „Flametti“) in der niederen Kunst der Gaukler, Taschenspieler, Marionettenspieler, Seiltänzer und Komödianten antraf – vor allem in der improvisiert anmutenden Vermischung der Künste auf der Bühne. Farbig blieb das Weltbild nur im „Variete“ - so auch die Berliner Dadaisten Grosz und Heartfield in der „Neuen Jugend.“(1917)
Hier die Berliner Dadaistin Hannah Höch, ihre Puppe betrachtend, in der Anmutung einer Komödiantin im Faschingskostüm, vergleichbar mit der Haltung von Holbeins Narr, der seinen Narrenstock bewundert. (frühes 16. Jhdt.)

Der dadaistische Narr bekannte auch seine Nähe zum Dilettanten, dessen Fähigkeiten sich jenseits akademischer Autoritäten frei entfalten sollten.
Dilettanten erhebt euch gegen die Kunst hieß ein Dada-Spruch programmatisch auf den Kölner und Berliner Dada Ausstellungen.
Der Experimentiergeist des Dilettanten und seine komplexe Wahrnehmungslust spielten die Dadaisten gegen den selektierenden Blick der akademischen Kunst aus. Der Dadaist – so Arp – setzte sich auf seine Grosse Zehe hin und schüttelte seinen Inhalt vor dem Gebrauch vor Lachen. Auf diese Weise fanden Ball und auch Huelsenbeck zufällig ihr Signalwort DADA in einem Wörterbuch, das im russischen Holzpferdchen hieß und viele kulturparodistischen Momente unter der Maske des Narren verkappte. Denn wie der Todestaumel der Zeit im Lachen Dadas gebannt werden sollte, so allegorisierte das Holzpferdchen jene triviale Variante des geflügelten Dichterpferdes Pegasus, das aus dem Schreckenshaupt der bezwungenen Gorgo entsprang. Dada war also auf seine Weise unpathetisch ironisch sinnlos.

((((Hören wir noch das phantastische Gedicht von Hans Arp „Unser guter Kasper ist tot“, und nehmen die neuen Sprachbilder wahr, die sich gleichsam in einem metamorphotischen Prozess aus dem Kulturuntergang enwickelten . NR. 4)))))

2. DER NEUE KÜNSTLERTYPUS DA-DANDY

Schauen wir uns nun die Berliner Dadaist*innen an, dann können wir in ihren ungewöhnlichen Inszenierungen ihre ambivalente Rolle zwischen exzentrischer Selbstvergewisserung und bodenloser Verweigerung erkennen – die Dadaisten traten als letzte Impresarios der morsch verwesenden Kultur Europas auf. Die Verwandlungskräfte des Lachens nahmen sie in ihre Person auf: „Der Dadaist war heute nicht mehr derselbe wie morgen, er war übermorgen gar nichts, um dann alles zu sein.“ In ihren Selbstentwürfen waren sich die Dadaisten einig, dass sie Gegenbilder zu den konservativen Männer- als auch Frauenbildern ihrer Zeit darstellten, auch Gegenbilder zur bisherigen expressionistischen Avantgarde.

Sehen wir hier die drei Kuratoren der Ersten Internationalen Dada Messe:
In dem Schrei von Hausmann und Heartfield am Eingang der Messe befreite sich lautstark ihre Lebensenergie als Wut und Protest, die unter der Schutthalde der Kultur noch vitale kreative Kräfte wachlachen wollte.
Grosz nahm hierfür die Rolle des Dandy ein - distanziert unbeirrt entschlossen im klaren Profil. Ihr zu den Profilen montierten Dada-Sprüche „Die Kunst ist tot, Nieder die Kunst oder Dada kämpft aus Seiten des Proletariats oder sperren sie ihren Kopf auf machen Sie in frei für die Forderungen derZeit“, bestärkten ihren revoltierenden Habitus.
Das Prinzip Montage mischte selbst ihre Namen auf:
Als Groszfield, Hearthaus, Georgemann - so traten sie überdies als sog. „Psychofakte“ von DER Dada 3 im April 1920 auf.

Weitere Selbstdarstellungen:
Der Da-Dandy: gepflegt auf seiner Tournee(Meister- oder Weltdada Huelsenbeck u Dadasoph Hausmann), nachdenklich (PIPI-DadaMehring, der selbsternannte Ketzer der Epoche), kantig, aggressiv(PropagandadadaGrosz mit Pistole – Wildwestcowboy), arrogant, unsentimental (DixDada, Jim, Toy)und doch erschüttert zugleich – ironisch, zynisch, willensstark, intellektuell (Progressdada Herzfelde, Daum und George Grosz, Schlichter, Monteurdada Heartfield, der Clan um den Malik Verlag,– sportiv als Boxer mit „Kinn- und Herzgrubenhieb“(Grosz und Heartfield boxend), als Duo (Hausmann und Oberdada Baader)
Die einzige Frau der Ausstellung HH dadasophin ebenso dandygleich mit einer ihren Puppen (Hannah Höch).
Sie forderte die „schrankenlose Freiheit“ einer neuen weiblichen Künstlerinnen-generation ein. Sie brach auf in einen eigenen BildKosmos von Dada-Montagen.
Der Dadaist zelebrierte in vielen Gewändern der Satire, der Ironie, der Parodie, der Persiflage, auch der Phantastik eine „Leichtigkeit im Schweren“. Unter der Schutthalde der Kulturen suchte er das Leben wieder freizulachen.
Die Dadaisten profilierten sich nicht nur gegen den Feind von außen, wie wir noch sehen werden, sondern immer auch gegen den Feind in den eigenen Reihen – hier zuvorderst gegen den Expressionisten:

Die Kunst war kein Religionsersatz mehr, anstatt in erlösungsmythische und weltverbessernde Kulturutopien zu fliehen, wie viele Künstler der Zeit, nahm der Dadaist die gesamte brutale Realität wahr.
Dadas Sinnstörungen galten daher den kulturellen Tendenzen, die „über dieses Chaos aus Dreck und Rätsel einen „erlösenden Himmel stülpen“ und den „Menschenmist ordnend durchduften wollten.“

Im Berliner „Dadaistischen Manifest“ heißt es 1918. „Haben die Expressionisten unsere Erwartungen auf eine Kunst erfüllt. Die uns die Essenz des Lebens ins Fleisch brennt? Nein! Nein! Nein!“
„Geistaristokratie“ war den Dadaisten verdächtig.

- NR. 23
Serner gegen Worringer, den Interpreten der Expressionisten

Dadas Lachen verband sich auch mit einer kulturkritischen Intellektuellenschelte. Während Hugo Ball die trockene Verstandeskultur als kulturelles Übel ins Visier nahm, schimpfte Herzfelde den linken „akademischen Intellektualismus“ als eine „geradezu krankhaft wuchernde Erscheinung.“
Die Trennung zwischen High and Low Culture war kein Thema mehr. Die Künste wurden geöffnet für das Material des Lebens, um sie auf diese Weise grenzüberschreitend neu zu orientieren und vor allem in Berlin auch zu politisieren. Die weggeworfene Puppe war nach Hausmann eben bedeutender als der im Dichtersessel dösende Expressionist.

Die Dadaisten experimentierten mit ihren poetischen und künstlerischen Fähigkeiten, die sich gegenseitig durchdrangen und erweiterten. Der Tänzer in Hausmann regte den Fotomonteur an, diese Rolle wiederum seine Lautdichtung und visuelle Poesie Der Optophonetiker wurde vom Naturwissenschaftler inspiriert, dieser stellte Fragen an den Philosophen, der wiederum vom Körperbewußtsein des Tänzers bewegt wurde.
Das Sitzfleisch, die Sitzenden, das Bürgertum
- das war das Gegenbild vom bewegten Dadaisten.

Doch die Dadaisten ordneten sich keinem Gruppenideal unter – wie die Expressionisten, die sich auch als Gemeinschaft gegen die Gesellschaft definierten. Die Dada-Gruppen waren ihrem Charakter nach offen und ohne Hierarchie. Die Dadaisten bekannnten sich zur Zufälligkeit und Spontaneität der Gruppenkonstellationen. Aus dem guten Einfall heraus entstand gemeinsames Produzieren und Inszenieren. Gemeinschaftsarbeiten waren nicht selten – so zwischen Heartfield und Grosz, Höch und Hausmann, Baader und Hausmann, Arp und Ernst etc.
Dennoch – der Kult um Originalität war sehr ausgeprägt – bei aller Flüchtigkeit der Performance. Bis ins hohe Alter stritten Hausmann und Heartfield um die Erfindung der Fotomontage, Richard Huelsenbeck mit Hugo Ball um die Erfindung des Wortes Dada.
Doch vor allem die Verletzungen der Konventionen und die Grenzüberschreitungen der Künste stabilisierten die Gruppen.

Manifestationen

Der Dadaist suchte auch und vor allem die Gemeinschaft der Mitlachenden und versuchte sich eine neue Öffentlichkeit zu schaffen, die den Galerien und Salons, auch den Museen den Rücken kehrte, selbst dem Kunsthandel, um mit eigenen Strategien auf sich aufmerksam zu machen.
Das Cabaret war ja nicht nur klärende Sinnfigur, sondern auch szenische Orientierung mit allen Mitteln, die die Künste und auch die Trivialkultur bis zur Werbung bereit hielt.
Anti-Musik mit Kesselpauke und Trommeln, Ragtimestepptanz, die Performance des Wortes, das Bild, die Montage, das Manifest, Publikumsbeschimpfungen, Lautgedichte, Simultangedichte, Sketche, Improvisationen, schlicht Unsinn.
Mit Skandal, Schock, Überraschung, Provokation und vor allem Lautstärke inszenierte der Dadaist seine Kunst als Ereignis und Manifestation.

Die dadaistischen Performances waren leibhaftig gewordene Montagen, komplex und vielschichtig, kurzweilig und provokativ, und auf den Augenblick reduzierte Improvisationen, inspiriert vom Futurismus. „Sintesi“ nannte sie Marinetti, weil sie in „wenigen Minuten, in wenigen Worten und in wenigen Gesten eine Unzahl von Situationen, Empfindungen, Ideen, Sinneswahrnehmungen, Ereignissen und Symbolen zusammendrängten und den Besucher durch ein „Labyrinth von Sinneswahrnehmungen“ schleuderten, die absolut originell und völlig unvorhergesehen zusammengefügt wurden.
Und so beschreibt den Tumult auf der Bühne der „Hannoversche Kurier“ zu den Dada-Tourneen und Berliner Performances von Baader, Hausmann und Huelsenbeck, Grosz und Heartfield, Mehring und Piscator:
„Auf der Bühne erscheint ein Künstler nach dem anderen, schreit ein paar Worte, wird unterbrochen, getadelt, gelobt, hinausgeworfen, zurückgeholt, verhöhnt, gepriesen. Über Kunst brüllen sie unzusammenhängende Sätze, über Politik, über Sitte. Das Publikum johlt und pfeift und trampelt und quietscht und will sein Eintrittsgeld zurück... Der Vorhang fällt. Die Künstlerschar erscheint in Hemdsärmeln zwischen den entrüsteten Besuchern, schreiend, lachend, drohend, höhnend ....“
Der Skandal, in dem das bürgerliche Publikum zugleich abgestoßen und angezogen wurde, sollte der einzig angemessene Erfolg sein.
Mit amerikanischer Boxermiene und schwarzgeschminktem Gesicht habe Grosz in einer Art Ragtimestepptanz mit den Köpfen der Zuschauer Fußball gespielt. Stepptanzend rezitierte er seine lyrischen „Gesänge an die Welt“, Raoul Hausmann verkündete zum inszenierten Lautgedicht: „Aktion! Aktion! Vorbei die Zeit der Dichtung auf geschwärztem Papier, diese individuelle Eitelkeit!“
Lautgedichte, Simultangedichte, Manifeste, Couplets, „Dschungelsongs“, Sketche, Publikumsbeschimpfungen, Lärm-Aktionen und Improvisationen verwandelten die Bühne in einen Ort ständig wechselnder Handlungen. Wenn etwas zu perfekt zu werden drohte, wurde die Inszenierung von den Dadaisten provokativ unterbrochen. Flüstern, Schweigen, Stammeln, Heulen, Kreischen wurden zu aktionistischen Darstellungsmitteln der Sprache deklariert.

Wie eine solche Inszenierung von gesprochenem Wort und Schreien im Zusammenspiel von Grosz und Heartfield aussah, schilderte Hannah Höch:

„Wenn George Grosz das Wort hatte, so gefiel er sich im Erzählen atemberaubender erschwindelter Erlebnisse. Ich glaube, er versetzte sich dann in eine Seemannskneipe. Er hatte eine ganz persönliche Sprechtechnik für diesen Zweck entwickelt, in dem er Sätze immer abbrach und den Faden an ganz anderer Stelle wieder aufnahm und weiterspann.
Wenn man nun im Saal unruhig wurde und man sich dieses Verfahren nicht mehr länger gefallen lassen wollte, dann griff plötzlich John Heartfield ein, indem er einen markterschütternden Ton ausstieß – einen Urwaldschrei.“
Bei der Inszenierung von Simultangedichten wurden von mehreren Sprechern gleichzeitig unterschiedliche Texte vorgetragen oder Lautabfolgen gemeinsam intoniert. HH berichtete von einem infernalisch-bruitistischen Orchester mit zehn Mitwirkenden. „Ich war erstaunt, dass eine solche nur rhythmisch gesteuerte Ballung von Pfeifen, Stampfen, Blechschlagen, Kinderknarren, Gebimmel, Getrommel, Geschrei ein faszinierendes Ganzes bilden konnte.“
Hugo Ball deutete diese Art der Mischungen aus Stimmen und Geräuschen als den Widersteit der Vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrickenden Welt, deren Geräuscheablauf unentrinnbar schien.
Doch diese Exzentrik erschöpfte sich schnell, weil sie allein auf den Skandal ausgerichtet war. So kamen die Aktionen allein zwischen 1919 und 1920 zu vollem Einsatz.
Nicht zu übersehen war, dass es hier Zusammenhänge zwischen den Aktionsformen der Bühne und den bildkünstlerischen Verfahren der Dadaisten, insbesondere den Montagen der Foto- und Textzitate.

3. PARODISTISCHE UMDEUTUNGEN VON TRADITIONELLEN IKONOGRAFIEN

Konzentrieren wir uns jetzt auf die bildkünstlerischen Verfahren der Berliner Dadaisten, dann gehörte zu ihrem antiakademischen Dilettantismus sehr wohl eine gute Kenntnis von traditionellen Ikonographien, die sie provozierend zur Parodie, Satire und Groteske umdeuteten. Das Verfahren der Verfremdung von Denk- und Bildprägungen war für die Berliner Dadaisten wesentlich, weil hier gezielt Verkrustungen im kulturellen Gedächtnis aufgesprengt und Klischees bloßgestellt werden konnten - von der Phrase bis zur christlichen Ikonographie. Also nicht nur der Schock des Neuen, Unbekannten, - wie die Performances - sondern Verfremdung des Altbekannten spiegelte um so deutlicher die Ungleichzeitigkeiten und Anachronismen der traditionellen Kulturvorstellungen, insbesondere der Denk- und Handlungsweisen des sogenannten „Spießer-Untertanen“ als des Gegentyps zum Dadaisten. Wie die bildparodistischen Umdeutungen auch mit einer Revolutionierung von Wahrnehmungskonventionen einhergingen, werde ich im Folgenden an einigen Werken der Berliner „Ersten Internationalen Dada-Messe“ 1920 aufzeigen, die gleichsam die Berliner bildkünstlerische Variante des „Narrenspiels aus dem Nichts“ darstellte.
Mit der Inszenierung von etwa 175 Werken bildete die Messe einen Höhepunkt gemeinsamer Dada-Aktivitäten. Die Dadaisten verwandelten die traditionelle Hängung der Bilder in ein multimaterielles Gattungs- und Kunstwerk-sprengendes „negatives Gesamtkunstwerk“ (Odo Marquard), in dem Vollendetem neben Unvollendetem, Original neben Reproduktion, Text neben Bild-Montagen ausgestellt wurden.

In zwei Zimmern der Galerie Dr. Otto Burchard waren die Werke über-, unter-, neben, ja verschiedentlich sogar aufeinandergehängt, so dass die Wände in große Montagen aufgelöst wurden.
Die Wirkung der verwirrenden Vielfalt wurde nicht nur durch die simultane Fülle der Wände, sondern durch zahlreiche Materialien und ihre Kontraste, durch unterschiedliche Techniken, Größen, Rahmen und Ausführungen hervorgerufen. Druckbögen, Buchumschläge, Aquarelle, Zeichnungen, Montagen, Zeitschriften, Titelblätter, Großfotos, Plakate, Reklameentwürfe, Assemblagen, Flugblätter, Dada-Kissen, Puppen, Dokumente der Lebenskunst, wie eine Nachtischzeichnung, ein Kochkunstpreis und ein Zeugnis verwandelten die Räume der Ausstellung in ein groteskes Szenario. Schrift- und Textzeilen hatten ein ebensolches Gewicht wie die Bildwerke und Montagen selbst und schienen mit diesen auch zu konkurrieren, in diese vereinzelt einzudringen und wieder herauszutreten. Dada wurde in vielfältiger Weise das irritierende Signal der Messe - einer „pauperistischen“ Kunstkammer.

Während die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance und des Barock - hier von Jan Brueghel - in enzyklopädischen Universalsammlungen das gesamte Wissen ihrer Zeit in einer Fülle von Objekten zu erfassen versuchten, vor allem das Seltene, Kuriose und Außergewöhnliche, sehen wir in der Dada-Messe in einer Fülle von Materialien das ruinöse Abbild vom Untergang der Kultur – doch beiden ist gemeinsam, das sie durch die Dichte des Präsentierten die Assoziationsfähigkeit des Zeitgenossen als Erkenntnisform herausforderten.

Schauen wir uns nun das Werk von Grosz im Hintergrund des ersten Raumes der Messe an, das zentral ein dadaistisches politisches Statement bedeutete, und zugleich eine parodistische Umkehrung vertrauter kunsthistorischer Vorbilder war, um so gezielter Erkenntnisse wachzulachen.

„Deutschland ein Wintermärchen“
Ein Werk, das begleitet wurde mit der Sentenz: “Dada ist politisch“.

In „Deutschland ein Wintermärchen“(1918/19) schälte Grosz deutlich aus dem schwankenden Stadtchaos die Typen heraus, die als Schuldige des Krieges auszumachen waren – Typen deshalb, weil sie als Repräsentanten der deutschen Kriegstheologie und -propaganda von Grosz in ihrem Habitus und Aussehen auf Wesentliches stilisiert wurden.
Doch das Bild ist nur zu verstehen, wenn wir uns zunächst klar machen, dass Grosz hier ikonographisch eine Bildparodie des Weltgerichtes vorgenommen hat.

Vergleichen wir die ikonographische Anordnung des Weltgerichts von Hans Memling
Memling, das Jüngste Gericht, Triptychon 1467-73

Das Bildthema ist der Offenbarung des Evangelisten Johannes entnommen. Dargestellt ist in der Mitteltafel der Weltenrichter am Tag des Jüngsten Gerichts, an seiner linken Seite Maria, und an seiner rechten Johannes der Täufer; unter Jesus die Seelenwägung durch den Erzengel Michael und links der Einzug der Geretteten in das Himmlische Jerusalem (Paradies) sowie rechts der Gang der Verdammten in die Hölle.

Sehen wir die provozierenden Bildparodierungen in: Deutschland ein Wintermärchen
An die Stelle des Weltenrichters setzte Grosz den Soldaten-Bürger an seinem schwankenden Tischchen im zusammenbrechenden Stadtchaos, Maria und Johannes wurden nun durch Prostituierte und Matrose ersetzt, beunruhigende Figuren des Stadtchaos – der Matrose erinnert an den Matrosenaufstand in Kiel, der das Ende des Krieges einleitete. Der General unten in der Mitte erhielt die Rolle des richtenden Erzengels; der Bildungsbürger rechts mit schwarzen Scheuklappen, mit Goetheband und den schwarz-weiß-roten Fähnchen der Monarchie trat an die Stelle des Teufels, der abgehärmte evangelische Pfarrer unten links spielt die heuchlerische Rolle des Erlöserengels mit segnendem Gestus.
Grosz hatte damals allen Grund, das Weltgericht als propagandistische Falle der preußischen Kriegstheologie zu verfremden: der Gesinnungsmilitarismus mißbrauchte das Weltgericht propagandistisch für seine imperialen Machtinteressen. Nach wilhelminischer Kriegspropaganda vollstreckte nicht Gott das Weltgericht, sondern die Deutschen als Gottes Volk. Diese vornehmlich vom deutschen Protestantismus geprägte Deutung der Geschichtsapokalypse gipfelte in dem Anspruch, daß eine Erlösung der Welt allein durch das „Deutsche Wesen“ vollzogen werden könnte.
Das waren die Botschaften, die von der protestantischen Kirche, vom Militär und dem preußischen Bildungsbürgertum dem kleinen Untertanen in der Bildmitte als Hurrahpatriotismus eingetrichtert wurden. Der Untertan als Spießertypus karikiert, sah sich selbst als Weltenrichter pseudoreligiös überhöht und fand in dem Leitsatz „Gott mit uns“ eine Formel, die seine Kriegsgreuel rechtfertigte.

Wir erkennen, dass Grosz in der satirischen Darstellung des
Soldaten in „Deutschland ein Wintermärchen“ einen zum Trottel zugerichteten Christus sah, denn für Grosz war die kriegstheologische Propaganda des sog. Hurrahpatriotismus mit „Trotteltumreligion“ gleichzusetzen.
„Deutschland ein Wintermärchen“ bezieht die politische Kritik des Weiteren auf die gleichnamige Satire von Heinrich Heine aus dem Jahr 1844. Auch hier wird die Übermacht der preußischen Staatsgewalt gegeißelt, die das „hölzern pedantische Volk“ von Untertanen drillte
durch die Unterdrückung menschlicher, Individueller und geistiger Freiheitsrechte.

„Noch immer das hölzern pedantische Volk
Noch immer ein rechter Winkel
In jeder Bewegung, und im Gesicht
Der eingefrorene Dünkel.
Sie stelzen noch immer so steif herum,
So kerzengerade geschniegelt,
Als hätten sie verschluckt den Stock,
Womit sie einst geprügelt.“

In seiner Ausstellung in der Galerie von Garvens 1922 datierte Grosz das Werk demonstrativ auf November 1918, obwohl der Berliner Lokal-Anzeiger vom 21. Dez. 1918 stammt, dessen Schlagzeile „eine Republik in Oberschlesien“ die nationalistischen Wogen hochschlagen ließ. (Oberschlesien, reich an Bodenschätzen, drohte durch Volksabstimmung nach dem Krieg Deutschland verloren zu gehen) Dies weist darauf hin, dass Grosz mit dem Werk nicht nur die

Kriegszusammenhänge satirisch erhellte, sondern auch den Beginn der Weimarer Republik, in der Untertanen dieser Art als nationalistische monarchietreue Kräfte weiterwirkten.
Grosz' kämpferisch wirkendes Profil mit „galliger Miene" trat als Silhouette dort im Bild links unten auf, wo sich auf religiösen Weltgerichtsdarstellungen oftmals sogenannte Stifterfiguren befanden.

Die anhaltende politische Gefahr des ideologisierten Hurrahpatriotismus erkannten die Dadaisten eben auch weiterhin in der jungen Weimarer Republik, vor allem in der Niederschlagung der Spartakistenrevolution durch das Militär in den ersten Monaten des Jahres 1919, des Weiteren 1920 im Kapp-Putsch. Weshalb der General von „Deutschland ein Wintermärchen" auch für die Satire von „Deutschland muß untergehen" von Huelsenbeck verwandt wurde – eine Veröffentlichung des linken 1917 gegründeten Malik Verlages von Wieland Herzfelde und John Heartfield. Das Militär als ein antidemokratischer Staat im Staate bedrohte die junge Demokratie der Weimarer Republik, deshalb auch, weil die Sozialdemokratie schon im Januar 1919 mit der obersten Heeresleitung ein Bündnis einging, um die „Ausbreitung des terroristischen Bolschewismus in Deutschland zu verhindern," wie es im Protokoll stand – der Feind stand für die Sozialdemokratie links, nicht rechts.
„Pleite glotzt euch an," schrieb der Dada nahestehende Schriftsteller Carl Einstein in der gleichnamigen satirischen Zeitschrift im Januar 1919: „Revolution wurde unterschlagen. Defraudanten der revolutionären Idee herrschen und betreiben die Sanierung des Spießers."
Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen – so brachte Grosz
Die Niederlage der kommunistischen Aufstände auf den Punkt.
Die Sanierung des Spießers ging Hand in Hand mit der Macht des Kapitals und der Gewalt des Militärs und wurde in den Augen der Dadaisten vor allem von sog. „Volksbeauftragten ohne Volk" befördert, weshalb Grosz die Physiognomie Eberts in den Typus des im Sessel fett sitzenden Kapitalisten projizierte, der auch an den Spießer-Trottel in „Deutschland ein Wintermärchen" erinnert.

Hierzu die Kritik des Berliner Dadaisten Huelsenbeck in „Deutschland muß untergehen"
„Können Leute wie Ebert und Scheidemann, gute Kleinbürger, Führer zu unseren Zielen sein? Liebknecht wußte das am 10. November: Nein oder Wie jämmerlich...sind diese Volksbeauftragten, die nicht mehr wissen, was Volk ist. Exzellenz Scheidemann, Fritzchen Ebert, der ehrliche Sattlermeister. Jener Noske, der Hindenburg en miniature...Die Unzufriedenheit wächst, wenn man diese Kleinbürger-Exzellenzen genau nach altem Schema agieren sieht...Nachschwätzer zehnmal ausgekochter sozialistischer Gedanken, teutsche Revolutionäre mit Gemüt und Butterbemmchen, ganz unpolitisch, Grammophone kanonlicher Traktätchen und uralter Schlagworte. Die Unruhe wächst. Das Volk, das mit dem Einsatz seines Lebens die Revolution gemacht hat, sieht sich von geschickten Bierbäuchen betrogen, die plötzlich an der Spitze seiner Organisationen erscheinen, als wären sie dabei gewesen."
Sehen wir uns daraufhin Grosz' ironische Zurschaustellung der Volksbeauftragten ohne Volk auf einer der ersten dadaistischen Fotomontagen an: als Galerie deutscher Mannesschönheit -
(((((Rat der Volksbeauftragten nach dem 29. Dezember 1918, nur noch aus Mehrheits-sozialdemokraten bestehend. Von links: Otto Landsberg, Philipp Scheidemann, Gustav Noske, Friedrich Ebert, Rudolf Wissell.))))

dann erkennen wir in der Drehachse des Fächers Ludendorf stehend als Kriegsgeneral, die Macht des Militärs in der Weimarer Republik repräsentierend.

Wie recht Grosz haben sollte, veranschaulicht er 1923, als er in demselben Habitus des Erzengel-Generals gleichsam als dessen barbarisch-deutschnationalistische Variante „Sigfried-Hitler“ 1923 nach seinem Münchner NSDAP-Putsch karikierte, den er zusammen mit dem Kriegsgeneral Ludendorff organisierte. In seiner Festungshaft hatte Hitler Gelegenheit genug, in seiner sog. Programmschrift „Mein Kampf“ die Dadaisten ausdrücklich zu diffamieren.

Grosz wurde nicht müde, immer wieder auf die Gefahr des deutschnationalen totalitären Gesinnungsmilitarismus für die Demokratie der WR durch seine Karikaturen aufmerksam zu machen. Das veranlasste ihn 1926 zu einem seiner bedeutendsten Werke - „Stützen der Gesellschaft“ , in denen er all seine dadaistischen Typisierungen zusammenführte, um sie schlagkräftig als hohlköpfige Allegorien der Weimarer Republik zu karikieren, in satirischer Manier Oben und Unten vertauschend, wozu der Pisspott und auch die Fäkalien gehörten – wir erkennen im Hintergrund den Militärseelsorger, scheinheilig Frieden predigend und doch Mord und Totschlag zulassend, in seiner Nähe die monarchistische Reichswehr („Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten“) bedrohlich das brennende Feuer einer düsteren Zukunft entzündend, im Vordergrund der sog. Bildungsbürger nun als Journallist auftretend, mit Berliner Tageszeitungen, scheinbar friedlich gestimmt mit Palmwedel, in dem deutlich die Physiognomie Alfred Hugenbergs, des nationalistischen und antisemitischen Medienmoguls zu erkennen ist, des Weiteren im Vordergrund der knöcherne, deutschnationale ehemalige Kavalieroffizier des Ersten Weltkriegs mit Florett des Corpsbruders, mit Bierseidel und am Schlips das Hakenkreuz, rechts der sozialdemokratische Parlamentarier, der sich auf den Reichstag stützt, aber opportun mit deutschnationalem Fähnchen wedelt und mit der demagogischen Parole: „Sozialismus ist Arbeit“ auftritt, um jeden Streik der Proletarier gewaltsam unterdrücken zu können. Die Vorlage für dieses Werk stammt von 1921 aus der Mappe „Das Gesicht der Herrschenden Klasse“: „Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten!“, 1921

Auf diese karikaturistischen Typisierungen war Grosz seit seiner Dada-Zeit programmiert und sammelte sie in seinen Mappenwerken u.a. „Der kleinen Grosz-Mappe“, „Gott mit uns“, „Ecce homo“, in „Das Gesicht der herrschenden Klasse“, so dass Brecht kritisch anmerkte, „Ich denke, das, was sie zum Feind des Bourgeois gemacht hat, George Grosz, ist seine Physiognomie.“ Zweifellos fand Grosz in der karikaturistischen Überspitzung und Typisierung von Physiognomie und Habitus ein Mittel und Medium, um dem „Untergang des Abendlandes“ sein Spiegelbild vorhalten zu können – ein Medium, das vielfach anknüpfte an die oppositionelle Gesellschaftssatire eines Hogarth und Daumier.
Während Grosz dergestalt die anhaltende Gefahr des Feindes durch satirische Karikierungen vorführte, geißelte Otto Dix durch groteske Gestaltungsmittel den Militärzynismus.

Auf der Dada-Messe schockierten zentral positioniert Dix’ Krüppelwesen als ein für die Weimarer Republik nicht zu verdrängendes soziales Problem. Hier wird das

Physiognomische nun in einem grotesken Verfahren der realen Deformation von Krüppeln drastisch dargestellt, in dem Tod und Leben in eins wirken.
Das Werk wurde als „Wehrsabotage“ als entartete Kunst 1936 diffamiert und zerstört.

Der Paradeschritt in „45% erwerbsfähig oder wieder Kriegsverwendungsfähig“ folgt der Choreographie eines Totentanzes – blind, glasäugig, klapprig, zittrig, hinkend und über das Kopfsteinpflaster rollend inszeniert Dix hier einen grotesken Slapstick der Prothesen, vielmehr „Maschinen-Tiere/die halb Fleisch, halb in Scharnieren/ halb verrosten/halb krepieren.“ So stellte sie Walter Mehring unversöhnlich in seiner Totenmesse „Graduale dies irae“ dar, einer Parodie der Totenmesse des Thomas Celano aus dem 13. Jahrhundert, Dix richtet den Blick auf die Ruinen eines ideologisierten zynischen Männlichkeitswahns.

Auf der Ersten internationalen Dada-Messe hängt „Ein Opfer der Gesellschaft“ von Grosz (Abb.) auf dem Kopf des ersten Krüppels – eine Montage in der Montage, die Zerstückelung als adäquates realistisches Gestaltungsverfahren im Anblick des ruinösen Menschenbildes vorführt. Der zweite Titel der Montage „Uncle Sam the Unhappy Inventor“ spielt auf den Produktionsprozess der Montage des zerstückelten Gesichtes an.
Das dadaistische „Spiel mit den schäbigen Überbleibseln“ (Ball) wird hier am lebendigen Leibe und Gesicht vollzogen, der Künstler wird Monteur von Prothesen, („Dix fecit“) – hier ein weiteres Bild von den Kartenspielenden Kriegskrüppeln

Abb. Dix. Kartenspielende Kriegskrüppel,

in dem Krücken, Stelzen, Prothesen, Tisch- und Stuhlbeine nicht über die Standortlosigkeit der deformierten und montierten Körper hinwegtäuschen können. Doch im Besitz von Prothesen teilen sie nicht das Schicksal des „Rinnsteinkrüppels“, der prothesenlos als „Streichholzhändler“ sein Leben fristen muß und vor dessen Anblick die Menschen fliehen.

In diesen ruinösen Montageprojekten wird nicht nur der Heldenmythos des männlichen stählernen Soldaten destruiert, sondern die zynische Ausbeutung des Soldaten – auch mit Durchhalteparolen.

Überdies versuchten die Dadaisten das ruinierte Mannesbild auch noch auf der Dada-Messe mit ungewöhnlich Puppenmontagen zu persiflieren – an der Decke baumelnd wieder „Erzengelgleich“ eine Soldatenpuppe mit Schweinsmaske und Offizierskorkaden und auf einem Sockel r. ein demontierter Puppentorso mit diversen Orden und einer an- und ausschaltbaren Glühbirne, (hier eine Rekonstruktion) gleichsam eine groteske Umdeutung der propagandistisch mißbrauchten Lichtgestalt des antiken unverletztbaren Helden des Doryphoros von Polyklet a. d. 5. Jhdt. v. Chr. Als Monteur von Prothesen, als Produzent grotesker Mensch-Montagen ging der Dadaist desillusioniert zynisch aus dem „Ende der Welt“ hervor. Zynisch wirken auch Balls Erkenntnisse zum zerbrochenen Weltzusammenhang. Alles sei Freigut, Materie geworden. „Der Mensch kann mit ihr anfangen was ihm beliebt.“
Zweifellos transformierten die Dadaisten diese tiefgreifende Erfahrung von Segmentierung und Fragmentierung seit 1919 auch in ihr groteskes Montageprinzip aus Fotografien. Der Schnitt zwischen Kopf und Körper sollte sich in den

Fotomontagen zu einem aggressiven Gestaltungsmittel verselbständigen und wurde zugleich in ein neues Spiel von Identitätsauflösungen und -dekonstruktionen transformiert, vor allem in Höchs Montagen:

- hier aus einem ethnographischen Museum: Denkmal der Eitelkeit 1924, Vagabunden

4. DAS PRINZIP FOTO-MONTAGE GEGEN DIE MACHT DER MEDIEN

Wir erleben, dass sich mit der sog. Erfindung der Fotomontage 1919 der Blick auf die Moderne der Weimarer Republik änderte.
In den dadaistischen FOTO-Montagen erleben wir kritische Darstellungsprozesse, die die bedrohlichen und zynischen Kräfte des Untergangs der Gesellschaft eines Grosz und Dix in groteske Übergänge transformierte – in Übergänge einer dynamischen fluktuierenden Großstadt – und Mediengesellschaft, die – wie Hausmann sagte – ein Schweben zwischen zwei Welten reflektierte, zwischen einer alten und einer noch nicht erkennbar neuen Gesellschaft. In diesem Dazwischen bewegten sich Hannah Höchs und auch Hausmanns Montagen.

Abb. Dada-Messe: Höch und Hausmann
Abb. „dada rundschau“ 1919

Im Gegensatz zu Grosz versuchte HH die von ihr zitierten Politiker eher distanziert ironisch, ja respektlos als temporäre Erscheinungen zu sehen – in gewisser Weise verharmlosend. Ihre gewichtige Bedeutung im Versailler Vertragsabschluß kann man aus der Montage nicht erkennen – weder bei
dem am oberen Rand tänzelnden Woodrow Wilson, der mit seinem 14 Punkte Programm Grundlagen eines Friedensvertrages erarbeitete, noch bei dem frz. Ministerpräsidenten Clemenceau – hier mit Schlafmütze (wohl eher bei seiner Genesung nach einem Attentat im Febr. 1919), noch bei Matthias Erzberger , dem sog. Erfüllungspolitiker*,((der 1918 als Bevollmächtigter der Reichsregierung und Leiter der Waffenstillstandskommission auftrat und die Kampfhandlungen des Ersten Weltkriegs formell beendete und 1919/20 als Reichminister der Finanzen regierte.))*
und schon gar nicht bei Ebert und Noske.
Der Bekanntheitsgrad und der Öffentlichkeitswert der Fotografien von Ebert und Noske, die auf dem Titelblatt der „Berliner Illustrierten Zeitung“ vom 24. August 1919 erschienen, nutzte HH, um sie als Polit-Narren im wahrsten Sinne des Wortes zu entblößen– zu einer Zeit, als Ebert als Reichspräsident und Noske als Verteidigungsminister in der Nationalversammlung zu Weimar vereidigt wurden. Die Fotografie soll bei diesem feierlichen Akt „über den Bratenröcken in der Luft geschwebt haben“, so Harry Graf Kessler in seinem Tagebucheintrag vom 21. August 1919)

Selbst die in die Nationalversammlung erstmals aufbrechenden Frauen werden hier ironisch leicht- und barfüßig betrachtet. Auch die Scharfschützen unten oder die vom Körper fliegenden Köpfe der Soldaten sind von einem untergründig-ironischen Spiel bewegt, dass irritierend wirkt und keinen Halt bietet.
Die Fotozitate sind in der Montage in ein Geflecht von Linien eingespannt, die sie arhythmisch strukturieren. So verlangt die Fotomontage unterschiedliche Wahrnehmungsmöglichkeiten: das assoziative Wiedererkennen – um den Prozess der Verfremdung zu begreifen, und ein dynamisiertes Sehen, um die rhythmische Gesamtkonstellation zu deuten.

„Schrankenlose Freiheit für HH“ wurde programmatisch in „DADA RUNDSCHAU“ von Hannah Höch zitiert; Zeitgeschichte schien für HH aus frei rangierbaren Versatzstücken zu bestehen. Durch Verfremdungstechniken befreite sie sich von allem Dogmatischen und Begrenzten und eröffnete einen angstfreien Blick auf das aktuelle Geschehen als einen sich ständig verändernden vorläufigen Prozess.

Die zeitgenössischen Abbildungen der „Berliner Illustrirte Zeitung“ zwischen 1915 und 1920 wurden für die dadaistischen Fotozitate ausgeschlachtet. Die BIZ stellte seit 1910 den Zeitungsmarkt auf den Kopf. Die Leser wurden nicht mehr über feste Abonnements gebunden, sondern durch die interessante, vor allem auf die Bilderwirkung setzende Aufmachung.
Die Fotomontagen reflektierten in ihren innovativen Verfremdungsverfahren den pictorial turn der Illustrierten medienkritisch. Dieser setzte vor allem nach dem Krieg ein, als die Fotografie den Vorrang vor dem Text erhielt, um dergestalt als Sensation den Absatz der Illustrierten zu steigern. Die Dadaisten griffen gleichsam mit ihren Schnitten in das einsetzende sog. erkenntnisverhindernde „Schneegestöber“ sensationeller Fotoabbildungen ein.
„Die Verfremdung der Fotografie ...und der freie Gebrauch ihrer Realitätsstücke zu politischem Angriff, das war die neue Berliner Dimension“ – erkannte Hans Richter. Hausmann ergänzte: „Genauso revolutionär wie der Inhalt, der Gedanke der Fotomontage, so umstürzlerisch war auch die Form, Anwendung der Fotografie mit Texten, umgewandelt zum statischen Film.“
DADA CINO – Hier wird der Querschnitt durch das Zeitgeschehen gleichsam in statischer Bewegtheit vorgeführt – vom Schnitt durch den Uterus über die Stiefelwerbung zum Wolkenkratzer und umfunktionierten Panzer.
Wie Schrift im Großstadtgetriebe funktionierte, so tauchte sie auch in den Montagen unvermittelt als Laut, als Mischwortbildung bis zu komplexen Satzstrukturen auf.

Sprache als Klischee und Phrase der Tageszeitungen war überdies von Grosz thematisiert :
„GERMANIA OHNE HEMD“, IN DEM WIR „JUDENPOGROM“ EBENSO LESEN WIE „GEGEN FEUCHTE FÜSSE“, gleichsam ein Schnitt durch das Gehirn des Untertanen, der sog. „Phrasendreschmaschine“.

Hören wir hierzu Walter Mehring in seinen Couplets 1920 u.a. in „Berlin Simultan“, S.79

Kommen wir zu
„Schnitt mit dem Küchenmesser....“. Die simultane Organisation des Materials wurde geprägt von großstädtischen Wahrnehmungserfahrungen, von Diskontinuität und Dissoziation, mit denen sich das Instabile und Dezentrierende, Flüchtigkeit und Wurzellosigkeit verbanden – nicht, um an ihnen zu verzweifeln, sondern um sich den Herausforderungen der Moderne zu stellen. Mit den Worten Brechts: „simultan aufzunehmen, schnell zu kombinieren und kühn zu abstrahieren.“ Das galt sowohl für die Produzenten der Montage als auch für die Rezipienten. Sie sahen sich in der Montage einem offenen Geschehen von Verfremdungsprozessen ausgesetzt, das sie assoziativ und konzentriert zu entschlüsseln suchten.
Im Schnitt zwischen Kopf und Körper sowie in der Vertauschung von ihren Identitäten, fällt auf, dass HH ein für sie typisches Verfahren anwandte, um die zweifellos männlich dominante Kopf-Kultur auf diese Weise in Frage zu stellen – nämlich einige bedeutende Köpfe der Zeit auf weiblich bewegte, springende und

tanzende Körper zu setzen – beispielsweise Hindenburgs Kopf auf den Körper einer Tänzerin, Grosz auf eine Spitzentanzende Ballerina. Es fällt im Zentrum überdies der grazile Körper einer Tänzerin auf, die den Kopf der Käthe Kollwitz in die Luft wirft. HH montierte eine Allegorie, die das Leichte im Schweren verkörpern sollte, die gleichsam die mit Kollwitz verbundene Leiderfahrung des politischen Todes zu bannen versucht. Die Dadaisten sprachen auch von einer Balancierfähigkeit in Widersprüchen, weshalb die Themenfelder der Montage von Dadaisten und Antidadaisten, von Massenaufläufe und vereinzelten Montagen von Personen von Albert Einstein und Friedrich Ebert in der Montage balanciert werden.
Während Ebert vergleichsweise in einer kleinen grotesken Montage erscheint, wird hier der Akzent auf Albert Einstein gelegt , den sog. „Relativitätsrummel“ der Illustrierten, gleich mitreflektierend.
Das Foto-Zitat von Einstein war ernst zu nehmen -

Dadas Bruch mit der Tradition eines Jahrtausends (Ball) bestätigte Ball schon1917: Wie auf philosophischem Gebiet die Geister, so wurden auf physikalischem Gebiet die Körper von Illusion erlöst.“ „Was ist dada...so Hausmann...ist dada wirkliche Energie.“
Wenn schon die Foto-Zitate der Dampflock und des Flaschenzugs physikalische Rückschlüsse zulassen, so könnten wir vermuten, dass die gesamte Montage ein Gleichnis der energetischen physikalischen Kräftewelt anzustreben versuchte, obwohl die Relativitätstheorie nicht auf die uns umgebenden Objekte bezogen werden kann. Die Atomisierung, Partikularisierung, Relativierung der einzelnen Teile der Montage machen bewußt, dass meßbare, räumliche, visuelle Sehweise nur vordergründig ist, und dass die Dinge vielmehr durch ständig variierende Impulse einem kinetisch-energetischen Prozess ausgesetzt sind. Die Dinge erscheinen nicht nur historisch definiert, sondern die Geschichte scheint ein fortwährend sich bewegendes Feld von variablen Ereignissen zu sein. „Dada hätte nie einem Materialismus zustimmen können, der nicht gleichzeitig „relativ“, das heißt in seinem prinzipiellem Wesen wandelbar gewesen wäre.“ So wirkte HH mit an einer „Physik der Poesie“ ,wie sie Eluard für den Surrealismus forderte, eben durch die bewegte, energetisch aufgeladene Fülle der atomisierten Zitate. Dada versuchte nicht nur die Kunst unter der Optik des Lebens, sondern vor allem auch die Naturwissenschaft unter der Optik der Kunst wahrzunehmen.

Auch durch die pulsierenden Räder, Kugellager und Reifen werden in der Montage energetische Kräfte technischer Innovationen wirksam.
Wir können auf der einen Seite die instabile Bodenlosigkeit der Gesellschaft erkennen und auf der anderen eine Dynamik, die über sie hinaustreibt und bewusst macht, dass der Prozess der Geschichte nicht mehr von handlungsmächtigen Subjekten auszugehen scheint – Ebert wird oben vergleichsweise klein clownesk montiert -, sondern von den neuen Bedingungen einer Vielzahl ineinandergreifender Ereignisse. Die neue fluktuierende Medienwirklichkeit löst – wie Höch zeigt – Zusammenhänge auf, auch und gerade soziale Lebenszusammenhänge von Schicht und Stand, wie sie sich noch in den von Grosz analysierten Typen behaupteten.
HH beanspruchte eine neue künstlerische Kraft, die mutig genug war, eine neue Bewegtheit gegen die bürgerlichen Sitzkulturen, und eine fröhliche Relativität als ihre dadazentrale Aufgabe zu fordern, die auch weiter wirkte in metamorphotische Veränderungen hinein.

Hieraus eine entschiedene Mischung in der Montage aus Desillusionierung, Skepsis, Komik, Aufklärung, Irritierung zu gestalten, setzte eine kalkulierte Wahl der Zitate und ihrer Dekonstruktionen voraus, die das Produzieren von Bildern aus Bildern als ein neues avantgardistisches Prinzip einführten.

Weltrevolution – das HH im Laufe der 20ziger Jahre entfernte, sagt viel über das Prozessuale der Montage aus, das doch auch mit Hoffnungen auf Veränderungen zusammenhing, die nicht eingelöst wurden, weshalb HH das Zitat im Laufe der zwanziger Jahre entfernte.
„Weltrevolution“ wurde von dem Berliner Dadaisten Raoul Hausmann weit gefasst – sie war eine „Explosion ungeheurer Kräftelockerungen, Kraftentfesselung im Menschen, im Erkennen des Menschen – hatten wir dies gemeint nur durch Lohnerhöhungen, Parteigetriebe und Parlamentsmitgliedschaft zu erreichen? Dann wehe dem Menschen. Und darum wehe der Weltrevolution. Sie ist keine Vergrößerung eines Futternapfes, sondern das Ende des Sklavenwillens.“ Zur Weltrevolution gehörte eben nicht nur eine ökonomisch orientierte Umwälzung, sondern vielmehr die Reflexion jeder Art von Hierarchie und Autorität bis in die Sprache und den Alltag hinein. Ja, Hausmann behauptete sogar, in konsequenter Weiterführung der Idee des Psychoanalytikers Otto Gross, dass die „kommunistische Bewegung zum Fiasko des männlichen Geistes“ führen würde, wenn „in ihr nicht eine radikale Umstellung von bloß ökonomischer Gerechtigkeit zu einer Sexualgerechtigkeit vollzogen wird, die die Frau endlich zur Frau werden läßt.“
Selbst haben die Dadaisten diese hehre Forderung in ihren Beziehungen leider nicht eingelöst, HH kämpfte weiter für eine neue Emanzipation – eben für ihre schrankenlose Freiheit – auch gegen die Klischees der Neuen Frau in den zwanziger Jahren.

Halten wir noch einmal fest:
Das groteske und satirische Gestaltungsverfahren DADAS stand nicht nur inhaltlich im Widerspruch zur Weimarer Republik, sondern es durchbrach auch ästhetische Normen und traditionelle Vorstellungen. Weit gespannt waren daher die dadaistischen Gestaltungsmittel. Die bürgerliche Kultur und Gesellschaft sollten auf möglichst vielschichtige Weise getroffen werden - wozu auch die damals ungewöhnliche Form der Assemblage von Deutschlands Größe und Untergang des Oberdada Baader gehörte- gleichsam als Schafott des Kulturuntergangs gedacht mit gesammelten Dada-Materialien- vom Lautgedicht über Zeitungsartikel bis zur Mausefalle.
Doch es gab auch Gegenbilder zur morsch verwesenden Kultur Europas – Heartfield und Grosz öffneten den Blick auf die amerikanische Kultur- und Filmindustrie, wie hier in „Universal City um 12 Uhr 5 mittags“. Während wir hier dem exzessiven Rausch der Filmtitel und Filmhelden sowie den glücksverheißenden Werbezitate „Cheer boys cheer“ in der simultan angelegten Fotomontage nachgehen, wird in der Mitte der Montage, gleichsam unter der Oberfläche der Medien, der mittäglich panische Schrecken einer glücklosen Masse Mensch offenbar, gezeichnet von Grosz. Diese Montage wurde auch programmatisch für den Katalog der Dada-Messe verwendet.
So werden Bildersturm, Revolte und revolutionäre Ansprüche im grotesken simultanen Montageverfahren der Dada-Messe deutlich.

Das Lachen Dadas war für die Regierung des Kaiserreichs und vor allem der neuen Republik Weimar nur schwer zu ertragen. Viele der Dada-Werke und Zeitschriften wurden konfisziert, Ausstellungen geschlossen oder Prozesse angestrengt – wegen Beleidigung der Reichswehr.
Wenn wir uns allein die Zeitungskritiken zu den Dada Veranstaltungen und Ausstellungen zwischen 1916 und 1920 anschauen, dann war von Anfang an sowohl von Links, aber vor allem von Rechts Kritik an einer sog. Entartung der DADA-Kunst immer schon da. Allein das Lager der liberalen Presse, die vor allem Adolf Behne damals verkörperte, konnte den Sinn von Dadas Gelächter als aufklärenden wachrüttelnden Protest erfassen

Entartete Kunst 1937
Auf der Ausstellung der Entarteten Kunst wurden Dix Kriegskrüppel als „Wehrsabotage“ ebenso diskreditiert wie Grosz „Deutschland ein Wintermärchen“, und weitere Dada-Werke wie der „Abenteurer“, die Mappe „Gott mit uns“, die DADA-Zeitschriften, weitere Werke aus dem Umkreis Dadas, von Schwitters, von Max Ernst u.s.w. HH wurde in Wolfgang Willrichs Buch „Säuberung des Kunsttempels“ 1937 erstmals diffamiert.

5. WIRKUNGSGESCHICHTEN

Das Prinzip Montage bot in den zwanziger Jahren Möglichkeiten, die Konfliktherde der Epoche in ihrer Komplexität mit offenen Konzepten zu begegnen und zeitgemäß mit den Kombinationen von Fotografie, auch in Zusammenhang mit Schrift neu zu gestalten. Die „Erste Internationale Dada Messe“ (Berlin 1920), die „Pressa“ (Köln 1928), vor allem der russische Pavillon von Lissitzky, die „Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes: Film und Foto“ (Stuttgart u.a. 1929ff.), die Ausstellung „Fotomontage“ (Berlin 1931), „Deutsche Bauausstellung (Berlin 1931) wie „Fotografie und Werbung“ (Essen, 1932) präsentierten die experimentellen medialen Möglichkeiten der Avantgarden, die sich in den zwanziger Jahren entwickelten. Hier trafen die verschiedenen Montagekonzepte aufeinander – die Dadaisten, die die Welt grotesk dekonstruierten, die agitatorische Montage, die die Macht der Presse in der AIZ demonstrierte, (Heartfield), die russischen Konstruktivisten (Rodcenko), die eine kommunistische moderne Welt dynamisch aufbauten, die Bauhaus-Fotokünstler (Marianne Brandt), die mit Experimentierlust auf den Zug der Moderne sprangen, die holländischen Neoplastizisten(Piet Zwart), die die Montage auch für die Werbung nutzten, die Surrealisten (Max Ernst), die den „Schock“ der Moderne in unerwarteten Konstellationen bannten, und im Negativ neue experimentelle Lichtspiele von Fotogrammen schufen.
Die Montage-Verfahren revolutionierten nicht nur die Kunst, sondern auch die Literatur, das Theater, die Musik, den Film, die Werbung und überdies Ausstellungskonzepte und Performancestrategien zu einem offenen vielschichtig angelegten Prozess des Sehens, des Lesens, des Hörens und Assoziierens. Sie aktivierten dergestalt das Publikum in hohem Masse, so dass erst in der Interaktion mit dem Rezipienten das Werk seine Wirkung entfaltete.

Das Phänomen Dada ist zwar in seinen Zeugnissen soweit gut untersucht, doch nicht in seiner Rezeptionsgeschichte.

Hervorzuheben ist an der Geschichte der Dada-Rezeption vor allem der Anteil der Dadaisten selbst, die schon seit den zwanziger Jahren Chroniken und Rückblicke zur Dadabewegung verfassten
- teilweise auch in Konkurrenz zueinander - und um die Deutungshoheit wieder zurückzugewinnen, die durch die eigendynamische Wirkungsgeschichte DADAS ihrer Meinung nach verwässert wurde.
1958 erschien „Courrier dada“ von Raoul Hausmann, hier eine Fotomontage im Rückblick auf Dada: „Dada Raoul. 1951 konnte Huelsenbeck bereits seine erste Dadahistorie „En avant dada“ von 1920 in „The Dada Painters and POets“ noch einmal veröffentlichen. Diese Publikation von Robert Motherwell kompilierte erstmals im englischsprachigen Raum Dada-Manifeste und Dokumente. 1957 sicherte sich Huelsenbeck wieder mit „Witz, Licht und Grütze“ seine eigenen Dada Spuren und vermochte zugleich zeitgemäß Dada als eine Art Existentialismus zu deuten. 1946 hatte bereits George Grosz „A Little Yes and a Big No“ in New York veröffenlicht, Hier: Clown and pin up girl (1956) .1959 erinnerte sich Walter Mehring an „Berlin Dada“ usw., 1961 schrieb Franz Jung „Der Weg nach unten“, 1962 erschien Wieland Herzfeldes Biographie über „John Heartfield. Leben und Werk“,
vor allem nicht zu vergessen das schon 1947 wieder aufgelegte Tagebuch von Hugo Ball „Flucht aus der Zeit“ (1927),
bis schließlich 1964 die sehr einflussreichen Publikationen von Hans Richter: „Dada Profile“ (Zürich 1961) und vor allem „Dada. Kunst und Antikunst“ (1964) Grundlegendes zu den Dada Zentren veröffentlichte und auch Dada Berlin endlich ins rechte Licht rücken sollte.

Zum andern ist das amerikanische Engagement zu erwähnen, das in den zwanziger Jahren schon durch die Galeristen Ahrensberg und Dreier begann, dann aber seit 1936 vom MoMA weiter ausgebaut wurde und bis heute anhält. Legendär sind die Dada-Ausstellungen des ersten Direktors des MoMA, Alfred Barr, der unter dem Titel „Fantastic Art Dada Surrealism“, erstmals umfassend Dada der amerikanischen Öffentlichkeit bekannt machte - zu einer Zeit, da in Deutschland bereits Zensur und Verbote herrschten und die „Entarteten Kunstausstellungen“ liefen. Seit dieser amerikanischen Ausstellung gab es viele Versuche, sich Dada zu nähern über die Collage, die Assemblage, auch über die Verbindungen zum Surrealismus.
Eine eigenständige, vom Surrealismus gelöste Rezeption erfuhr Dada vor allem in Europa seit den fünfziger Jahren – auch im Kontext eines neuen nach dem Zweiten Weltkrieg entstehenden revoltierenden Kulturbewußtseins.
So z.B. wirkte die Düsseldorfer Dada-Ausstellung von 1958 höchst aktuell im Umfeld von Fluxus, Nouveau Realisme, Wiener Aktionismus, English Pop und den Beatniks. Die DADA- Ausstellung bestärkte diese Bewegungen um so mehr in ihren Konzepten.

Die Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein unter der Leitung der Kuratoren Ewald Rathke (1935-2015) und Karl-Heinz Hering (1928-2015) wurde einerseits noch überschattet von den Folgen des 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.

Die Alt-Dadaistinnen 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“.

Schon seit Anfang der 50ger Jahre leitete in England, Amerika, Frankreich und Deutschland der Einfluss DADAS einen Paradigmenwechsel in der Kunst gegen das Informel, den abstrakten Expressionismus und den Tachismus ein. 1952 veranstaltete John Cage seine erste Performance mit einem präparierten Klavier, zusammen mit Robert Rauschenbergs weißflächigen Gemälden und Tänzen von Merce Cunningham – am Blackmountain College in Amerika.
Die Independent Group um die Brüder Smithson hatte sich 1956 in England durch die Ausstellung This Is Tomorrow mit fotomontierenden und collagierenden Verfahren durchgesetzt, betrachten wir beispielsweise Hamiltons Collage: Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? (1956) Dadas Aufwertung der Produktion und des Materials, dessen Entregelung und 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.“
Wie Wolf Vostell unmittelbar Konsequenzen aus der Dada-Ausstellung zog, veranschaulicht sein erstes Environment von 1958
„Schwarzes Zimmer“, eine Montage aus drei Assemblagen auf einem Sockel in einem schwarzen Raum: „Auschwitz Scheinwerfer 568“, „Deutscher Ausblick“ und „Treblinka“ (Abb., 241, Deutschlandbilder). Alle Teile sind Fundstücke, d.h. „vom Leben geprägte Objekte“ wie Stacheldraht, Kinderspielzeug, TV-Gerät, Filme, Motorradteil, Kruzifix, Scheinwerfer, Zeitungen, Radio, Holzteile, Knochen etc. Vostell de-collagiert (so seine Bezeichnung) die Gegenstände aus ihrem Kontext, um sie zu einem neuen Kunstobjekt zu collagieren – ganz nach Methoden Dadas. Die provozierende Kombinatorik des Nicht-Zusammengehörenden und die Körpersprache der Materialien gehen eine provokative Verbindung ein mit historisch stigmatisierten Namen wie Auschwitz und Treblinka.
((((Inspiriert durch die Dada-Bewegung und ihren politisierten Widerspruch arbeitete auch Beuys zurselben Zeit an seiner Installation „Auschwitz Demonstration“ (1956 – 1964)))))

Die Politisierung der Kunst ging deutlich mit dem neodadaistischen Paradigmenwechsel einher und führte zu Diskussionen über die Funktion und Bedeutung der Kunst als Politik oder im Dienste der Politik. 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 Duchamps.1965 notierte Beuys gar, „Das Lachen der Beatles gilt mehr als die Anerkennung von Marcel Duchamp."
Im selben Jahr 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.

Auf dada Bezug nehmend, differenzierten die Amerikaner Rauschenberg oder Jim Dine ihre Konzepte: gleichwertig wurde malerische Geste neben Materialien gesetzt. Der Nouveau Réalisme – Künstler, u.a. Jean Tinguely, konstruierte Ende der fünfziger Jahre seine ersten Malmaschinen,

Abb. Tinguely, Malmaschinen 1955

jene Meta-mechanics, jene Zeichenautomaten, die die Funktion des gestisch-malenden Abstraktkünstlers, wie Jackson Pollock z.B., dadaistisch-ironisch untergruben, indem sie allein anfingen auf Papierformaten und –bahnen abstrakte Zeichnungen anzufertigen. Gleichzeitig auch anspielend auf das Ready Made das Fahrrad Rad von Duchamp.

Münster selbst hat nicht nur mit den Skulpturen-Ausstellungen erstmals Fluxus und Pop-Künstler in der Tradition von Dada ausgestellt, sondern hatte durch den selbst ernannten „Totalkünstler" Timm Ulrichs von 1972 bis 2005 an der Kunstakademie den Wirkkreis von Neodada und Konzeptkunst in die Stadt hineingeholt. Dadas Verdikt, dass die Kunst tot sei, greift er mit seinem Statement 1975 auf dem Kölner Kunstmarkt wieder auf:
„Ich kann keine Kunst mehr sehen 1975."
Ulrichs persiflierte, mit Blindenstock und Armbinde auftretend, die nach seinen eigenen Worten „immer weiter um sich greifenden musealen Friedhöfe"
Hier seine vieldeutige wörtlich zunehmende Skulptur „Kopfsteinpflaster" – sein eigener Kopf vielfach reproduziert – , Hannover 1980
In den sechziger Jahren begann eine enorme Wechselwirkung von Dada und Neo-Dada – es gab unzählige Ausstellungen, die die beiden Bewegungen in großen Ausstellungen immer wieder verknüpften.

Während der siebziger Jahre dann, zur Zeit der Ausstellung Dada in Europa, setzte sich 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 etabliert. Die Ausstellung Kunstübermittlungsformen (1977)[i] 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. Dieser kritischen Revision der Moderne sollte Harald Szeemann mit seiner Ausstellung Der Hang zum Gesamtkunstwerk (1983) begegnen, indem er in den sich gegenseitig relativierenden Kunstgattungen und auflösenden Werkbegriffen eine die Avantgarden charakterisierende gesamtkünstlerische „Vision einer Kunst jenseits der Künste“ beschwor.

Der Widerspruchsgeist der Avantgarden, im speziellen Dadas, sollte sich überdies weiter in die subkulturellen Untergründe der Musik- und Kunstszenen Westberlins verzweigen. Beispielsweise eröffnete der Maler und Installationskünstler Martin Kippenberger 1978/79 den Club SO 36 in Westberlin, wurden die „Genialen Dilettanten“, u.a. „Die Einstürzenden Neubauten“, „Die Tödliche Doris“, die Künstlergruppe „endart“ von Dadas experimentellen Grenzüberschreitungen inspiriert.
Dada wirkt auf das 21. Jhdt. durch seine frühe Auf- und Umwertung der Kunst zu einem Konzept, das sich dem Real-Chaos öffnete. Indem diese Bewegung eindimensionale s Fortschrittsdenken ablehnte, medialen Konstruktionen der Wirklichkeit entgegenwirkte, neue Möglichkeiten der Ironie, der Kontingenz, der Intuition, des Spiels entwickelte, Irrtümer als Herausforderungen annahm, Beweglichkeit und Leichtigkeit im Schweren forderte und immer wieder auf experimentelle Prozessualität verwies, schuf sie einen in jeder Hinsicht Grenzen sprengenden kosmopolitischen Künstlertypus, der sich im Widerstreit auf leichten Seilen zu halten und selbst an den Abgründen noch zu tanzen vermochte.

Was heute noch besonders zu inspirieren scheint, sind die unterschiedlichen dadaistischen Strategien, Hierarchie- und Machtstrukturen provozierend in Frage zu stellen mit Mitteln und Medien, die die Künste komplex erweiterten bis zu neuen Erfahrungs- und Erlebnisräumen.