

Hanne Bergius

Dada Berlin vs. Dada Hannover vs. Dada Köln

Grotesk-Collage bei Höch, Heartfield, Schwitters, Ernst

In: Karl Riha/ Jörg Schäfer (Hrsg.): Fatagaga-Dada. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus, Gießen: Anabas 1995, S. 69-83. ISBN 3-87038-265-1.

Dada gemeinsam waren Verfremdung und Distorsion des Ausgangsmaterials, das Zusammenspiel und die Verschmelzung heterogener Dokumente, die eine groteske Wirkung hervorriefen. Wie aber wurde diese Grotesk-Wirkung erreicht? Was wurde betont – eine grotesk-satirische oder eine grotesk-phantastische Richtung? Wie wurde der Gegensatz von mechanischen und organischen Elementen eingesetzt und wie das Spannungsverhältnis des Grotesken aus komischen und grauenerregenden Komponenten? Welcher Art waren die desillusionierenden, welcher Art die aufklärerischen Intentionen der Collagen? Und mit welchen neuen Illusionen sollte wiederum desillusioniert werden – bedienten sich doch die Dada-Künstler eines Materials, das bereits veröffentlicht vorlag: Dokumente und Bildzitate, unterschiedlich vom Zeitgeist gesättigt.

I.

Für die Montage von *Dada Berlin* galt, die Welt praktisch nach ihren Gegebenheiten zu gestalten und alle Formen und Gebräuche zu nutzen, um die moralisch-pharisäische Bürgerwelt mit ihren eigenen Mitteln zu zerschlagen (Raoul Hausmann). Dieser methodische Ansatz führt zum zitathaften Montieren von Texten, politischen Parolen und Zeitungsausschnitten. Das Arbeiten mit Schrift- und Fotoziten reflektiert die Industrialisierung des Sehens, die durch großstädtisch mechanisiertes Leben und Arbeiten, vor allem durch eine sich seit 1918 rapide entwickelnde Kultur- und Medienindustrie hervorgerufen wurde.

Die Montage *Dada Rundschau* (1919) von Hannah Höch bezieht ihre große Wirkung aus der Konfrontation von inkohärent lokalisierten Illustriertenfoto-Ziten mit einem autonomen Relationsgefüge aus Linien und Flächen. Formal herrscht ein Spannungsverhältnis zwischen Abstraktion der Grundstruktur und Realistik der Fotozitate, inhaltlich zwischen divergierenden ursprünglichen Sinnzusammenhängen und den neuen Sinngebungen.

Die Fotomontage verlangt unterschiedliche Weisen des Erfassens:

- (i) das assoziative Wiedererkennen – um den Prozeß der Verfremdung zu begreifen,
- (ii) das dynamisierte Sehen – um die rhythmische Gesamtkonstellation zu deuten.

Eine polare Dynamik entsteht zwischen den abstrakten Formgebungen und den Fotoziten, die überwiegend Menschen zeigen. Durch die Struktur der Montage werden die Brüche und Schocks splitterhafter und partikularisierter Großstadt-wahrnehmung und die Erfahrung von immer abstrakter werdenden Zwischenräumen bewußt. Die Räume, die die Fotos andeuten, kippen in Fläche um; es entsteht ein undefinierter Raum von Tiefendimensionen. Bewegungen können sich in dem abstrakten Umfeld nicht entfalten – betrachten wir (oben links) die schreitenden

Tänzerinnen und die Springerin (in der Bildmitte). Die schon durch die Momentfotografie erstarrte Bewegung wirkt durch musterartige Reduzierung noch stärker gehemmt. Mit den Füßen greift die Springerin in das Armgelenk des Reichspräsidenten Ebert (Bildmitte) und mit den Händen in das Fernrohrende: abrupter Wechsel von Zwei- zur Dreidimensionalität, Irritation der Dimensionen durch den 'undefinierten Raum', die dynamische Rhythmisierung der Intervalle, die Gegensätzlichkeit organisch/abstrakt. Wie der Raum an seiner Ausbildung gehindert wird, so wird der Fluß der Zeit in Augenblicke zerstückelt. Jedes Fotopartikel ist durch ein ihm eigenes Zeitmoment charakterisiert. Es werden Zitate aus den Jahrgängen der *Berliner Illustrierten Zeitung (BIZ)* von 1915 bis 1919 zu einem simultanen Gesamtgeschehen zusammengezogen. Das sprunghafte Seherlebnis, das sich durch die Struktur der Illustrierten ohnehin vermittelt, ihre sich verzehrende Aktualität entspricht einer Entleerung der Zeit in der Gleichzeitigkeit der Montage.

Die Simultaneität der Bildmomente zerfällt in eine museale Szenerie momentaner Stellungen. Hier zeigt sich eine Auffassung von Realität, die sich immer wieder von neuem aus Gleichzeitigem zusammensetzt. Dieses simultane Realitätsverständnis befragt Geschichte nicht nach Ursache und Wirkung, sondern reduziert sie auf ein Spiel schnell wechselnder Kostüme. Zeitgeschichte bestand für Hannah Höch aus frei rangierbaren Versatzstücken, über die sie in "schrackenloser Freiheit" verfügte.

Der Prozeß des Aussonderns von Realität, der Bezug zur politischen Realität, das Verfügen über ihre Inhaltlichkeit im Prozeß des Montierens bedingen die groteske Erscheinungsform der Montage. Durch die Verfremdung der Zitate wird der Identifikationsprozeß mit der Fotografie gestört. Die Dadaisten wurden von dem erst durch die massenhafte Verbreitung der Illustrierten-Fotografie möglich gewordenen Persönlichkeitskult herausgefordert – und sie forderten überdies den Persönlichkeitskult heraus. Im Mittelpunkt der Foto-Zitate stehen Reichspräsident Ebert und Reichswehrminister Noske. Aus der Fülle der Fotografien des Jahrgangs 1919 wählte Hannah Höch das Titelblatt der *BIZ* vom 24. August 1919. Die politischen Autoritäten zu verzerren und bloßzustellen, fiel ihr hierbei nicht schwer, hatten die Fotos doch selbst schon grotesken Charakter, weil sie die Erwartungen eines bürgerlichen Publikums schockierten, das noch an das kostümierte Imperium, die wilhelminischen Ausgeh- und Paradeuniformen gewöhnt war. Das Titelblatt dieser "self-made gents" (Walter Mehring) erschien zur selben Zeit, als Ebert und seine Minister in Weimar vereidigt wurden. Es soll bei diesem feierlichen Akt "über den Bratenröcken in der Luft geschwebt" haben – so Harry Graf Kessler in seinen *Tagebüchern* (21. August 1919).¹

Die Blümchen in den Badehosen degradieren die Politiker zu Polit-Narren der Zeitgeschichte, während die Militärstiefel, die Ebert verpaßt wurden, auf die reaktionäre Tendenz der SPD-Regierung verweisen, ihr Bündnis mit der Obersten Heeresleitung, das zur blutigen Niederschlagung des Spartakistenaufstandes führte. Hannah Höch trivialisierte die politische Tragik durch das Schrift-Zitat: "Gegen feuchte Füße". Der zeitgenössische Illustriertenleser erkannte hierin leicht die Reklame von Vaseline-Puder gegen Schweißfüße. Wenn gleich darunter "Schatzkammer des deutschen Gemüts entleert" erscheint, dann kontrastieren hier grotesk zwei inhaltliche Ebenen, die sich gegenseitig bis zum Unsinn relativieren: die desolante Haltlosigkeit des Kleinbürgertums nach dem verlorenen Krieg, dessen Hang zu pseudoreligiösen Heilslehren und Heilserwartungen und die Ebene der Werbung. "Lichtstrahlen" an Eberts Kopf konterkarieren die Erlösergestalt, denn in ihm sahen die Dadaisten eher den Bierbauch-Deutschen verkörpert. Dessen Haltung steht im grotesken Spannungs-

verhältnis zur durchtrainierten eleganten Körperdisziplin der Springerin. Nach Hausmann waren "Frauen mit Körperbewußtsein, Frauen, die funktionieren, die Gymnastik treiben [...] der einzige Gegenpol zur deutschen Innerlichkeit, die in Quadratlatzen und Bierbäuchen ihren höchsten Ausdruck findet."² Auch Huelsenbeck sah sich von "geschickten Bierbäuchen betrogen, die plötzlich an der Spitze seiner Organisation [des Volkes – H.B.] erscheinen, als wären sie dabei gewesen".³

Hannah Höch löst die politischen Aussagen meist in ein ironisch-trivialisierendes Assoziationsspektrum auf – so auch bei dem amerikanischen Präsidenten Wilson (am oberen Rand) und bei Erzberger (in der Mitte). Im unteren rechten Bildviertel klappt ein Bildinhalt in den anderen um und ergibt eine heterogene, dissonante Mischung: Neben dem Ausschnitt eines Mannes mit Schlafmütze (der als genesender Außenminister Clemenceau in der *BIZ* vom 30. März 1919 abgebildet wurde) sehen wir einen mit seinem Gewehr auf der Lauer liegenden Soldaten in Rückenansicht (ein Ausschnitt von einer bekannten Fotografie, die eine Gruppe schießender Regierungssoldaten vom Brandenburger Tor während der Spartakisten-Unruhen zeigt, abgebildet in der *BIZ* vom 19. Januar 1919). Das Bild daneben, das von der das Fernrohr haltenden Hand verdeckt ist, zeigt eine von oben fotografierte Massendemonstration, von der in der Montage verstreut Partikel auftauchen. Diese Art der Mischung aus Klein und Groß mit divergierenden Perspektiven macht in ihrer Maßstabslosigkeit das groteske Erscheinungsbild der Zeit bewußt. Die Bildinhalte dieser Montagen relativieren sich bis zur Nivellierung. Die politische Realität wird auf eine Farce reduziert, die gleichzeitig von grauenerregenden Momenten bestimmt ist – durch den Blick in das Rohr eines Schiffsgeschützes und eine maskierte Gestalt, die mit erhobenem linken Arm auf den Betrachter zukommt (am oberen Bildrand). Zudem fühlt man sich ständig durch die bebrillten Augen neben dieser Gestalt beobachtet. Die Augen beziehen sich unmittelbar auf "Rundschau", die ein dadaistisches Sehen in alle Richtungen verlangt.

Die Montage offenbart den "leerlaufenden Unsinn" des zeitgenössischen "Kabarets zum Menschen" als groteskes Spiel mit pessimistischen und utopischen Zügen zugleich. In der neuen Bewußtseinsindustrie der Medien, in der alles lesbar, verfügbar und erreichbar schien, entzieht sich der Sinn der Erscheinungen, und die auf den Augenblick reduzierte Geschichte gleicht chaotischer Leere. Kraft ihrer Ironie wertete Hannah Höch diese pessimistische Sicht utopisch um. Durch Verzerrungs- und Verfremdungstechniken befreite sie sich von allem Dogmatischen, Fixierten und Begrenzten ihrer Zeit und eröffnete einen angstfreien Blick auf das gegenwärtige Geschehen als einen sich verändernden, vorläufigen Prozeß. "Schrakenlose Freiheit für HH" beansprucht das Unabgeschlossene, das Offene und Doppelbödige, die 'fröhliche' Relativität als dada-zentrale Aufgabe.

Im Unterschied zur ironischen Ambivalenz in den Montagen Hannah Höchs wandte Heartfield eine satirisch-moralisierende Kritik an. Der Tod trat in seinen Montagen als mahnendes groteskes Zitat in unterschiedlichen Bezügen auf: Erster Weltkrieg, Spartakistenverfolgung, Terror, Inflation, Faschismus, Kommunistenhetze, Weltwirtschaftskrise, Rüstungswahn, Judenverfolgung, Arbeitslosigkeit, Manipulation der Medien. Die Kehrseite dieser Untergangserscheinungen, die Heartfield auch als Zusammenbruch des Kapitalismus prognostizierte, war die Utopie einer Erlösung der Menschen durch den Kommunismus. Heartfield arbeitete dabei nicht nur argumentativ, um die Schuldigen dingfest zu machen, sondern auch mit Schrecken, Angst und Verzweiflung.

Schon in seiner ersten Montage aus Klischees und Akzidenzmaterial, der Reklame zur *Kleinen Grosz-Mappe* in der *Neuen Jugend* vom Juni 1917, erscheint der

Meisterwerke der Plastik, wirkt in dem perspektivisch beengten Raum nicht so gut wie vor wenigen Monaten

**Soeben
erschienen!**

**Soeben
erschienen!**

**Soeben
erschienen!**

besonders **Fato und Mag**, komische Fangkünstler hervorzuheben, eine Nummer allerersten Ranges. Fabelhafte Durcharbeitung von Grotesk-Wirkungen. Ferner die Spaßmacher **Adolf und Coco**. Die Zuhörer werden in die überaus einfache Handlung der Komik unweigerlich eingefangen, die Ruhe Adolfs ist der größten Wirkung fähig. Die vornehme Selbstbeherrschung des Direktors Albert Schumann in seinem hervorragend gearbeiteten Dreßrakt ist zu bekannt, als daß noch besondere Worte darüber zu verlieren wären. Gut sind auch die **4 Veras**, Drahtseilkünstlerinnen. Sie wirken in der Manege fast noch besser, als unlängst im Apollo-Theater. Das übrige ist Kriegsdurchschnitt. Dem großen Publikum gefallen **Turl Damhofers** Bayrische Alpen-Spiele. (Die Tauben auf der Szene schlagen gottseidank das Theater aus dem Feld). Die Pantomime **Halali**, Parforce-Schnitzeljagd, gehört nicht gerade zur besten Tradition des Unternehmens.

wählten Verleger besonders abgestimmtes Lob. Zum Schluß heißt es wo: Besprochen werden die Publikationen der **gerade führenden** Verleger. An der Spitze marschiert die deutsche Handelsgesellschaft so und so, Abteilung Verlag, die neben dem Orkan gleich eine ganze Romanserie verlegen will. Die Aufmachung spottet jeder Beschreibung, jeder Marienkalender ist besser. Paul Adler, im Zeichen höchster „Deutschheit“ — sagt er, hat das Wort!

Heinrich Michalski, Gründer von Beruf, hat mit der Europäischen Staats- und Wirtschaftszeitung Pech gehabt — er ist trotz Gründung ausgebootet worden. Dort sitzen jetzt andere Herren am Tisch. Es ist zu begreifen, daß Heinrich bald was Neues gemanagt hat: **Die Dreif** Sehr bescheiden. Michalski sollte ruhig legen: Die Taufend! Man lese aber dies Blatt, das in München mit irgendwelcher Politik und sonstwie erscheint. Man lese es um Heinrichs willen.



John Heartfield: Anzeige in *Neue Jugend*, Prospekt zur *Kleinen Grosz-Mappe*, Berlin, Juni 1917

Tod als zentrales groteskes Motiv. Um das Klischee eines Totenkopfes mit gekreuzten Knochen, einem Signet für Gift, schwirren die Titel der gesellschaftskritischen Zeichnungen von Grosz, die das Leben als makabre "Buffonade und Totenmesse zugleich" (Hugo Ball) übersteigern und demaskieren: 'Krawall der Irren', 'Hinrichtung', 'Straße', 'Kirche', 'Vorstadthäuser', 'Fräulein und Liebhaber', 'Spaziergang', 'Gesellschaft', 'Mord'. Disparat zwischen dieses Titel-Panoptikum wurden einzelne Klischees gesetzt: eine Tänzerin, ein Grammophon, ein Ballon, ein Sarg mit Knochen, ein Schiff und viele Totenkreuze, deren eschatologische Bedeutung hier durch musterartige Reduktion und Zerstreuung ins Spielerische gewendet ist. Der Totenkopf mit Zylinder erinnert an Grosz' Verkleidung als Tod auf einer Dada-Soirée, mit der er der Gesellschaft als ihr eigenes Spiegelbild zynisch entgegentrat. Darüber hinaus könnte vermutet werden, daß Heartfield in der Todes-/Teufelsallegorie mit Zylinder Wilhelm II. als Repräsentanten der tödlichen machtpolitischen Gewalt sah. Als sich 1917 abzeichnete, daß der Krieg verlorenging, kam die Rede auf, daß der Kaiser die Krone mit dem Zylinder tauschen müsse.

Etwas Totentänzerisches steckt in dieser Montage, ein groteskes Ineins von Tod und Laune, von Schrecken und Lebenslust, etwas von dem bösen Spiel einer verkehrten Welt. Der Tod wurde von Heartfield ironisch mit dem Teufel und dem Antichristen gleichgesetzt: "Der Antichrist kam wieder..." heißt es 1917 im 'Gesang

an die Welt' von Grosz.⁴ Das Groteske erschien mit der Montage von Klischee- und Akzidenzmaterial zwar in neuer künstlerischer Form, inhaltlich aber folgte es traditionellen Bildvorstellungen einer Civitas diaboli. Doch während die mittelalterlichen Untergangsschrecken als groteske Gegenwürfe der himmlischen Civitas Dei in ein christliches Weltbild eingebunden waren, wirkt der Tod in dem zeitgenössischen Kaleidoskop von Vernichtungen offenbar allein und ungehindert.

Im Laufe der zwanziger Jahre radikalisierte Heartfield die Motive des Todes durch eine gesteigerte Spannung aus Grauen und distanzierendem aufklärerischem Zynismus. Die Montage *Nach zehn Jahren: Väter und Söhne* (1924) verzerrt das Abbild des Todes dämonisierend in einer perspektivisch überdimensionierten Reihung grell beleuchteter Totenskelette. Ihre beängstigende und aggressive Aussage wird in konkrete politische Bezüge eingebunden: Der Schatten der Väter fällt auf die aufmarschierenden, zu Soldaten hergerichteten Jungen, deren Paradeschritt noch der wilhelminische Gesinnungsmilitarismus anfeuert – eine Anspielung auf das reaktionär gesinnte Militär als Staat im Staate in der Weimarer Republik und die Vision eines Zweiten Weltkrieges. Durch die schockierende Konfrontation der unterschiedlichen Bildebenen, die vor allem von dem Gegensatz Tod / Kindheit bestimmt werden, erhält die Fotomontage nicht nur grotesk-satirische, sondern auch grotesk-phantastische Dimensionen, die durch die Überdimensionalität der Totengerippe an existentielle Lebensängste rührt: Die Montage führt ins Visionäre.

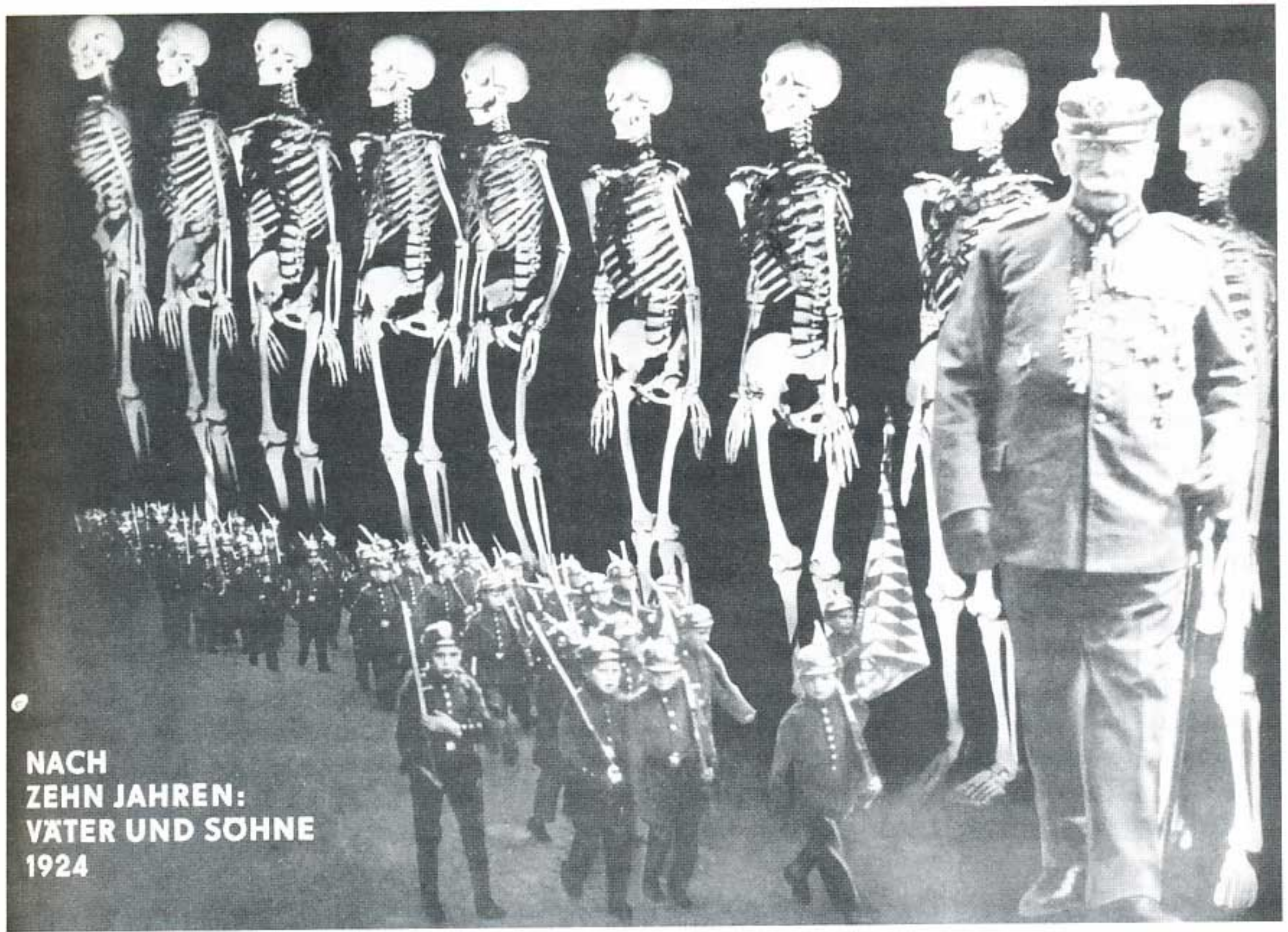
Totenkopf und Totengerippe werden von Heartfield im Laufe der zwanziger und dreißiger Jahre wiederholt mit der tödlichen Gefahr des Faschismus in Zusammenhang gebracht – so in der Fotomontage *Das Gesicht des Faschismus* vom Juli 1928. Es schockiert den Betrachter durch das groteske Ineinander von organischen Gesichtsteilen wie Augen und Ohren, Stirn und Kopf mit den grauenerregenden Totenschädelpartien des knöchernen Nasenbeins und des zähnefletschenden Gebisses. In diesen synchronen Zügen von Leben und Tod erkennen wir Mussolini, dessen stechende Augen besonders bedrohlich wirken. Die Montage war das Titelbild der von der KPD herausgegebenen Schrift *Italien in Ketten* (1928). Die Unterschrift des Erstdrucks lautete: "Ich werde in den nächsten 15 Jahren das Gesicht Italiens so verändern, daß es niemand wiedererkennt." Durch das Toten-Gesicht werden der reale Zynismus der Phrase entlarvt, die destruktiven Mächte des Faschismus offenbar gemacht.

Die grotesken Erscheinungsformen des politischen Todes wirkten mit einer bedrohlichen Spannung aus Grauen und Lachen deshalb so stark, weil es die zeitgenössische Welt war, deren Verlässlichkeit sich als Lug und Trug erwies. Die Bild-Montagen arbeiteten mit aller Konsequenz illusionsbrechend. Heartfields zynisches Lachen sollte Einsichten in die abgründigen Auswirkungen der Machtpolitik eröffnen und zugleich Kräfte des Widerstandes freisetzen. Die Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderung war für ihn die proletarische Revolution.

II.

Dada Hannover wird durch Kurt Schwitters repräsentiert. Sahen wir bei Hannah Höch eine gegenwartsbezogene und eine gegenwärtig-groteske Auseinandersetzung mit den aktuellen Medien und ihr Polit-Kabarett zum Menschen, nahmen wir bei Heartfield traditionelle Todesikonographie im Einsatz neuer künstlerischer, satirisch-verfremdender Montageprinzipien wahr, so erleben wir bei Schwitters die Erweiterung des offenen Montageprinzips in die Dreidimensionalität – in eine große Assemblage-Architektur.

Dem Konzept vom *Merzbau* ging das Konzept seiner *Merzbühne* (seit 1918)



Oben: John Heartfield: Nach zehn Jahren: Väter und Söhne. Fotomontage, 1924

Rechts: John Heartfield: Das Gesicht des Faschismus. Fotomontage, Titelbild der von der KPD herausgegebenen Schrift *Italien in Ketten*, 1928



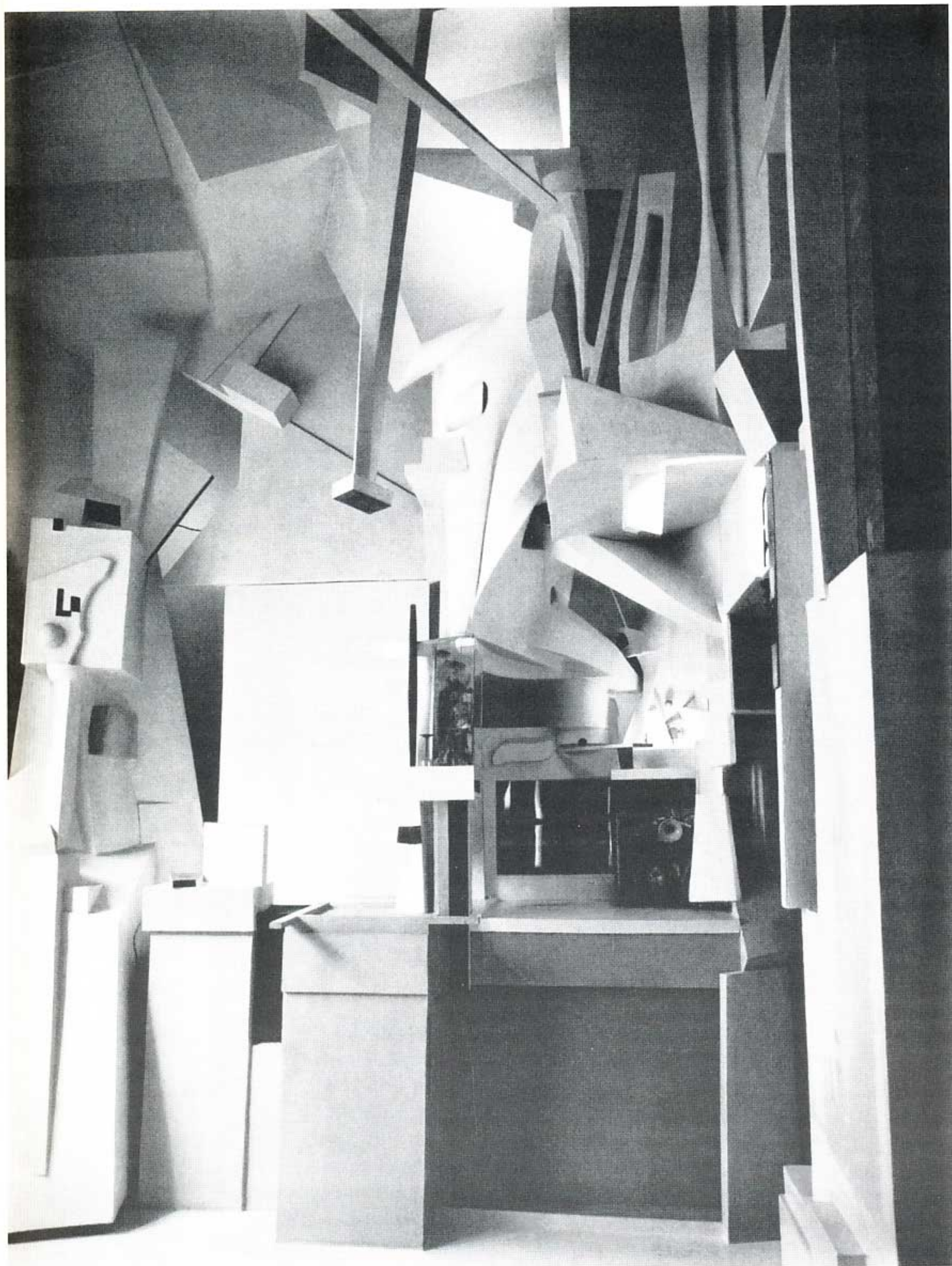
voraus, mit dem er auf die Bedrohung der gesellschaftspolitischen Macht der Maschine mit ironischer Verfremdung reagierte, indem er alle Elemente der Bühne einer zerstörerisch und zugleich produktiv wirkenden Dynamik unterzog:

"... Man nehme Zahnarztbohrmaschine, Fleischhackmaschine, Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung, auch Kriegersatzreifen und deformiere sie. Man nehme Lichte und deformiere sie in brutalster Weise. Lokomotiven lasse man gegeneinander fahren, Gardinen und Portieren lasse man Spinnwebfaden mit Fensterrahmen tanzen und zerbreche winzelndes Glas. Dampfkessel bringe man zur Explosion zur Erzeugung von Eisenbahnqualm. Man nehme Unterröcke und andere ähnliche Sachen, Schuhe und falsche Haare, auch Schlittschuhe und werfe sie an die richtige Stelle, wohin sie gehören, und zwar immer zur richtigen Zeit. Man nehme meinetwegen auch Fußangeln, Selbstschüsse, Höllenmaschinen, den Blechfisch, in dem man Puddings backt (Kritiker) und den Trichter, natürlich alles in künstlerisch deformiertem Zustande. Schläuche sind sehr zu empfehlen. Man nehme kurz alles, von der Schraube des Imperators bis zum Haarnetz der vornehmen Dame, jedesmal entsprechend den Größenverhältnissen, die das Werk verlangt [...] Nun beginne man die Materialien miteinander zu vermählen."⁵

Das Aktionsprogramm der Merzbühne verwandelte Schwitters in das Gesamtkunstwerk *Merzbau* (1923-36/37). Ihm erschien in Umkehrung der klassischen Kategorien gerade das Kunstlose, Banale, das Triviale, das Weggeworfene, das Flüchtige der modernen desolaten Nachkriegsgesellschaft darstellungswürdig.

Materialien unterschiedlichster Herkunft und Qualität sprengten bei ihm den Rahmen des Bildes, vereinnahmten die Wände und Decken seines Hauses durch Grotten und Nischen, die er in Gips und Holz fertigte, und durchzogen schließlich sein Haus vom Keller bis zur Dachterrasse, ja vom Balkon über eine Wendeltreppe bis unter die Erde, bis zum Wasserspiegel einer Zisterne. Hans Arp erinnert sich 1948 in seinem Nachruf auf Schwitters: "Sein Haus in Hannover war von oben bis unten von Minenschächten durchbohrt, von künstlich durch die Etagen geführten Schründen, von Durchstichen, die das Dach mit dem Boden verbanden. Offenkundig war der Einfluß des Sonnenkönigs hier nicht vorherrschend. In intensiver, jahrelanger Arbeit war es Schwitters gelungen, seine Wohnung völlig zu 'merzen'. Durch die Höhlungen, Schlünde, Abgründe und Spalten drangen die monumentalen Merz-Säulen empor, kunstvoll errichtet aus Latten, rostigen Schrott-Teilen, Spiegeln, Rädern, Familienporträts, Federungen, Zeitungen, Zement, Farben, Gips und Leim, viel Leim, viel Leim. Dieses Monument ohne Vergleich in der alten und in der neuen Welt, machte jedoch keineswegs den Eindruck von Zeitvertreib eines naiven Sonderlings. Ganz im Gegenteil: durch seine rhythmische Schönheit stellte sich das Werk den Meisterwerken des Louvre zur Seite."⁶

Mit diesem offenen experimentellen Raumkonzept bewies Schwitters den Mut, die Unsicherheit seiner Zeit zu reflektieren. Wie das Leben selbst sollte der *Merzbau* immer in Bewegung sein – ein 'work in progress'. Dies betrachtete er wohl gleichermaßen als Chance und Gefahr des modernen Nachkriegslebens: Raum war für ihn – gleich Carl Einstein – "ein Stück und eine Auswahl menschlicher Erfahrung, die stets abgeändert werden"⁷ konnte. Im *Merzbau* fand das sich stets verändernde Subjekt seinen dynamischen Raumkörper. Im grotesken, dadaistisch gefärbten Inhalt des *Merzbaues* machte Schwitters darüber hinaus die apokalyptische Dimension eines desolaten Kulturzerfalls bewußt. Die Splitter der morsch verwesenden Kultur vermauerte er ironisch wie Spolien des Gedenkens: "Da gibt es den Nibelungenhort mit dem glänzenden Schatz, den Kyffhäuser mit dem steinernen Tisch, die Göthegrotte



Kurt Schwitters: Merzbau in Hannover, um 1927

mit einem Bein Göthes als Reliquie und den vielen fast zu Ende gedichteten Bleistiften, die versunkene Personalunionsstadt Braunschweig-Lüneburg mit Häusern aus Weimar von Feininger, Persilreklame ... die Lustmordhöhle ... die Kunstaussstellung mit Gemälden und Plastiken von Michel-Angelo und mir, deren einziger Besucher ein Hund mit Schleppe ist ... die Monna Hausmann, bestehend aus einer Abbildung der Monna Lisa mit überklebtem Gesicht von Raoul Hausmann, wodurch sie ihr stereotypes Lächeln vollkommen verloren hat", so beschrieb Schwitters seinen *Merzbau* in *Merz 21 erstes Veilchenheft* (1931).⁸ Er mischte diese grotesken Montagen mit städtisch weggeworfenen Materialien wie Billets, Eintrittskarten, Fahrkarten, Rechnungen etc.

In seinem *Merzbau* filterte Schwitters Zusammenhänge von Zeit und Leben, die eine Verbindung zwischen subjektiver und kollektiver Erfahrung herstellten – eine Verbindung, zu der Wissenschaft, Politik und Religion nicht mehr fähig waren. Der *Merzbau* sollte die Bedeutung übernehmen, die ursprünglich der Kathedrale und den Kulturen mit ihren Ritualen zukam, in denen Gegenwart, Erinnerung und Erwartung zu einer Offenbarung verschmolzen. So war die "Kathedrale des erotischen Elends" mit der fortwährenden Mischung von Erfahrungsebenen durchaus einem mythischen Denken verwandt, das historische Überlieferung, Wünsche, Ängste, Träume und das Leben im Alltag umfaßte. Schwitters wollte aus den Scherben etwas Neues bauen – so schmolz er in dieser labyrinthisch-alchemistischen Höhle das Gold der Kunst.

Während die Berliner Dadaisten durch Brüche desillusionierten und durch Schnitte aufklärend wirkten, wollte Schwitters gerade auf die Beziehung Wert legen, die sich zwischen den Dingen ergab. Denn "Merz bedeutete, Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt"⁹ (Kurt Schwitters). Das Material, die Form, "die Wahl, Verteilung, Entformung der Materialien [...] unterstützt durch Zerteilen, Verbiegen, Überdecken oder Übermalen"¹⁰ wurden seit 1919 zum Inhalt der 'Merzmalerei' erhoben. Daß Schwitters dabei die Materialien einer endlosen Relativität aussetzte, also auch einer abgründigen Beziehungslosigkeit, darin lag die Ironie seines Konzeptes.

'Relativität' heißt eines seiner Gedichte:

"Da das Leben relativ ist,
Und der eine Absatz schief ist,
Ist der andre desto mehr
Gradereer,

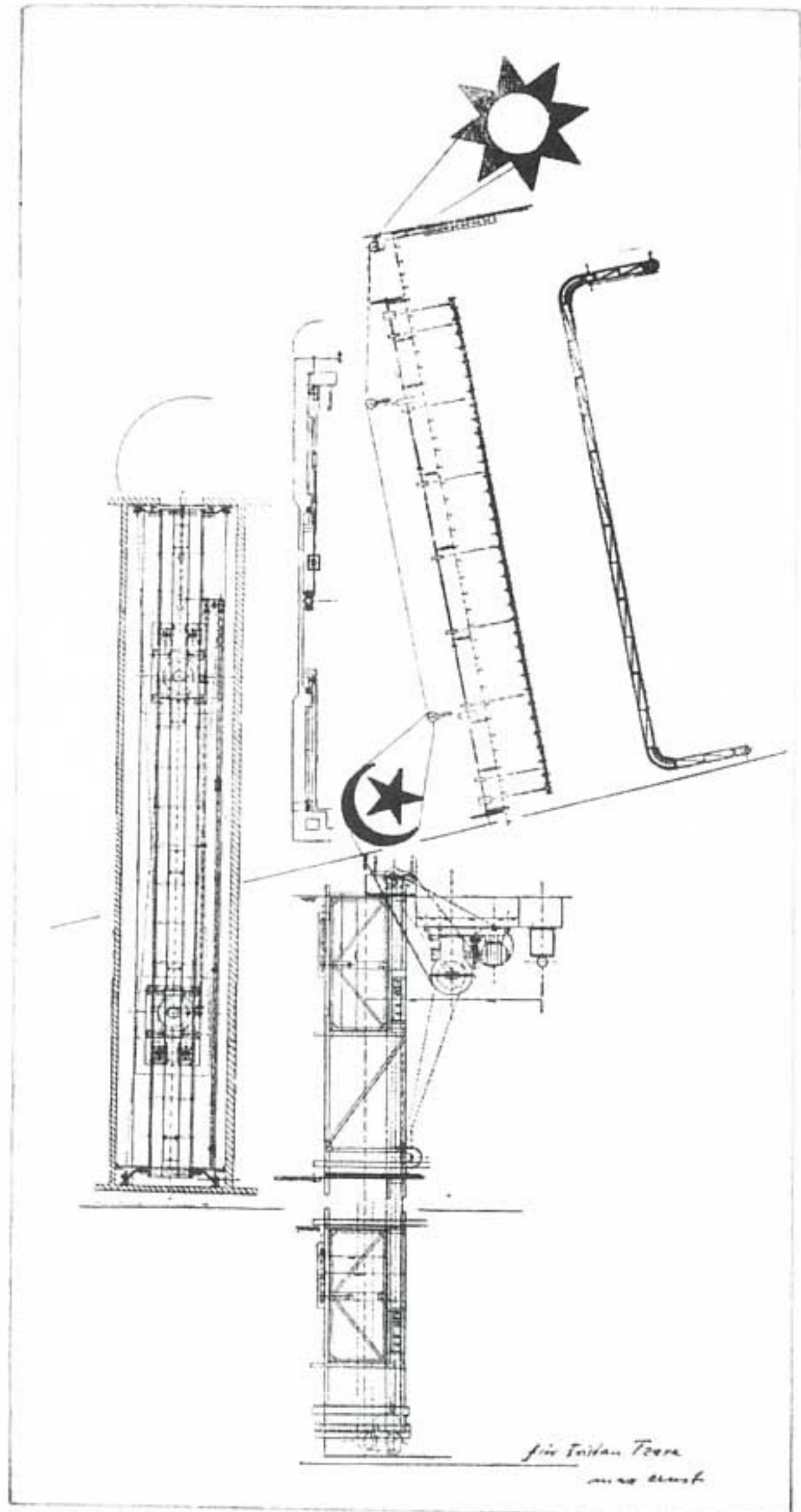
Dabei ist auch er schon sehr
Und allmählich mehr und mehr,
Was noch niemand wahrgenommen,
Auf die schiefe Bahn gekommen.

Steht er aber mal allein,
Sieht's ein jeder Trottel ein,
Daß auch dieser Absatz schief ist,
Weil das Leben relativ ist."¹¹

III.

Das offene Prinzip eines Gesamt-Zerstörwerkes wandte *Dada Köln* – Ernst, Baargeld, Arp und ihre Dada-Freunde – in seinen Ausstellungen (1919 und 1920) an. Hier führten die Kölner Dadaisten die unterschiedlichen Niveaus und Qualitäten von Ar-

Max Ernst: trophée hypertrophique. Klischeedruck mit Feder und Tusche, 37,4x18,7 cm, 1919. Privatsammlung. (S/M 302)



beiten ein, die traditionelle ästhetische Kategorien über Bord warfen – Kinderzeichnungen, technische Entwürfe, Negerplastik, Polarisationskurven, Werke "unbekannter Meister aus dem 20. Jahrhundert: Katzen, Schweine, Sakramente, Kreuzigung", ebenso Fundstücke wie Kiesel, Klavierhammer und Regenschirm – eine Ausstellungsinszenierung, die nicht nur Schwitters, sondern auch Dada Berlin zu seiner *Ersten Internationalen Dada-Messe* 1920 anregte. Im Gegensatz zu diesen stets für Veränderungen offenen Montage-Inszenierungen waren die Collagen von Max Ernst ein im letzten Ergebnis kalkuliertes Werk.

Das Montageprinzip der Klischeedrucke folgte dem dadaistischen Prinzip der "verschmelzenden Verschmelzungen" der Maschinen, wie wir es aus Schwitters' Merzbühnenkonzept kennen. Jedoch sind hier nicht so vital destruktive Interessen im Spiel wie bei Schwitters' Aktionsprogramm, sondern eher defunktionalisierende,

mechanomorphotische Kräfte. Denn hier in den Klischees wird eher – unter Verschleierung der Zusammensetzungen – das Neu-Geschaffene betont, gleichsam eine spielerische Aneignung der Heterogenität zugunsten neuer poetischer Dimensionen. So dienten die Zitate von technischem Illustrationsmaterial zu einer Kombination, die sie bis zur Unkenntlichkeit verfremden und verändern konnten – ein Verfahren, das dem berlin-dadaistischen diametral entgegenstand. Mit seinem Montageprinzip schuf Ernst disfunktionale, vom "minimax dadamax selbst konstruierte maschinchen", deren Form von der Phantasie und vom Mechanismus der Inspiration bestimmt waren. So entstand ein mechanisches Formrepertoire, das sich ähnelt und deren Elemente wiederholt auftreten: Die Komposition für das Titelblatt von *Fiat modes pereat ars* beispielsweise taucht um 180 Grad gedreht in *trophée hypertrophique* wieder auf, ebenso die Buchstaben 'A' und 'U' wiederholt als anthropomorphisierende Elemente. Wiedereinsetzen, Neu- und Andersverwenden – dieses Prinzip finden wir auch wieder bei den Fotomontagen *Augustine Thomas et Otto Flake* (1920) und *La chanson de la chair* (1920). Es geht um die groteske Verfremdung des Foto-Zitates von einem gehäuteten Tier – einmal im bürgerlichen Interieur als Schock und sprachliche Analogie von 'La chair' und 'La chère', zum anderen als phantastisch-groteskes Zitat erstarrter Bewegung in *La chanson de la chair*. Dieses Prinzip des Wiederverwendens von Zitaten kannten auch Höch (z.B. mit Fotos von Ebert und Noske) und Grosz (z.B. mit seinen gesellschaftskritischen Karikaturen).

Wenden wir uns den figürlichen Collagen von Ernst zu, so können wir auch hier feststellen, daß er bei der Verknüpfung seiner Bildzitate mit einer hermetischen Strenge vorgeht, deren Verfremdung nicht leicht entzifferbar ist. Spielte bei den Berliner Dadaisten der Öffentlichkeitswert des Materials eine Rolle und sollte seine tagesaktuelle Wirkung desillusioniert werden, so entzieht er dem Betrachter gerade diese Aktualität. Max Ernst hat nie futuristisch verfremdende Simultaneität von sich überlagernden Zitaten angewandt. Er ging vielmehr von der Kehrseite der Simultaneität aus – von der Erstarrung, der Gefangensetzung des Körpers in Apparaturen (*Leimbereitung aus Knochen*, 1921) und vom Anschluß an ein sich ewig perpetuierendes Bewegungsgesetz, das nicht mehr einsehbar ist (*La femme chancelante*, 1923).

Die *Leimbereitung aus Knochen* (1921) beruht auf einer nur leicht bearbeiteten Illustration, die einer medizinisch-therapeutischen Publikation entnommen wurde, wie Werner Spies in *Max Ernst – Collagen* nachweist. Sie wird erst durch den Titel verfremdet. Ebenso beängstigend wie diese Montage wirkt das Bildzitat eines in einen Mechanismus eingeklemmten Kindes, das damit schwimmen lernen sollte – ein grotesker Apparat, der so nur der mechanischen Phantasie des 19. Jahrhunderts entspringen konnte, weil sie aus dem Kind einen kleinen 'homme machine' im bürgerlichen Interieur machte, der die Freiheit der Bewegung im Paradox der Gefangensetzung lernen sollte – im übertragenen Sinn ein geduldiges Lamm Gottes?

Auf diese Bedrängnis des Körpers durch Apparaturen bezog sich auch *La femme chancelante* (1923). Auch hier handelt es sich wie immer bei Max Ernst um ein zentrales Ausgangsbild, das unterschiedliche Sinnebenen und verschiedenartige Bildzitate verbindet. Blindheit und Gefangensetzung werden hier mit einer traditionellen Sinngebung verknüpft – mit der Allegorisierung der Fortuna. Nach Spies ist der anthropomorph wirkende Apparat, in den die Frau wie eingeschmiedet erscheint, ein Mechanismus, der Öl ins Meer schüttet, und das Bildzitat der Frau eine um 180 Grad gedrehte Abbildung, die eine balancierende Zirkusattraktion mit Saugschuhen zeigt – ein faszinierendes Ausgangsmaterial, das Ernst neu deutet. Die Bühnensituation mit dem polyedrischen Stein läßt über de Chirico hinaus an die *Melencolia I* (1514) von Dürer denken. Doch im Unterschied zur *Melencolia* hat diese Allegorie ihre visio-



Max Ernst:
La femme chancelante. Öl auf
Leinwand, 132,5x99 cm, 1923.
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf.
(S/M 627)

näre Kraft und metaphysische Gabe verloren – oder hat sie sich auf ihr inneres Gesicht konzentriert und sich von der Realität abgekehrt? Gleicht sie jener anonymen Puppe ohne Augen, ohne Nase, ohne Ohren, die die Psychoanalyse in der Gerümpelkammer des Geistes entdeckte: "diese ungewöhnliche Gestalt ... erfreut sich der Fähigkeit, sich in Raum und Zeit ohne den geringsten Widerstand zu bewegen und die große Kluft, die ... Traum und Tat trennt, mit einem Satz zu überwinden. Das Wunderbare ist, daß dieser Automat es vermag, in jedem Menschen lebendig zu werden".¹² Dann allerdings würde sie das Gegenteil aussagen, das sie zunächst von ihrer Wirkung her erzielt. Ernst und Baargeld thematisierten überdies die Verletzung des Auges, indem sie Linien und Schnüre durch die Augen zogen, um auf ein anderes, inneres Sehen hinzuweisen. Was bedeutet der im Schrei erstarrte Mund – ein Überraschtwerden, ein Schock der Mechanik, ein Schock der Inspiration? Oder ist die Frau eine jener Mechano-Bräute der Dadaisten und eine Erfindung ihrer Junggesellenmaschinen?

Aus aktuellem Material schmiedete Ernst noch zwei weitere Dada-Bräute: eine aus einem Fotozitat einer Bombe – sie verwandelte er zynisch in eine liebliche *chinesische nachtigall* (1920). Möglicherweise bezog sich Ernst hier auf die traditionelle Bedeutung der Nachtigall als Abruferin Sterbender, aber auch als verdammte Seele; der Fächer, das Auge, dann die verdrehten Puppenarm-Zitate – sie bewegen sich zur totentänzerischen Melodie der Nachtigall, die als heulendes Bombengeschoß entlarvt wird.

Und eine zweite – *die anatomie als braut* (1921) – der zerstückelte einarmige Puppenkorpus, eingezwängt in eine maschinelle Apparatur, wirkt in ihrer perspektivischen Verkürzung wie *Der tote Christus* (1480) von Mantegna.

Wie unterscheidet sich nun Ernst von Höch, Heartfield, Schwitters:

- durch die hermetische Verschlüsselung der Bild- und Dokumentationszitate,
- durch eine ins Grotesk-Phantastische tendierende Verfremdung
- durch die Nivellierung der Bildschnitte zugunsten einer neuen fiktiven poetischen Homogenität,
- durch die Konzentration auf ein Ausgangsbild,
- durch meist szenisch wirkende Bildsituationen,
- durch die Zurücknahme des Zeitlich-Aktuellen,
- durch die Betonung der Bildlegende zugunsten einer Bildwelt ohne Schrift.

Durch diese grotesk-phantastische Tendenz beabsichtigte Ernst sich bewußt von Dada Berlin und Dada Hannover abzusetzen. In einem Brief an Tzara kritisierte

er Dada Berlin als Neo-Expressionismus. "C'est vraiment allemand. Les intellectuels allemands ne peuvent pas faire caca ni pipi sans des idéologies."¹³ Ernst nahm lediglich das Gedicht '391' von Huelsenbeck in *die schammade* auf, und in dem Simultantriptychon *Die dadaisten und dadaistinnen Dr. Aisen [...]* *verwandeln sich in Blumen*, das im Katalog *Dada-Vorfrühling* gedruckt wurde, fehlte Hannah Höch auf dieser Namenliste. Schwitters wurde übrigens gestrichen; er erschien Ernst in Analogie zu den Mehrheitssozialisten, die die Revolution verraten hatten, als "Mehrheitsdadaist".



IV.

In der berlin-dadaistischen Montage *Dada Rundschau* von Hannah Höch wurde der "leerlaufende Unsinn" des zeitgenössischen "Kabarets zum Menschen" als groteskes Spiel mit pessimistischem und utopischem Aspekt zugleich charakterisiert:

In der neuen Bewußtseinsindustrie der Medien, in der alles lesbar, verfügbar und erreichbar war, entzog sich der Sinn der Erscheinungen, und die auf den Augenblick reduzierte Geschichte glich chaotischer Leere. Das groteske Gestaltungsverfahren eröffnete jedoch kraft seiner Ironie einen angstfreien utopischen Blick, in dem das gegenwärtige Geschehen sich als verändernder, vorläufiger Prozeß offenbarte. Formal und inhaltlich bleiben verwendetes Schrift- und Foto-Material erkennbar zerstückelt: Der alte Quellenzusammenhang dient als Kontrastfolie für die neue Sinngebung. Raum und Zeit verlieren ihre alten Bezüge. Räumliche Multiperspektivität und zeitliche Simultaneität stiften ein verwirrendes, sich drehendes, nie endendes Sinn-Spiel.

In den ebenfalls berlin-dadaistischen Montagen von John Heartfield herrscht eine moralisierend-politisierte Todesikonographie grotesker Erscheinungsformen und

Motive des politischen Todes. Die bedrohliche Spannung aus Grauen und Lachen entsteht aus der Entlarvung der zeitgenössischen Welt, deren Verlässlichkeit sich als politischer Schein erwies. Die formalen Neuerungen der Klischee-, Akzidenz- und Fotomontage bedienen sich Elementen traditioneller Bildikonographie von Totentanz und Civitas diaboli. Aus der Illusionszerstörung erwachsen zugleich Kräfte des Widerstandes.

Im hannover-dadaistischen *Merzbau* von Schwitters ergibt sich durch das Konzept "Beziehungen zwischen allen Dingen der Welt zu schaffen" ein offenes 'work in progress' das durch die unterschiedlichen Ebenen der Zitate, der Überarbeitung, des Überdeckens, Übermalens, Entformens und Verteilens ein solipsistisches Raumgefüge ergibt, das Zusammenhänge von Erinnerung, Gegenwart und Erwartung zu einer grotesken Offenbarung verschmilzt. Auffallend setzt sich dagegen der köln-dadaistische Max Ernst durch klare Ausgangsbilder ab, mit meist leeren Collagegründen: Kaum überschneiden sich Bildzitate; sie werden inszeniert, ohne das Spiel offenzulegen. Die Aussage wird in einem Bildergebnis fixiert – ohne an der Relativität der Relativitäten eines Schwitters teilzuhaben. Max Ernsts Arbeiten mit Zitaten wird hingegen von einem Wiedereinsetzen, vom Neu- und Andersverwenden desselben Bildzitates geprägt und von einem konstanten, wenn auch hermetischen Formenrepertoire. Durch Zurücknahme zeitlich-aktueller Momente, durch die Nivellierung der Schnittstellen, auch durch die Zurücknahme der Schrift in den Montagen erreicht er eine neue poetische Homogenität, deren Montagecharakter die komplizierten Bildlegenden wiederaufnehmen können. Die 'Blindheit', in die Figuren und Betrachter versetzt werden, stößt gleichzeitig in Wahrnehmungsdimensionen vor, die mit neuen Illusionen grotesk-phantastischer Art zugleich desillusionieren.

Anmerkungen

- 1 Harry Graf Kessler: Tagebücher 1918-1937. Hrsg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli. Frankfurt/M. 1961, S. 200.
- 2 Raoul Hausmann: Mode. In: ders., Texte bis 1933, Bd. 2: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Hrsg. von Michael Erlhoff. München 1982, S. 101-104, hier: S. 104.
- 3 Richard Huelsenbeck: Deutschland muß untergehen. Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs. Berlin 1920, S. 6.
- 4 George Grosz: Gedichte und Gesänge. Berlin Frühjahr 1917. In: Wieland Herzfelde / Hans Marquardt (Hrsg.), Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder Rhythmen und Gesänge 1915-1918, S. 22.
- 5 Kurt Schwitters: An alle Bühnen der Welt. In: ders., Das literarische Werk, Bd. 5. Hrsg. von Friedhelm Lach. Köln 1981, S. 39-41, hier: S. 40f.
- 6 Hans Arp, zit. nach Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters. München 1984, S. 138.
- 7 Carl Einstein, zit. nach Heidemarie Oehm: Die Kunsttheorie Carl Einsteins. München 1976, S. 73.
- 8 Kurt Schwitters: Ich und meine Ziele. In: ders., Das literarische Werk, Bd. 5 (wie Anm. 5), S. 340-348, hier: S. 344f.
- 9 Kurt Schwitters: Merz. In: ders., Das literarische Werk, Bd. 5 (wie Anm. 5), S. 187.
- 10 Kurt Schwitters: Die Merzmalerei. In: ders., Das literarische Werk, Bd. 5 (wie Anm. 5), S. 37.
- 11 Kurt Schwitters: Relativität In: ders., Das literarische Werk, Bd. 1. Hrsg. von Friedhelm Lach. Köln 1973, S. 97.
- 12 André Breton: Anthologie des Schwarzen Humors. München 1972, S. 363.
- 13 Zit. nach Werner Spies: Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch. Köln 1974, S. 236.