

Hanne Bergius

„DADA RAOUL“ in den fünfziger Jahren

Symposium: Raoul Hausmann and the avant-gardes

13th, 14th and 15th november 2008

Paris, Sorbonne: INHA (Institut national d`histoire de l`art), Auditorium

DADA RAOUL in den Fünfzigern

Reflexionen zur postdadaistischen Signatur der Moderne

Die fünfziger Jahre forderten zu einer ästhetisch-ethischen Neuorientierung in der Nachkriegsmoderne auf, die Hausmann wieder zu den Wurzeln Dadas führte. Doch Dada existierte weder als Gruppe noch als Bewegung, sondern war ein diskursives Phänomen geworden, das jeweils neu wahrgenommen werden sollte – abhängig von der Situation der ehemals Beteiligten und jener einer neuen Generation von dada interessierten Künstlern. Während Hausmann noch 1918 durch seine Skepsis an einer heillos gewordenen Welt mitten in den Kämpfen Berlins zu dem kollektiven Gruppenerlebnis Dada herausgefordert wurde, diente ihm Dada nach 1945 als einsame kulturkritische Selbstbehauptung. Dada hatte nicht mehr die politische aktive Berliner Dimension, sondern schien vielmehr ein selbstreferentieller Steinbruch geworden zu sein.

Bedenken wir noch einmal: Hausmann hatte zur Berliner Dadazeit einen komplex-polar geprägten Blick auf die Moderne gewonnen, der von einer extrem-grotesken Spannung zwischen artistischem Spiel und „Blutigem Ernst“, Sinn und Unsinn, zwischen Zufall und Strategie, Körper und Technik geprägt wurde. Als „vollendete gütige Bosheit“ (Hausmann) wurde die Kunst in einen ständigen Konflikt von Antinomien versetzt und begründete auf diese Weise eine Freiheit von und zu den Dingen, die Gewissheiten auflöste, Relativitäten und Mehrdeutigkeiten schuf und Sinnfragen offenhielt. Das widersprüchliche Leben selbst sollte sich „prinzipiell“ (Hausmann) ins Spiel bringen. Die große Herausforderung bestand darin, die Kunst nicht zu verraten. Indem auf diese Weise traditionelle Grenzen gesprengt und High and Low überwunden wurden, gewannen die Dadaisten vitale Authentizität, die Hausmann zu seinen originären Dada-Entwürfen herausforderte – zur Fotomontage und zum Lautgedicht.

Während der Künstler dergestalt in der Nachkriegszeit den Dada-Faden weiterzuspinnen suchte und seine dadaistische „Balance in Widersprüchen“ - nun über dem Abgrund seines persönlichen Schicksals des Zweiten Weltkrieges – zu aktivieren trachtete, schien er sich wieder der Dada-Komplexität vergewissern zu wollen und sich dabei zugleich von der statischen Konfrontation der Fünfziger Jahre - Kultur zwischen Abstraktion und Realismus, zwischen Rationalem und Irrationalem - abzugrenzen.

Die Fotomontage „DADA RAOUL“ von 1951 (Fig. 1)(1) allegorisiert dergestalt dadagroteske Spannungen von Kräften und Gegenkräften in den Konstellationen ihres Materials und kann als ein postdadaistisches Hauptwerk der fünfziger Jahre betrachtet werden.

Es stellt ein künstlerisches Selbstporträt dar, das sich polar widerstreitend aus der Fotomontage des schreienden Dada-Konterfeis von Hausmann und aus dem „Mechanischen Kopf“ zusammensetzt. Beide Werke spielten bis ins hohe Alter Hausmanns eine herausragende Rolle. Der Künstler stilisierte sie zu unvergesslichen Ikonen und inszenierte sich gern mit ihnen, wie die Fotografien mit „Oaoa“ (1965) und mit dem „Mechanischen Kopf“ (1960) zeigen. Sie teilten mit Dada ein und dieselbe radikale Intention: einen anästhetischen Neubeginn zu schaffen – wie ihn Hausmann noch 1972 im Titel seiner retrospektiven Publikation von „Am Anfang war Dada“ beschwor. Ein Anfang allerdings, der irritierte, denn Dadas ewig kreisender „Welten-Unsinn“ kannte keine linearen Weltbilder, sondern widersprach ironisch-ikonoklastisch sowohl dem biblischen „Im Anfang war das Wort“ als auch dem faustischen „Im Anfang war die Tat.“ In der Fotomontage schien der dada- „Anfang“ noch einmal von Hausmann inszeniert zu werden, nun von den fünfziger Jahren aus wahrgenommen: die wesentlichen Dada-Ikonen wurden fragmentiert kopfüber in die gestisch-linear ausgeführten Buchstaben des Vornamens Raoul geklebt. „Raoul“ sowie „DADA“ und „Cino“ – ein Wortzitat von Hausmanns erstem Dada-Manifest „Synthetisches Cino der Malerei“(1918) - verbinden sich als aktive verbale Zeichen zu einer emblematischen Schriftmontage, die visuelle, phonetische und semantische Ebenen gesamt-künstlerisch integriert.

Durch die folgende Analyse der Collage werden wir gewahr, wie überdies Hausmanns problematische Rezeptionsgeschichte den gärenden Humus für deren Konzeption bildete und sein Rückgriff auf Dada-Elemente nicht frei von Manipulationen war. Und um Hausmanns erneuten Bezug zu Dada weiterhin zu differenzieren, soll Grosz'Sicht auf Neodada und die Dada-Ausstellung von 1958 zum Vergleich herangezogen werden. Wir werden sehen, dass Hausmanns Dadaspektrum nicht nur rückwärtsgewandt war, sondern ihn auch zu einer experimentellen Suche nach einer neuen Zeichensprache inspirierte – zu einer optophonetischen Visualität jenseits des Optophons.

I. Hausmanns Rezeptionsgeschichte als gärender Humus der Collage

Wie lebte und arbeitete Hausmann zur Entstehungszeit dieser Collage?

Nach seiner Emigration aus Deutschland und seiner Flucht durch Europa während der dreißiger und vierziger Jahre (2) fand Hausmann zusammen mit seiner Frau Hedwig Mankiewitsch erst 1944 eine Zufluchtsstätte in Limoges. Überdies starben in jenen Jahren seine einzigen Dada-Gefährten, mit denen er aus dem Exil heraus wieder Kontakt aufnahm - 1946 Moholy-Nagy in London (3) und 1948 Schwitters in Ambleside (England)(4). „PIN“ blieb als gerade wieder aufgenommenes Projekt der Zusammenarbeit zwischen Hausmann und Schwitters unvollendet - ein lautpoetisches Werk, in dem die Künstler ihre unterschiedlichen Konzepte wiederaufleben ließen.(5) Während dieser einsamen Zeit kultivierte Hausmann das Bewußtsein - wie er in „Hyle II“ schrieb – eines grenzüberschreitenden „Jenseiters“(6), der dem „untergehenden Europa“ neue Werte vermitteln könnte.

Trotz der widrigen Umstände in Limoges, vor allem der existentiellen Not, die seine ehemaligen Dada-Mitstreiter in Amerika, Grosz und Huelsenbeck, nicht willens waren zu lindern, vermochte sich Hausmann weiterhin aktiv zwischen seinen künstlerischen Rollen zu bewegen. Als Lautpoet, Schriftsteller, Fotograf, Fotomonteur, Maler, Briefeschreiber, Philosoph beabsichtigte er als „Hylarch und Morphologe“(7)

energetische Verwandlungsprozesse in Gang zu setzen, die die „Kunst als Erziehung des Menschen zu sich selbst – zum Unbewußten seiner Psychophysis“ (8) führten – dergestalt aktive Interdependenzen zwischen Körper und Geist beschwörend.

Die Kehrseite von Hausmanns kühner Selbsteinschätzung war geprägt von seiner bitteren Erfahrung, verkannt zu werden und - wie er sagte - zu anderen Zeiten eine viel größere Rolle spielen zu können. Dieses Problem des Verkanntseins schien nicht nur sein publizistisches Wirken, sondern auch seine bildkünstlerischen Werke zu beeinflussen. Es veranlaßte Hausmann streitsüchtig Konkurrenzen aufzubauen - zu seinen Dada-Genossen und ebenso zu allen Künstlern, die sich von den Verfahren Dadas seit den fünfziger Jahren inspirieren ließen. In der Tat, die Anerkennung von Hausmanns Fotomontagen und von seinen Lautgedichten setzte spät ein. Verzögert wurde diese zunächst, weil erst in den sechziger Jahren Einzelausstellungen begannen: 1963 in der Galleria Pagani (9) in Mailand, umfassender 1967 im Moderna Museet Stockholm (10).

Die Rezeption war auch deshalb so schleppend, weil sich Hausmann in den zwanziger und dreißiger Jahren nicht gerade durch Ausstellungsbeteiligungen hervorgetan hatte, um den Bekanntheitsgrad seiner Werke zu steigern. Emigration und Flucht, desweiteren die Kriegssituation waren außerdem große Einschnitte in seinen Wirkungsmöglichkeiten.

An der Ausstellung der „FiFO“, der bedeutenden Internationalen Ausstellung des Deutschen Werkbundes „Film und Foto“ (11) 1929 in Stuttgart, hatte er trotz Einladung, nicht teilgenommen. Abbildungen seiner Fotomontagen waren daher im „foto-auge“ nicht möglich, einer repräsentativen Veröffentlichung von Roh und Tschichold zu dieser Ausstellung.(12) Tschichold und Roh bekamen daraufhin Hausmanns Empörung zu spüren (13), da er sich nicht nur im „foto-auge“ als Erfinder der Fotomontage übergangen fühlte (Grosz und Heartfield wurden hingegen als erste Fotomonteur - angeblich seit 1915 - genannt), sondern auch als experimenteller Graphiker in „Die neue Typographie“ (14).

Lediglich durch die von Cesar Domela - Nieuwenhuis 1930 organisierte „Fotomontage“-Ausstellung (15) in Berlin vermochte Hausmann eine größere Aufmerksamkeit zu erlangen, weil er dort nicht nur die Eröffnungsrede zum Thema hielt (16), sondern sechs Fotomontagen aus der Dadazeit und drei aktuelle Arbeiten (17) ausstellte, außerdem das Titelbild des Kataloges fotomontierte.

Auch die Rezeption seiner fotografischen Arbeiten, die er seit 1929 mit einem eigenen wahrnehmungssinnlichen körperbezogenen Konzept ausführte - im Konflikt mit dem sachlichen „Neuen Sehen“ der Foto-Avantgarde -, konnte nur langsam anlaufen. Wenn auch 1937 auf seine Initiative hin das Kunstgewerbemuseum in Zürich seine Fotografien von Ibiza ausstellte, so wurde er jedoch auf der für die Avantgarde-Fotografie so bedeutenden ersten Nachkriegsausstellung von 1951 mit dem Titel „subjektive fotografie“ (18), kuratiert von Otto Steinert, nicht beachtet und erst 1954 in einer weiteren Ausstellung berücksichtigt.(19)

Betrachten wir Hausmanns Beteiligung an den großen Dada- Retrospektiven, dann lief sie zunächst wenig zu seiner Befriedigung ab.(20) Schwierigkeiten begannen schon bei den Leihgaben: bis 1966 konnte er nicht frei über viele seiner Hauptwerke und ihre Leihgaben verfügen, ja auch ihre Verkäufe (Barr wollte 1940 den Mechanischen Kopf kaufen (Lindlar)), weil diese seit 1922 noch im Besitz von Hannah Höch waren und auch

dort bis 1966 bleiben sollten - bis zur Dada- Retrospektive in Paris und Zürich.(21) Etwa 95 Nummern von Hausmanns Besitz listete Hannah Höch selbst akribisch in einem Notizheft auf, darunter Hauptwerke: unter ihnen „Der Mechanische Kopf“, „Tatlin lebt zu Hause“, „ABCD“.(22)

Diese Werke sollten erstmals 1932 in einer bis in die fünfziger Jahre nachhaltig wirkenden Veröffentlichung über Dada Berlin abgebildet werden (23) und Hausmann als Berliner Dadaprotagonisten international bekannt machen: Es handelt sich um einen Essay von Georges Hugnet, der in „Cahiers d'Art“ zu den bedeutendsten Dada-Zentren jeweils ein Heft bearbeitete (24). Der Essay wirkte sich jedoch nicht nur positiv für Dada Berlin aus, da Hugnet dieses Dada-Zentrum unterschätzte. Mit Recht kritisierte daher Hausmann dessen Essay. So können wir gewahr werden, dass sich der Einfluß Hugnets auch auf die Konzeption und Präsentation der amerikanischen Dada-Ausstellungen auswirkte und Dada Berlin darin eine weniger gebührende Würdigung seiner Innovation, der Fotomontage, erhielt - so geschehen in New York 1937 (25) und 1953 (26). Schwerpunkte der 1937 von Alfred Barr im MoMA organisierten Ausstellungen bildeten dagegen Duchamp, Arp und Schwitters, die auch weiterhin erfolgreich rezipiert wurden. Abgesehen von Katherine Dreiers gescheiterten Bemühungen, schon seit 1920 eine große internationale Dada Ausstellung in der Société Anonyme in New York zu organisieren und selbst mit den Berliner Dadaisten Grosz und Herzfelde 1920 Kontakt aufzunehmen(27), war „Fantastic Art Dada Surrealism“ 1937 die erste große Retrospektive zu den internationalen Hauptzentren Dadas mit einem erstmals in englischer Sprache verfassten Katalog.(28) Möglicherweise änderte sich graduell in der 1953 von der Sidney Janis Gallery veranstalteten Dada-Ausstellung, kuratiert von Duchamp, die Wahrnehmung Dada Berlins, immerhin listete der Katalog neun Werke Hausmanns auf.(29) Die 1957 folgende erste europäische Dada-Ausstellung in Paris in der Galérie de l'Institut (30) sollte auch noch unter dem Einfluß Hugnets stehen. Wenn sie auch von Hausmann, Tzara und Man Ray zusammengestellt wurde, so erschienen jetzt die Dada-Essays Hugnets unter dem Titel „L'aventure Dada“ in französischer Sprache als Katalog zur Ausstellung. (31) Nachdem nun die Texte von Hugnet so bestimmend die internationale Dada Rezeption geprägt hatten, mochte Hausmann erleichtert gewesen sein, endlich anlässlich der Ausstellung „Dada.Dokumente einer Bewegung“ 1958 selbst authentisch über die künstlerischen Innovationen des Berliner „Club Dada“ schreiben zu können - hier war er darüber hinaus mit sechzehn Arbeiten präsent, vier Abbildungen zeigt der Katalog (32).

Nicht nur die Dada-Rezeption förderte nur allmählich den Bekanntheitsgrad Hausmanns, sondern auch Ausstellungen zu neuen Medienkünsten der Collage und Fotomontage, die vereinzelt Werke von Hausmann präsentierten - gleich nach dem Krieg 1946 „Fotomontage von Dada bis heute“ in der Galerie Rosen, eine Ausstellung in Berlin, die im „Hungerwinter“ unter widrigen Umständen stattfand. Sie wurde vor allem von Hannah Höchs Initiative getragen (33) und brachte es sogar zu einer kleinen Ausstellungsbroschüre, in der Hausmanns „Dada siegt“ abgebildet wurde. Anlässlich der 1948 stattfindenden Ausstellung „Collage“ im MoMA in New York (34) kam es am 24. Juli 1947 zu einem kurzen Briefwechsel zwischen Hausmann und dem Kurator Miller, indem sich Hausmann Hugnets Vorwurf entledigte, er mache seine Fotomontagen „without any care“ (35). 1956 schließlich „The International Collage“ der Galerie Rose Fried in New York (36), zu der lediglich eine Ausstellungsbroschüre mit einem Text von Herta Wescher erschien - ein Grundstein für die erst 1968 veröffentlichte erste großangelegte Arbeit zur „Collage“ , in der Hausmanns Anteil an der Fotomontage

wesentlich berücksichtigt wurde - ergänzt mit „ABCD“(farbig) und „Dada siegt“(Schwarz-weiß) im Text. (37)

Viel zu Hausmanns eigener Stabilisierung trug „Courrier dada“, seine 1958 veröffentlichte Reflektion über Dada, die Fotomontage wie die Fotografie, (38) bei; Poupard-Lieussou, dem Hausmann des öfteren sein Leid über seine Verkennung als wichtiger Dada-Protagonist klagte, schrieb eine erste Bio-Bibliographie. „Courrier dada“ erschien zu einer Zeit, in der sich bereits viele der ehemaligen Dadaisten auch mit eigenen Veröffentlichungen zu Wort gemeldet hatten.(39)

Immerhin vermochte sich Hausmann in Limoges seit 1944 eine kleine Bühne aufzubauen, von der aus er seine skeptischen Urteile zur Dada-Rezeption und zur sog. Neodada-Szene veröffentlichen konnte (40). Schließlich ließ seine Skepsis auch mich Anfang der 70iger Jahre als junge Studentin nicht verschont, konterte er doch, als ich ihm mein Anliegen einer Berlin Dada-Studie unterbreitete, mit dieser von ihm oftmals verwendeten Montage unterschiedlicher Sprachen: „Que vols Germans que io canto si l'cor mi es contribulat“(41). Ja, die Deutschen schienen ihm nicht geheuer. Niemals sollte er die Möglichkeit erhalten, nach Deutschland zurückzukehren, auch nicht zur Dada-Ausstellung von 1958.

II. Anlaß der Collage und Exkurs zum optophonetischen Konterfei-Montage

Die Collage und Fotomontage „DADA RAOUL“ entstand 1951 in einem Klima aus Verbitterung und Aufbruch – abseits des internationalen avantgardistischen Geschehens in Limoges.

Das Werk scheint unmittelbar auf die im gleichen Jahr herausgegebene Anthologie von Robert Motherwell „The Dada Painters and Poets“ (42) zu reagieren - eine erste große zusammenhängende Anthologie zum internationalen Dadaismus, die Barrs Katalog zur Ausstellung „Fantastic Art Dada Surrealism“ von 1937 erstmals durch englische Übersetzungen von internationalen Dada-Dokumenten ergänzen konnte, und die der 1953 von Duchamp kuratierten Dada-Retrospektive in der Galerie Sidney Janis Anregungen geben konnte; eine Veröffentlichung aber auch, die Dada Berlin - bis auf jenen von Hausmann kritisierten Aufsatz von George Hugnet zu den Dadazentren und Huelsenbecks Übersetzung von „en avant dada: a history of Dadaism“- nicht genügend würdigte.

Neben zwei maschinengeschriebenen Lautgedichten Hausmanns „Sound-Rel“ (1919) und „Birdlike“ (1946), seinem zusammen mit Huelsenbeck und Golyscheff publizierten Manifest „Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland“ partizipierte Hausmann an dieser Publikation mit sechs kleinformatig abgebildeten Dada-„Erzeugnissen“. Konzentrieren wir uns auf die Reihenfolge der Abbildungen - an erster Stelle die Fotoporträt-Montage, die auch in „DADA RAOUL“ eine Rolle spielt - die um die Mundhöhle tanzenden Augen des Dadasophen, plazierte neben dem Titel des Dada-Manifestes „Synthetisches Cino der Malerei“ -, dann „abstrakte Bildideen“, zwei von 1919 und eine von 1920, die Montage „Tatlin lebt zu Hause“ und am Schluß der Abbildungsreihe der „Mechanische Kopf“, ebenfalls in die Collage „DADA RAOUL“ aufgenommen. Wir sehen, daß genau die Werke in der Collage verarbeitet wurden, die den polaren Spannungsbogen von Dada Berlins Produktion auszumachen

scheinen - einmal die bewegte Kombination von der zerschnittenen Porträt-Fotomontage mit dem Textstück „Cino“, zum andern das Produkt aus der sog. metamechanischen Phase Dadas - beide im fragmentierten Collageverfahren zitiert als eine Referenz an „DADA“ - links oben als größtes zusammenhängendes Schriftzitat auf rotem Grund in der Collage gut lesbar - links oben, weil dort nach Hausmanns Untersuchungen das Augenmerk zuerst hinfällt.

Während bisher in der Forschung die Bedeutung dieser Dada-Erzeugnisse - eben das schreiende Fotoporträt wie der „Mechanische Kopf“ - jeweils von Christopher Philips (43) und von Andreas Haus (44) untersucht wurden, so ist doch nicht die polare Spannungskraft ihres Zusammenspiels wahrgenommen worden, auf die Hausmann seit Dada Wert legte und die er daher noch einmal in der Montage „DADA RAOUL“ 1951 bewußt aufgriff.

Doch bevor wir uns fragen, wie Hausmann in der Montage mit dieser polaren Ambivalenz umging, möchte ich mich zunächst dem Phänomen seines schreienden Porträts und dessen Fotomontage noch einmal zuwenden. Denn in diesem Exkurs werden wir um so mehr begreifen, warum gerade Hausmann diese Fotomontage für „DADA RAOUL“ auswählte und sie zu einer Dada-Ikone stilisierte.

Fakt ist, daß die Fotomontage erstmals 1951 als Abbildung in Motherwells „The Dada Painters and Poets“ auftaucht - und dies in Kombination mit der Überschrift des Manifestes „SYNTHETISCHES CINO DER MALEREI“. Desweiteren wurde sie 1958 in „Courrier Dada“ (45) und in „Am Anfang war Dada“ 1972 (46) abgebildet, immer auf 1918 datiert und immer kombiniert mit dem Manifest-Titel „Synthetisches Cino der Malerei“.

Die Frage stellt sich, warum diese Montage nicht schon zur Dada-Zeit veröffentlicht wurde oder ob ihr erst durch die Dada-Rezeption die Bedeutung einer frühen, wenn nicht der ersten Photomontage von Hausmann zugeschrieben wurde. Wurde Hausmann gar aufgrund seiner bitteren Erfahrung, als Fotomonteur verkannt zu werden, motiviert, aus dieser Fotomontage eine Dada-Ikone im nachhinein zu schaffen?

Daß Hausmann viel daran lag, sich als erster Fotomonteur zu legitimieren, wird aus einem Brief an Jan Tschichold schon aus dem Jahr 1930 deutlich (47). Verschollen scheint die Fotomontage seit 1932. Eventuell war sie noch für die „Fotomontage“-Ausstellung 1930 ausgeliehen (48); ein letztes Mal wurde sie als Original im Brief Hausmanns an Elfriede Hausmann-Schäfer am 21.6.1932 erwähnt: „das Blatt auf rosa Japanpapier wo links mein Gesicht neben den Worten Synthetisches Cino der Malerei drauf ist.“ (49) Offenbar sollte das Werk zum Fotografieren für Publikationszwecke gebracht werden. In Frage wären „Qualität“ oder „Cahiers d'Art“ gekommen, doch in beiden Zeitschriften wurde die Montage nicht abgebildet.(50)

In der Tat existiert ein Glasnegativ von dem verschollenen Werk, hier noch mit vollständigem Text des Manifestes im RHA der Berlinischen Galerie - außerdem deutlich lesbar die Signatur und Datierung auf 1919 auf dem Passepartout der Montage (51)

Trotz dieser Signatur und Datierung ist die Entstehungszeit der Fotomontage neu zu bedenken, desgleichen auch die Fixierung auf 1918 in den postdadaistischen Veröffentlichungen - nicht nur von Hausmann auch von den kunsthistorischen Veröffentlichungen hierzu.(52) Ich stelle die These auf, daß die Fotomontage nicht

originär dadaistisch ist – also auch nicht 1919 entstand wie die Datierung des Foto-Passepartouts vermuten läßt, sondern eher als postdadaistische Kreation zu werten ist, um Hausmanns innovative Fotomontagearbeit so früh wie möglich zu dokumentieren. Die Fotomontage kann niemals auf 1918 datiert werden: weder das Porträt, noch der Titel oder die Fotomontage

Ich referiere hier kurz die wichtigsten Aspekte.

Wir müssen drei Datierungsschritte unterscheiden, die sich in der Fotomontage abzeichnen:

- Die frühe Datierung mag sich auf den Inhalt des Manifestes beziehen, dessen ursprünglicher Titel „Das neue Material in der Malerei“ war und am 12. April 1918 auf der ersten Dada-Matinee von Hausmann vorgetragen wurde. (53)
- Der zweite Titel „Synthetisches Cino der Malerei“ , der für die Collage „DADA RAOUL“ relevant ist, trat erst 1920 in Erscheinung in einem Probedruck für den „Dadaco“ auf der „Ersten Internationalen Dada-Messe“ , hier mit einem Andruck des Manifestes und mit der Fotomontage Baader/Hausmann (54). Als „Cinema psychoanalytique de la peinture“ (55) wurde es Tzara im Juni 1919 in einem Brief vorgestellt. Die Änderung des Titels zu „Synthetisches Cino der Malerei“ könnte sich eher aus dem zunehmend simultan bewegten Montageverfahren Dada Berlins erklären, das ästhetische Analogien zum Film beabsichtigte – wie zum Beispiel in „Dada Cino“ (56) von Hausmann. Allerdings wäre hier der klaffende Graben zwischen neuem Titel und dem Inhalt des Manifestes offensichtlich, da es Primär-Materialien wie Holz und Glas – und nicht Fotomaterial für eine Erweiterung der Malerei einforderte.

Befremdlich ist es in der Tat, daß Hausmann zur Dadazeit kein Manifest zur Fotomontage veröffentlichte , obwohl er ja nicht müde wurde, sich als dadaistischer „Erfinder“ der Fotomontage im Nachhinein zu rühmen - eine Behauptung, die allerdings nicht haltbar ist, da seiner Entdeckung der Fotomontage im September 1918 keine eigenen Fotomontagen folgten (57); allein Fotos tauchten fragmenthaft seit 1919 in Werken auf. Die erste datierbare Fotomontage stammt vom Februar 1919 von Grosz zu „Jedermann sein eigener Fußball“: Wer ist der Schönste“.(58) Der erste Text zur Fotomontage erschien erst 1931 in „a bis z“ (59)

Wie sollte sich also Hausmann als „Erfinder“ der Fotomontage im nachhinein ins rechte Licht setzen, wenn nicht mit dem Hilfsmittel früher Datierung.

- Kommen wir jetzt zum dritten Punkt der Datierungsfragen, dann stellen wir fest, daß die Fotomontage von Hausmanns schreiendem Porträt mitnichten zur gleichen Zeit wie das Manifest entstand - also im April 1918.

Die Porträtaufnahme könnte aus einer Serie von Dada-Porträtaufnahmen stammen, die Heartfield laut Hausmanns Angaben im Juli 1919 (60) machte und die vorgesehen waren für Dada Veröffentlichungen oder Ausstellungen. Auf der „Ersten Internationalen Dada-Messe“ erhalten diese Aufnahmen ja erstmals in ungewohnter Größe eine enorme inszenatorische Wirkung, der Text und Bild im Dada-Protestschrei aufgehen läßt. (61) Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, daß das Hausmann-Porträt zum ersten Mal in einem fotomontierten Werk Heartfields auftritt : in „Das Pneuma umreist die Welt“ - zugleich Titelblatt für „Der Dada“, Nr. 3 (April 1920)(62). Schon zur Dadazeit gewinnt es

auch für Hannah Höch Anziehungskraft , so für „Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands“(1920) (63); selbst im eigenen Werk „ABCD“(1922/23) (64) von Hausmann wird es exponiert. Jedoch diese Fotoporträts waren nicht zerschnitten.

Betrachten wir die dadaistische Verwendung von Fotoporträts , dann wurden sie vielmehr allein durch Kontexte verfremdet. Wurden Augen und Münder herausgeschnitten, dann wurden sie wieder in neue Porträts eingegliedert. Die Art der freien Zergliederung des Gesichtes - so meine Beobachtung - scheint späterer Montagetätigkeit Hausmanns eher vorbehalten: als er sich theoretisch in „a bis z“ (Köln 1931) der „Formdialektik der Fotografie“ (65) zuwandte und in seinem Text zur „Fotomontage“ eine vergleichbare opto-phonetische Gegenüberstellung von Auge und Mund konstruierte - hier in einer treppenartig angeordneten Sequenz von Augenbildern, die sich von links oben nach rechts unten um die Mittelachse versetzt auf das Einzel-Bild des Mundes ausrichteten.(66)

Diese Art der Zergliederung, die im Dadaismus noch nicht so weit getrieben wurde, würde auch für Hausmanns Konzept seines Romanes „Hyle“ sprechen, in dem er sich am Ende der zwanziger Jahre als Morphologe betätigte, der - wie gesagt - den Körper wie die Sprache anagrammatisch zu zerlegen trachtete, um, im morphologischen Sinne, eine neue Lebens- wie Sprachgestalt zu finden.(67)

Im nachhinein können wir an der fortwährenden Präsenz der Montage (auch mit dem Bezug zu dem Manifest „Synthetisches Cino der Malerei“) im Spätwerk Hausmanns feststellen, daß es zwar programmatisch zur Rekonstruktion der frühen Pioniertätigkeit Hausmanns in Sachen synästhetischer Fotomontage dienen sollte - mit anderen Worten als Wurfgeschoss, mit dem Hausmann u.a. auch seine Dada- Konkurrenten aus dem Felde schlagen wollte - , doch weit darüber hinaus zu einem Entwurf einer physiognomischen Signatur der Moderne beitragen sollte.

Immer wieder vermag dieses Porträt den inszenatorischen Vortrag des Lautgedichtes als wesentliches Anliegen Dadas ins Gedächtnis zu rufen und die Synästhesie der Optophonetik gleichsam physiognomisch zu beschwören - betrachten wir überdies das Spätwerk „Oao“(68), auch in der performativen fotografischen Verdoppelung (69).

III.

Wenn nun in der Collage „DADA RAOUL“ von 1951 die vermeintlich erste Dada-Montage aus der Serie der simultan wirkenden Montagen von Dada Berlin mit einem ebenso prominenten Werk aus der Serie der metamechanischen Arbeiten - dem „Mechanischen Kopf“(1921) (70) - auftrat, dann beabsichtigte Hausmann, nicht nur einen chronologischen Bogen seines Dada-Schaffens zu inszenieren, sondern nahm vor allem inhaltlich auf das polare Konzept Dadas Bezug, das mit Nullformen zwischen „Allem“ und „Nichts“ zu schockieren beabsichtigte.

Das exzentrisch schreiende Dada-Porträt steht für „Alles“ - für das Aktionistische und Performative, für das Aleatorische und Augenblickliche: Schock-Verfahren Dadas, die die Verbindung von Kunst und Leben - eine Vitalisierung der Kunst wie eine Ästhetisierung

des Lebens - mit allen Sinnen beziehungsreich beschworen (71) und in den kumulativ angelegten Montagen Dada Berlins ihre ästhetische Entsprechung fanden. Hausmanns unersättliches Aufbegehren ging mit der Suche nach dem erfüllten Augenblick einher, präsent zu sein im Hier und Jetzt, im exaltierten Erleben der Simultaneität idealiter „Alles“ zu erfassen - mitten in der Gesellschaft und zugleich gegen sie, ein Potential an Freiheit zu behaupten, das die Kultur bisher verwehrte.

Die diametral entgegengesetzte Nullform in „DADA RAOUL“ stellte der „Mechanische Kopf“, der sogenannte „Holzkopf“, dar. Gegen das exzentrisch aufgeladene sinnhaft erlebte „Alles“ stand das hermetisch-unterkühlte „Nichts“, bar aller Sinne.(72)

Der „Mechanische Kopf“ stellt den innovativen seit Ende 1919 auftretenden Bezug zwischen Kunst und Technik in der metamechanischen Phase von Dada Berlin her .

Doch das anästhetische Produkt des „Prof.metmech.“(73) - wie Grosz den Dadasophen nannte - war nicht auf ein einfaches Kontrastprogramm Dadas zurückzuführen, das sich gar postdadaistisch gebärdete. Wie Ekstase und Nüchternheit zum selben Leib gehören und eines aus dem anderen hervorgeht und sich gegenseitig bedingt, so entwerfen die Dada-Verfahren in ihrer polaren Bezogenheit eine komplexe Signatur der Moderne. Sie sind zwar gegensätzlich, doch gehören sie komplementär zum selben Konzept und Habitus des Dadaisten - der sowohl impulsiver Tänzer als auch kalkulierender Dandy war.

Von sachlich-metamechanischer Objektivität sollte nicht reden, wer das Chaos Dadas nicht kennt, von Dadas Ekstaseverfahren nicht, wer die Nüchternheit nie als Leidenschaft erfuhr - diese dialektische „Balance in Widersprüchen“ macht für Hausmann die psychophysische Substanz einer komplexen Auffassung der Moderne aus. Einerseits war es möglich, die ekstatischen Verfahren der simultan wirkenden Montagen im nüchternen profanen Hier und Jetzt zu verankern und andererseits die Bildsprache durch Ernüchterung derart auszuhöhlen, dass ihr Vakuum das Neue anzusaugen vermochte.

Diesen Prozeß kennzeichnet Hausmanns Dada-Werke ebenso wie den der weiteren Berliner Dadaisten: das Montageprinzip zog sich langsam aus den „metamechanischen Werken“ zurück und eröffnete der Leere einen perspektivischen Raum. Doch deren Helle und Klarheit schien irritierend, deren Präzision zweifelhaft, auch wenn festzustellen ist, daß sich vor allem die technik- und naturwissenschaftlich-bezogenen Zitate am längsten in diesen Räumen hielten. Am „Mechanischen Kopf“ erkennen wir, wie die angehefteten Dinge in ihrer Funktionslosigkeit seine rationalen Fähigkeiten zur Disposition stellten und deren Maß und Zahl in das groteske Montage-Spiel Dadas einbezogen wurde - das Metermaß, die Geldbörse, die Schatulle mit Stempelwalze, das Reißbrettlineal, Messingschauben einer photographischen Plattenkamera, die Nr. 22, die Schraube, das Taschenuhrwerk. Es ist dem Kopf anzumerken, daß sich seine moderne trockene Anästhetik nicht mit dem konstruktiv geprägten „kulturellen Stilwollen der Maschine“ (74) deckte, das van Doesburg einforderte, der ja den „Mechanischen Kopf“ in „Mecano“ (Blue) 1922 erstmals abbildete.(75) Vielmehr stellten sich für den Dadaisten die neuen konstruktiven Gesetzmäßigkeiten einer Verbindung von Kunst und Technik bzw. Wissenschaft nicht widerspruchsfrei zu der Zeit ein - nicht im Sinne der Utopie der Konstruktivisten , auch nicht im Sinne der kulturpessimistisch geprägten *pittura metafisica* eines De Chirico und Carra, sondern dadaistisch grotesk. Noch blieb der „Mechanische Kopf“ wie überdies auch die vergleichbaren manichini der „Metamechanischen“ Werke Dada Berlins, mit dem prothetisch zusammengehaltenen Kriegskrüppel ebenso verwandt wie mit dem manipuliert funktionierenden Typus des Untertanen.(76) Die pauperistische Kunstkammer der „Ersten Internationalen Dada-

Messe“ gab abgründige Einblicke in diese Zusammenhänge.(77)

Insofern waren auch die Perspektiven dieser Werkgruppe der Metamechanik, zu der der Holzkopf gehörte - betrachten wir die Berlindadaistischen Aquarelle, Zeichnungen, Ölbilder -, nicht eindeutig stabil, obwohl Hausmann zusammen mit Grosz, Schlichter und Heartfield Eindeutigkeit in dem Manifest „Die Gesetze der Malerei“ (78) einforderte. Sie demonstrierten eine ambivalente Gratwanderung zwischen einer verplanten und vermessenen Welt und einer zukünftigen Welt, deren Rationalität nicht erstarrt war, sondern mit künstlerischer Imagination und experimenteller Spielfähigkeit eine innovative Verbindung mit Technik und Wissenschaften einging. Davon kündeten die manichini in den Aquarellen und Zeichnungen, die sich mit außerkünstlerischen Maschinenschnitten, Funktions- und Konstruktionszeichnungen, Diagrammen, Kartographien umgaben, um einen neuen modernen Künstlertypus zu allegorisieren.(79)

Daß gerade diese polaren Spannungsfelder der Dada-Köpfe - das schreiende Fotoporträt und der Mechanische Kopf in der Collage - auch zutiefst philosophisch konzipiert waren, vor allem beeinflusst durch Nietzsches Kunst- und Lebensphilosophie und von deren Anatagonismen zwischen Dionysischem und Apollinischem , verstärkt die extrem sich gegenseitig bedingende Polarität dieser dadaistischen Verfahren. Ich habe dies in meiner Publikation „Montage und Metamechanik“ bzw. „Dada triumphs!“ ausführlich dargestellt. (80)

Wenn in der Collage „DADA RAOUL“ der schreiende Kopf mehr den dionysischen Anteil und der „Mechanische Kopf“ mehr den apollinischen allegorisierte, so gelangen wir doch erst zu einer dada-adäquaten Deutung, wenn wir im nietzscheanischen Sinne das Ineinander und Gegeneinander dieser Kräfte sehen, die beide Gestaltungsverfahren prägten. In den bewegten Montagen lag auch konstruktive Disziplin wie abstrakte Struktur und in der Klarheit der Metamechanik labyrinthische Verrätselung. Dies ermöglicht es den „Mechanischen Kopf“ als Allegorie einer neubeschworenen apollinisch-dionysischen Vernunft zu sehen, deren Abstraktionen nicht blutleer-mechanistisch waren, sondern die vitalen Kräfte des Dionysischen bündelten und konzentrierten, bis zum Sprung in eine neue Ausdrucksqualität, deren Nüchternheit äußerst erregt, deren Kälte in höchstem Maße von Leidenschaft durchdrungen war - mit einer „Klarheit, die wehtut“, wie Grosz 1920 konstatierte.(81)

Wenn Hausmann die Köpfe derart in den fünfziger Jahren in der Collage „DADA RAOUL“ zusammen auftreten läßt, dann wehrte er sich gegen eine die künstlerische Wahrnehmung gängelnde, weil konstruierte Opposition von Abstraktion und Sinnlichkeit, Rationalismus und Irrationalismus, Aufklärungskultur und Wiederkehr des Körpers. Der Gegensatz ist in diesen Formulierungen kaum mehr als eine spätromantische Fiktion.

Hausmann erinnert in der Montage „DADA RAOUL“ daran, daß Dada den modernen Prozeß einer Formgenese schürte, die in einer unabschließbaren Transformation bestand, die über die Freiheit der Wahl zwischen unterschiedlichen Modi der Darstellung verfügte. Nichts war endgültig, das Experimentelle, das Improvisierte erhielten Kunstwert. Anstelle von Eindeutigkeiten traten Ambivalenzen - Gärprozesse des Möglichen, Veränderlichen und Verwandelbaren wurden ausgelöst. Ironische und groteske Strategien öffneten sich dem Konflikt der Moderne und machten den Weg frei für ein artistisches antimetaphysisches Auf-dem-Kopf-Stehen - wie es die fragmentierten Stücke der Collage demonstrieren.

Die Realzitate der Fotofragmente schmiegen sich gleichsam kopfüber in die

verselbständigten Formen der Buchstaben und bewegen Geist und Augen gleicherweise. Sie erinnern an die dadaistische Verbindung von Kunst mit Spiel, Tanz, Musik und Lachen, all jene Ingredienzien, die Dadas Geist ausmachten - auch seinen Tanz über dem Abgrund.

Letztlich entwirft die Collage eine Artisten-Metaphysik des auf dem-Kopf-Stehens, durch die Nietzsches Dramenpoetik wirkte:

„Ihr solltet lachen lernen, meine jungen Freunde, wenn anders ihr durchaus Pessimisten bleiben wollt; vielleicht dass ihr daraufhin, als Lachende, irgendwann einmal alle metaphysische Trösterei zum Teufel schickt – und die Metaphysik voran! Oder, um es in der Sprache jenes dionysischen Unholdes zu sagen, der Zarathustra heißt: ' Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch, höher! Und vergesst mir auch die Beine nicht! Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch: ihr steht auch auf dem Kopf!'“(82)

Das Artistische wertete das Metaphysik-Verständnis zu einem Sich-Erheben, über Etwas Hinweg-Steigen und auf dem Kopf-Stehen um und nahm das Wagnis von umgekehrten Wertschätzungen auf, um zu neuen schöpferischen Möglichkeiten vorzudringen und eine ungehemmte poetische Kraft freizusetzen. So weist die aktionistische Artistik grundlegend auf den Umwertungsprozeß der Montage, wie sie von Dada zeitgemäß inszeniert wurde – mit provokativer Intuition und kalkulierter Bewußtseinsarbeit zugleich.

IV.

Ein Vergleich mit Grosz`Produktion um 1950 differenziert Hausmanns Dada-Reflexionen in seiner Collagearbeit in „DADA Raoul“.

Grosz aktivierte zur gleichen Zeit dadaistische Retroimpulse von polaristischer Spannung, die sich bei Grosz zwischen tiefsitzender Depression und dem Lachen Dadas auftat. Hausmann und Grosz waren beide entwurzelte, in der Emigration Vereinsamte - Grosz hatte dennoch den Vorteil in New York von Publikationen und Ausstellungen nicht abgekoppelt zu sein wie Hausmann in Limoges. Und doch erhielten sich beide ihren dadaistischen Sinn für Inszenierung und Performance der eigenen Person, wenn auch hauptsächlich in einer umfangreichen Korrespondenz.

1948/49 im Gemälde „Uprooted, the Painter of the Hole. Entwurzelt der Maler des Lochs“ (83) entwarf sich Grosz als tieferschütterter Maler - das Loch : Symbol des existentiellen und künstlerischen Vakuums, das ihn in Anbetracht des Kriegs- und Nachkriegsdesasters befiel. Hier unterschieden sich Hausmanns polar orientierte ästhetische Nullformen im wesentlichen von Grosz`tiefsitzendem Nihilismus.

Doch scheint die dadaistische Doppelnatur - „unberührt und doch erschüttert zugleich zu sein“ (Huelsenbeck) Grosz zu gleicher Zeit - 1948 - zu befähigen, sich in dieser größten Depression als Dandy auf der Fifth Avenue zu inszenieren und sich dadastrategisch mit eigenen Kräften der Ironie aus dem nihilistischen Sumpf zu ziehen (84)

1951 scheint er geradezu wieder dadaistische Sprengkräfte programmatisch einsetzen zu wollen, um grundsätzlich gegen die Malerei als überlebtem Medium zu Felde zu ziehen - gleichsam die fotomontierenden Strategien des „Clowns as Pin Up“ mitten im Lichtermeer New Yorks schon antizipierend - sein Selbstporträt unter der Maske des

Narren aus dem Jahre 1957, der sich fotomontierend von der urbanen Medien-Ästhetik der amerikanischen Moderne inspirieren ließ (104) und zugleich auf seine frühe Fotomontage „Dada-merika“(1920) als kristallines Foto-Lichter-Meer zurückzugreifen schien.

Denn in ironisch distanzierter Selbstbehauptung grenzte sich Grosz von Max Beckmann anlässlich der Nachricht von dessen Tod in einem Brief an den Dresdner Maler Herbert Fiedler, einem Studienkollegen, vom 14. Januar 1951 mit einer dadaistisch geprägten Schnoddrigkeit ab, die wohl ebenso ihm selbst als depressivem Maler zu gelten schien. Beckmann hänge dummerweise an vorgestern, „deutsch und schwer, schwer zugänglich, `ne Briefbeschwerernatur, ohne einen Cent Humor...kolossal schwer in einem Land, wo window-display Trumpf, Malerei in den meisten Fällen enorm langweilig geworden. Film und Fotografie viel interessanter, geheimnisvoller, mysteriöser...wieviel lebendiger die animated cartoons, wieviel die Films voller fantasy,...Hier in New York ist die große Schießbude - hier konzentriert sich die sogenannte Neue Kunst...Hier ist Kunst endlich Ware geworden, wonderful. Rimbaud und der große Marquis de Sade hätten das hier geliebt. OK. Beckmannmaxe mochte Menschen nicht, humorloser Mensch...“ (86) Grosz hatte Humor, Ironie, Zynismus und die verhalfen ihm - als lebenslänglichem Dadaisten, wie er Mehring 1946 schrieb (87) - , den ironischen Da-dandy gegen den verzweifelten „painter of the hole“ auszuspielen.

Zur gleichen Zeit mokierte sich Grosz auch über den abstrakten Expressionismus von Pollock und unterstützte hingegen in einer Jurierung im Pittsburger Kunstverein eine provokative Arbeit von Warhol - einen in der Nase bohrender Jungen, der medienkritisch-provozierend in der Assoziation von Hitler auftrat: „The Broad Gave me My Face, But I Can Pick My Own Nose.“ (1948/49)(88) Wie mag Grosz die von Duchamp gestaltete „International Dada Exhibition“ bei Sidney Janis in New York 1953 erlebt haben?(89) Wie das Anfang der fünfziger Jahre in Amerika einsetzende Revival von Schwitters (1952) und Duchamp bzw. Picabia (1953/54).

Die Zeit war auch günstig für Grosz – 1954 fand eine Retrospektive im Whitney Museum statt (90), er wurde zum Mitglied der hochangesehenen „American Academy of Arts and Letters“(New York) im gleichen Jahr ernannt – doch diese Ehrungen konnten ihn nicht davon abhalten,Pläne zu hegen, 1958 nach Berlin zurückzukehren - mit einem Koffer von 40 Fotomontagen, die in ihrer trivialen Mischung und ihrem provozierend schlechten Geschmack viel Pop Art enthielten.(91)

Fassen wir zusammen:

Im Gegensatz zu Hausmann schuf sich Grosz im Rückgriff auf Dadaverfahren keine Icons. Dennoch blieb er in Kontexten, die von Dadas Montagen stimuliert waren.

Für Grosz war nach wie vor das Figurative im Zusammenhang des Trivialen bestimmend - auch bei der Erstellung neuer Collagen wurde der Rückgriff auf zu erkennende triviale Bildvorlagen aus der Welt der Illustrierten und ihre widersprüchlich ironische Verfremdung relevant.

Hausmann hingegen konzentrierte sich in seinen Collageverfahren mehr auf eigene Dada-Spuren und überdies auf abstrakte Prozesse, die dem Optophonetischen viel Raum gaben.

Im Gegensatz zur Dada- Berlin-Phase entschlackte Hausmann das Montageverfahren von exzentrischen kumulativen Medienzitaten. Von Bedeutung scheint nicht mehr eine medial-zeitbezogene Signatur der Moderne, die sich auf den pictorial turn der

journalistischen Bildrevolution bezog, sondern mehr das affektgrundierte Zusammenspiel körpersprachlicher und schriftbildlicher Gebärden in den Werken, betrachten wir die Fotomontage „Cèpes de lumière“ (Lichtstudie Steinpilz) 1947 (92) oder Photogramme aus diesen Jahren (93)

Während wir den Eindruck gewinnen, daß sich Hausmann in der Nachkriegszeit in die Kunst selbst zurückzog - gleichsam in die „Alchemie des Wortes“ (Ball) und - ich ergänze - in die Alchemie der Photographie und seit 1946 auch in die der Malerei (94), um sich hier auf die „Suche nach einer neuen Zeichensprache“ (95) zu begeben, dann können wir auch verstehen, warum er Schwitters am 31.7.1946 schrieb: „You see, exterior events as A bombs aren't interesting, only art is interesting.“ (96)

Wie alles in Hausmanns Schaffen war diese Aussage durchaus ambivalent, denn es existiert ein Stummfilm von Pierre Bernotte aus dem Jahr 1957, in dem er in expressiver Mimik und Gestik „L'Homme qui a peur des bombes“ spielte (97) Es ist anzunehmen, dass es ihm bei diesen Ausdrucksgebärden nicht allein um eine mimisch-leibliche Signatur von Affekten und Erinnerungen ging, sondern darüber hinaus um eine Deutung der physiognomischen Signatur der Zeit .

Mit „L'enigme“ (98) und „L'acteur“ (99) , Fotomontagen der Nachkriegszeit aus dem Jahr 1946, schuf Hausmann physiognomische Pathosformeln, die in ihrer grotesken Zerstückelung etwas von den nicht faßbaren, dunklen, ja unheimlichen Kräften der „Psychophysis des Menschen“ offenbarten.

V.

Trotz des erneuten Dada-Interesses von Hausmann und Grosz, das beide geradezu in großer Ignoranz des anderen erlebten, verband sie eine vergleichbare gewisse Distanz bis Skepsis gegenüber den neu aufkeimenden Interessen an Dada.

Beide erschienen nicht auf der Eröffnung zur Dada-Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf im Jahre 1958, (100) obwohl Grosz sich in der Tat schon in Deutschland auf der Rückkehr von Amerika befand und am 2. September, drei Tage vor Ausstellungsbeginn, in Hamburg ankam,(101) und obwohl Hausmann viel Platz in dieser Ausstellung eingeräumt wurde und ihm mit dem Text zum „Club Dada. Berlin 1918-20“ im Katalog (102) eine gewisse Bedeutung vor Huelsenbeck, dem ersten Dada-Historiographen , zuerkannt wurde.

Betrachten wir die Fotografien zur Eröffnung der Dada-Ausstellung, dann schien sich der „Mechanische Kopf“ - Hausmann stellvertretend - schweigend - zwischen Hannah Höchs, Man Rays und Hans Richters Stelldichein zu gesellen.(103) Er eröffnete auch den Reigen der Abbildungen der Dada Berlin-Werke im Katalog, unter denen von Hausmann noch „ABCD“, „Tatlin lebt zu Hause“, die „Ingenieure“ abgebildet wurden, neben Werken von Grosz „ Diabolospieler“, „Grauer Tag“ und von Hannah Höch „Das bürgerliche Mädchen“, Fotomontagen in zwei unterschiedlichen Ausführungen, dann von Schlichter „Jeunesse doré“, von Dix „Matrose Fritz Müller aus Pieschen“, von Heartfield war keine Fotomontage zu sehen, lediglich Dokumente aus der Dadazeit.(104) Hausmann erhielt also mit vier Werken den größten Dada Berlin Anteil von Abbildungen im Katalog!

Die Wirkung der Dada-Ausstellung, im speziellen der Berliner Montage-Arbeiten, auf deutsche Künstler war umwälzend.

Die Bedeutung, die die Ausstellung für den Paradigmenwechsel der Kunst hatte – von der abstrakten Kunst zu einer politisch orientierten Kunst -, überwog bei weitem die Skepsis der Alt-Dadaisten, Dada noch einmal im Rahmen einer Ausstellung zu präsentieren. Keine Frage, Dada hatte die Kunst nicht gesprengt und damit auch nicht die gesellschaftlichen Verhältnisse dieser Kunst, sondern allein einen neuen Boden bereitet, um die Kunst erheblich zu entgrenzen und zu erweitern. Der Unterschied, den Hausmann zwischen Dada und Neo-Dada anstellte, war aus seiner Sicht verständlich, aber nicht mehr haltbar: " DADA steht der universellen Korruption ein neues Sein entgegen, NeoDADAismus lebt innerhalb der Korruption, er will etwas: einen Erfolg an der Kunstbörse." (105) Korrespondenzen entstanden zwischen den Alt-Dadaisten und den inspirierten Künstlern seit Beginn der sechziger Jahre.

Vostell nahm - wie viele Künstler der Neodada-Bewegung - einen Briefwechsel mit Hausmann auf und äußerte sich 1975 rückblickend zur Bedeutung der Dada Ausstellung: " 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 Verhaltensform, gleichzeitig Kritik und „Fantasie au Pouvoir“! Gesellschaftliches Bewußtsein als Gegenstand. Lebensprozesse durch Kunstprozesse zu verstärken. Eine geniale Kunstrichtung." (106) Aus der Distanz von 1975 vermischt Vostell seine Dada-Rezeption auch zugleich mit Assoziationen zu den neuen ästhetischen, philosophischen und psychologischen Identifikationsangeboten, die mit den Protestbewegungen der sechziger Jahre eingefordert wurden.

Selbst der junge 17jährige Sigmar Polke ließ sich vom „Mechanischen Kopf“ Hausmanns beeindrucken - gleichsam als früher ironischer Inspirator seiner neo-dadaistischen Strategien, des „kapitalistischen Realismus“, in den sechziger Jahren.(107)

Nam June Paik, der sich 1958 an John Cage orientierte, wurde durch die Ausstellung in seiner aktionistischen Auffassung von Kunst bestätigt.(108)

Dada konnte in Hausmanns Sinn die Kunst wieder „frei machen für die Forderungen der Zeit“ - und gegen die abstrakten Kunst-Moden ein neues Instrumentarium an die Hand geben: das Kunstwerk als „Erzeugnis“ zu begreifen - als etwas „interaktiv Hergestelltes“, sozial-politisch Konstituiertes, als Feld von Wirkungen, Resonanzen, Virtualitäten . Dada hatte überdies komplexe destruktive Strategien entwickelt, Herrschaft in provozierend-skeptischer Methode zu unterwandern: von der Aufwertung der Produktion und des Materials, über die Prinzipien der Montage, der Aktion und Einbeziehung der eigenen Person bis zur Entstehung des Kunstwerks allein als Konzept.

So konnten sich Fluxus in Deutschland , Nouveau Réalisme in Frankreich, Pop Art in England und Amerika von dada beeinflusst fühlen und das Prinzip Montage für intermediale Projekte von Musik, Theater, Poesie, bildender Kunst, Video und Film weiter entwickeln.

Die Dada-Ausstellung von 1958. Sie schien den deutschen Künstlern nach dem Krieg auch erstmals Kunstkonzepte an die Hand zu geben, die offensiv mit Adornos Herausforderung umgingen, der die Möglichkeiten des Kunstschaffens nach Auschwitz in seiner bisherigen Form in Frage stellte.(109)

Die Wertschätzung von Dada Berlin, insbesondere von Hausmann, auch von Höch, Grosz und Heartfield, vermochte überdies eine antiamerikanische Haltung gegenüber der bisherigen Rezeptionsgeschichte Dadas auszulösen.

Fluxus verstand es, gegen die amerikanische Bevorzugung des Duchampschen Werkes in der Dada-Rezeption der Fünfziger Jahre zu protestieren. Dieser Einseitigkeit galt 1964 die kritische Simultandemonstration von Joseph Beuys mit Bazon Brock, Tomas Schmitt und Wolf Vostell unter dem Titel „Das Schweigen von Duchamp wird überbewertet.“(110)

Hausmann wurde direkt oder indirekt dadurch aufgewertet. Die Düsseldorfer Ausstellung bedeutete jedenfalls für die Wertschätzung seiner Arbeit ein Meilenstein.

Und wenn Hausmann weiterhin in Berlin gelebt hätte wie Hannah Höch, dann wäre auch er 1966 mit Besuchen bedacht worden (122), als die Fluxus-Künstler Nam June Paik, Charlotte Mormann, Wolf Vostell, Dick Higgins, Alison Knowles angingen, mit der Galerie Rene Block in Berlin zusammenzuarbeiten, die sich für Fluxus, Pop, Decollage, Kapitalistischen Realismus einsetzte.(111)

Wir konnten beobachten, wie das dadaistische Spannungsfeld der Polaritäten, der Ambivalenzen und Widersprüche geradezu Prämissen waren für eine komplexe subversive Dada-Sicht auf die Moderne und weiter wirkte in Hausmanns Re-Invention von Dada-Icons, die den Entwurf einer physiognomischen Signatur der Moderne begünstigten.

Wir konnten auch beobachten, wie das bildrevolutionäre Potential der Dada-Montagen in Hausmanns Spätwerk stark reduziert wurde zugunsten der „Suche nach einer neuen Zeichensprache“(112), die weiterhin zentral das Optophonetische ausbildete. Die sog. Neo-Dadaisten, von Dadas Instrumentarien und Verfahren grundsätzlich geprägt, setzten zeitgesättigte Materialien ein, die im Gegensatz zum Hausmann der fünfziger Jahre mehr an einer multimedialen Signatur der Moderne interessiert waren.

Anmerkungen
Hausmann-Vortrag

I.

1. „Dada Raoul“ 1951, Collage, 37,5 x 30 cm, Musée départemental, Rochechouart
Abb. 123, in: Ausstell.Kat. „Der Deutsche Spiesser Ärgert sich. Raoul Hausmann 1886 - 1971, Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Stuttgart: Hatje 1994, S.256
2. Emigration und Flucht: zunächst vor den Nazis in Deutschland, dann vor der Guardia Civil in Ibiza, schließlich vor dem Einmarsch der Hitlertruppen in der Tschechoslowakei, dann wechselnde Stationen während des Krieges Prag, Zürich, Paris, Versteck in Peyrat le Chateau, seit 1944 in Limoges.
3. Laszlo Moholy-Nagy (1895 - 1946) hatte Hausmann eingeladen, am New Bauhaus in Chicago als Fotolehrer zu arbeiten. 1938 wollte Hausmann dorthin von Paris aus starten, bekam jedoch keine Bürgerschaftserklärung für die Einwanderung
4. Kurt Schwitters (1887 - 1948). Hausmann wandte sich im Juni 1946 an Schwitters, um ihn zu beten, einen Verleger für seine Geschichte über Dada zu finden. Es existiert ein Briefwechsel bis Mitte 1947, in denen sie eine gemeinsame Veröffentlichung planen. Hausmann möchte sich mit Schwitters zusammen einen Namen in Frankreich - auch gegen die Lettristen - machen. „Paris is unable to create new things, but we can! we may! we ought! and we will do!“ Raoul HAusmann an Kurt Schwitters, 2.9.1946, KSA, Hannover.
5. Raoul Hausmann, Kurt Schwitters: PIN und die Geschichte von PIN, PIN and the story of PIN, hg. Jasia Reichardt, London: Gaberbocchus Press 1962, 2. erw. Auflage, hg. Michael Erlhoff und Karl Riha, Giessen: anabas 1986
6. Hausmann. Hyle (II). Ein Traumsein in Spanien, hg. und mit einem Nachwort von Adelheid Koch-Didier, München: belleville 2006. Der sog. „morphologische Roman“ bezieht sich auf Hausmanns Aufenthalt auf der Insel Ibiza zwischen 1933 und 1936
Vgl. Handschriftlicher Vermerk auf Originalfassung: „Raoul Hausmann, Hyle II, 1949-1956“, in: Adelheid Koch-Didier: Was Hylt Hyle? Editorische Notiz, in:
Hausmann: Hyle, ebd., S.323
Hausmann: Hyle, ebd. S. 212
7. vgl. Eva Züchner: Hyle - weil wir nur Stoff sind. Hausmanns morphologischer Roman, in: Wir wünschen uns die Welt bewegt und beweglich, hg. von Eva Züchner: Raoul Hausmann Symposium der Berlinischen Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin 1995, S. 96
8. Raoul Hausmann: Brief an Adolf Behne, 2.5.1930, in: Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900 - 1933. Unveröffentlichte Briefe ,Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie, hg. und kommentiert von Eva Züchner, Berlinische Galerie, Stuttgart: Gerd Hatje 1998, S. 282 (im folgenden: Scharfrichter)
9. Raoul Hausmann. Galleria Pagani, Mailand 1963
10. Raoul Hausmann, Moderna Museet Stockholm 1967
11. Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, Stuttgart 1929, Katalog. Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, Stuttgart 1929 (Reprint, hg. Karl Steinroth, Stuttgart 1979);
vgl. Ausstell.Kat. Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlinische Galerie, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1988, S. 7ff.
12. Franz Roh und Jan Tschichold (Hg.): foto-auge. 76 Fotos der Zeit. Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind 1929 (Reprint Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth 1973)
13. Hausmann: Brief an Tschichold vom 2.4.1930, in: Schafrichter, a.a.O., S. 270 ff; Roh: Brief an Hausmann, vermutlich Anfang 1932, in: Scharfrichter, a.a.O., S. 406
14. Jan Tschichold: Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende, Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker 1928
15. Ausstell.Kat. Fotomontage. Staatliche Kunstbibliothek Berlin 1931. Titelmontage von Raoul Hausmann
16. Hausmann: Eröffnungsrede zur Fotomontage Ausstellung 1931, in: a bis z, Köln , 2. Folge. H. 16, Mai 1931, S. 61 f.
17. Fotomontagen auf der Fotomontage-Ausstellung:
Zweifelsfrei zu identifizieren, da im Katalog abgebildet, ist lediglich „Tatlin lebt zu Hause“. Aus Hausmanns Korrespondenz mit der Kunstbibliothek und Domela Nieuwenhuis ergibt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit, daß auch „Synthetisches Cino der Malerei“, „ Fiat Modes“ und „Die Menschen sind Engel und leben im Himmel“ ausgestellt wurden. ...Bis auf letztere Fotomontage hat Hausmann die heute verschollenen anderen Fotomontagen fotografiert und fotografieren lassen. Die Original-Glasnegative haben sich im RHA in der Berlinischen Galerie erhalten (BG-FS N 134/91: 194/195/197 A). Außerdem stellte Hausmann noch drei weitere aktuelle Montagen aus: „Augen“, im Katalog reproduziert, desweiteren eventuell eine Montage aus vier Fotografien. In einem späteren Brief an die Kunstbibliothek

vom 11. Juni 1932 (BG-RHA 767) erwähnt Hausmann insgesamt drei Fotomontagen aus dem Jahr 1931. Vermutlich handelt es sich bei der dritten Arbeit um diejenige, die auf dem Katalogumschlag abgebildet ist. Eine für diese Montage verwendete Fotografie befindet sich im RHA (BG-FS 134/91, 155). Es handelt um eine mit Walter Heisig gefertigte Fotomontage „Planwirtschaft“.

vgl. Scharfrichter, a.a.O., S. 330, Abb. S. 331 - 335

vgl. Scharfrichter, a.a.O., S. 431, Hausmann, Brief an Cesar Domela-Nieuwenhuis, 18.6.1932

18. Ausstellung „subjektive fotografie, Internationale Ausstellung moderner Fotografie“, kuratiert von Otto Steinert, Saarbrücken, Staatliche Schule für Kunst und Handwerk im Barockpalais am Ludwigplatz, 1951. Otto Steinerts Ausstellung „subjektive fotografie“ war der erste umfassende Versuch im Nachkriegsdeutschland an Traditionen vor 1933 anzuknüpfen und zeitgenössische Fotografie zu präsentieren.

vgl. Ausstell. Kat. Stationen der Moderne, a.a.O., S. 14ff.

19. vgl. Jean-Francois Chevrier: Die Beziehung des Körpers, in: Ausstell. Kat. Der deutsche Spiesser ärgert sich, a.a.O., S. 68 ff., bes. S. 100

20. vgl. Brigitte Lindlar: „der modernste Mann im Lande“. Biographie des Dadasophen Raoul Hausmann, in: Raoul Hausmann. Dossier. Bd. 10, hg. von Kurt Bartsch und Adelheid Koch, Graz: Literaturverlag Droschl, S. 314; - vgl. Hausmann: Brief an Hannah Höch, 1931, HHE 2, 31.24, S. 418- vgl. Anm. 4, 30/11, in: Scharfrichter, a.a.O., S. 286 - vgl. Hausmann: Brief an Cesar Domela-Nieuwenhuis, 18.6.1932, in: Scharfrichter, a.a.O., S. 431

21. Dada. Ausstellung zum 50jährigen Jubiläum - Exposition Commémorative du Cinquantaire, Kunsthaus Zürich und Musée d'Art Moderne, Paris 1966/67

22. Notizheft von Hannah Höch im HHA (Hannah Höch Archiv), Berlinische Galerie (BG - HHC H 326/79)

23. George Hugnet : L'Esprit Dada dans la Peinture. II. - Berlin (1918-1922), in: Cahiers d'Art, peinture, sculpture, architecture, musique, Paris, Jg. 7, 1932, H. 6/7, S. 281-283

Abbildungen folgender Hausmann-Arbeiten:

photomontage 1920 (Tatlin chez lui)

photomontage 1919-1921 (ABCD)

Sculpture dadaïste (Mechanischer Kopf)

„club dada“, premiere publication dadaïste a Berlin (1918),

couverture de Raoul Hausmann

Couverture de la Revue „Der Dada“, dirigée par Raoul Hausmann, Berlin 1919

Couverture de la Revue „Der Dada“, dirigée par Raoul Hausmann, Berlin, fin 1919

Die Fotografien für die Illustrierung der Abbildungen sind auch für „Qualität“ (Dessau, Jg. 10, 1932, H 3/4) reproduziert (BG - Ar 2/95) - vgl. Scharfrichter, a.a.O., S. 430

24. Vollständige Liste der Veröffentlichungen zu Dada von Hugnet:

Cahiers d'Art : "L'Esprit Dada dans la peinture", I. "Zurich et New York", vol. 7, nos. 1-2 (1932), p. 57-65; "II. Berlin", vol. 7, nos. 6-7 (1932), pp. 281-285; "III. Cologne et Hanovre", vol. 7, nos. 8-10 (1932), pp. 358-364; "IV. Paris", vol. 9, nos. 1-4 (1934), pp. 109-114, no. 6-7

- Transl. In The Bulletin of The Museum of Modern Art, vol. 4, nos. 2-3 (Nov.-Dec. 1936; Exhib. Catalogue: "Fantastic Art, Dada, and Surrealism", ed. Alfred H. Barr, Museum of Modern Art, 2nd ed. 1937 and 3rd ed. 1946.

- "The Dada Painters and Poets: An Anthology", ed. Robert Motherwell,

2nd edition (Boston: G.K. Hall. 1951): 141-53;

Die Aufsätze sollten zuerst im Katalog der Ausstellung "Fantastic Art, Dada, Surrealism" ed. by Alfred Barr, Museum of Modern Art, New York 1936/37 in der ersten Auflage erscheinen, sie waren jedoch erst nach Redaktionsschluss des Kataloges gesandt worden.

25. Fantastic Art, Dada, Surrealism, Kurator Alfred Barr, Museum of Modern Art, New York 1936/1937

vgl. Michelle Elligott: Chronology, in: DADA in the Collection of The Museum of Modern Art. Studies in Modern Art 9. Hg. von Anne Umland, Adrian Sudhalter in Zusammenarbeit mit Scott Gerson, The Museum of Modern Art, New York 2008, S. 308:

Beteiligung von folgenden Dadaisten: 109 works of the Dada period: Arp, Baader, Baargeld, Ernst, Grosz, Hausmann, Höch, Janco, Picabia, Man Ray, Ribemont-Dessaignes, Schad, Schwitters, Taeuber.

26. International Dada Exhibition, Kurator: Marcel Duchamp, Sidney Janis Gallery, New York 1953; Katalog zur Ausstellung, hg. Marcel Duchamp: Hausmanns ausgestellte Werke: Nr. 113 - 122

27. Katherine Dreiers Bemühungen, die „Erste Internationale Dada-Messe“ (1920) nach Amerika zu bringen, vgl. Hanne Bergius: Montage und Metamechanik. Dada Berlin. Artistik von Polaritäten. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000, S. 286/287; Bergius: „Dada Triumphs!“ Dada Berlin 1917-1923. Artistry of Polarities, New Haven: Thomson/Gale 2003

28. Katalog zu „Fantastic Art Dada Surrealism“.....vgl. Anne Umland: DADA in The Collection, in: DADA. Studies in Modern Art, a.a.O., S. 15 ff.

29. vgl. Anm. 26
30. Exposition rétrospective Dada 1916 - 1922, Galerie de l'Institut, Paris 1957
Keine Liste der ausgestellten Werke
31. Katalog: George Hugnet, L'Aventure Dada, 1916 - 1922, Galerie d'Institut, Paris 1957
32. Dada - Dokumente einer Bewegung, Kurator: Ewald Rathke, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf 1958.
Ausgestellte Werke von Hausmann:
Nr. 384 - 400 , Abb. Mechanischer Kopf, ABCD, Tatlin lebt zu Hause, Ingenieure
33. Fotomontage von Dada bis heute, Galerie Rosen, Berlin 1946/47
Hannah Höch: „Die Fotomontage“ im Begleitheft der Ausstellung, in: Kat. Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk. Ihr Leben. Ihre Freunde, Berlinische Galerie: Argon Verlag 1989, S. 218/219
Hannah Höch hatte die Ausstellung mit vielen Collagen und Fotomontagen beliefert - u.a. von Hausmann „ABCD“, „Tatlin at home“ (so der Vermerk der Liste), „Dada siegt“. Abgebildet im Ausstellungsführer wurde „Dada siegt“. Den Hauptanteil an der Ausstellung hatte Hannah Höch mit über 50 eigenen Montagen. Vgl. Eva Züchner: Jeder Tag ein Kampf. Die Nachkriegsjahre 1946 - 1949, in: Hannah Höch. Eine Lebenscollage 1946 - 1978, Bd. III, hg. von den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie, Berlin: Berlinische Galerie 2001, S. 48 ff., insbesondere S. 52/55: „Im Katalog von der Fotomontage-Ausstellung von 1946 ist der Text sehr verstümmelt gedruckt worden. Das war im eisigen Hungerwinter als noch absolutes Chaos herrschte. Da gab es überhaupt noch kein Echo für so etwas und nur ganz wenige Menschen haben diese kleine Schau in provisorisch zugewandten Räumen gesehen. Ich selbst war todkrank und kämpfte um mein Leben.“ (HHA, 50.46,)
34. Collage, Kuratorin: Margaret Miller, Museum of Modern Art , New York 1948. Kein Katalog.
Beteiligte Dadaisten: 26 Werke von Arp, Baader, Duchamp, Ernst, Grosz, Schwitters
35. ebd., ob Hausmann beteiligt war, ist anzunehmen, weil er Miller empört schrieb, daß Hugnet ihn in seiner Veröffentlichung in Cahiers d'Art, 1932, (Nr. 6-7) nicht ernst genommen habe, seine Fotomontagen seien „without any care“ ausgeführt.
vgl. Michelle Elligott: Chronoly, in: DADA in the collection of the Museum of Modern Art, a.a.O., S. 311; Hausmann: Letter to Miller, 24. Juli 1947. CUR, exh.385, MoMA Archives
36. The International Collage. Rose Fried Gallery, New York 1956, Kat. Herta Wescher Collages, exhib. broch. for „International Collage“ ebd.
37. Herta Wescher: Die Collage: Geschichte eines Künstlerischen Ausdrucksmittels. Köln: Dumont Schauberg 1968
Abb. Hausmann: ABCD, S. 137 (farbig), Dada siegt, (Schwarz-Weiß), Abb. 113
38. Raoul Hausmann: Courier Dada. Suivi d'une bio-bibliographie de l'Auteur par Poupard-Lieussou, Paris: Editions Le Terrain Vague 1958
39. Unter den Berliner Dadaisten hatte Grosz 1946 „A Little Yes and a Big No“ in New York veröffentlicht, 1955 auf deutsch erschienen; 1946 wurde auch das grundlegende Werk zu Dada, Hugo Balls „Flucht aus der Zeit“ (1927) in zweiter Auflage in Luzern verlegt, 1951 konnte Huelsenbeck seine erste Dadahistorie „En avant dada“ von 1920 in „The Dada Painters and Poets“ (1951) von Motherwell in englischer Sprache publizieren, 1957 dann „Mit Witz Licht und Grütze“ einige Spuren Dadas sichern, Walter Mehring erinnerte sich 1959 in „Berlin Dada“ an die bewegende Dada Revolte, 1961 schrieb Franz Jung „Der Weg nach unten“, 1962 erschien Wieland Herzfeldes Buch über „John Heartfield. Leben und Werk“, 1964 veröffentlichte Hans Richter eine erste zusammenfassende Geschichte zu „Dada - Kunst und Anti-Kunst“, dessen Beitrag zu Dada Berlin auch Hausmanns Kritik standhielt.
40. vgl. Hausmann: Ansichten oder Ende des Neodadaismus, in: Hausmann : Am Anfang war Dada, Gießen: anabas Verlag 1980, S. 157
41. Hausmann. Brief an Hanne Bergius vom 19. Juli 1970, Archiv der Autorin

II.

42. DADA. The Dada Painters and Poets, An Anthology, hg. von Robert Motherwell, New York: George Wittenborn Inc. 1951. Hausmann: Manifest „Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland“ (zusammen mit Huelsenbeck und Golyscheff), in: ebd.. S.41/42, ein Foto von Huelsenbeck und Hausmann aus „Dada Almanach“ (1920), S. 47; Club dada, S. 334, Sechs Abbildungen, S. 254, Lautgedichte, S. 316
43. Christopher Philips: Im Chaos der Mundhöhle, in: Der deutsche Spiesser ärgert sich, a.a.O., S. 55 ff.
44. Andreas Haus: Der Geist unserer Zeit. Fragen an einen Holzkopf, in: Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich. Raoul Hausmann Symposium der Berlinischen Galerie. hg. von Eva Züchner, Berlin 1994, S. 50 ff

45. Hausmann: Courrier dada, Suivi d'une bio-bibliographie de l'auteur par Poupard-Lieussou, Paris: Editions Le Terrain vague 1958, Abb. zw. S. 40/41
46. Hausmann: Am Anfang war dada, Gießen: Anabas Verlag 1972 (1), 1980 (2) mit einer Bibliographie von Richard Sheppard
47. Hausmann, Brief an Tschichold, in: Scharfrichter, a.a.O., 30/2, a.a.O, S. 272
48. Fotomontage. Staatliche Kunstbibliothek Berlin 1931
49. Hausmann: Brief an Elfriede Hausmann, 31.6.1932, in: Scharfrichter, a.a.O., S. 432
50. Abb. nicht in „Qualität, Dessau, 10. Jg., 1932, H. 3/4, in: Scharfrichter erwähnt, a.a.O., S. 432, 32/20, auch nicht in „Cahiers d'Art“, 1932, vgl. Anm. 32;
51. vgl. Scharfrichter, a.a.O. 31/3, S. 330, Abb. S. 331
52. vgl. Philipps, Giroud, Züchner
53. vgl. Hausmann: Am Anfang war dada, a.a.O., S. 27 - 29
54. vgl. Fotografie der Ersten Internationalen Dada-Messe, in: Bergius: Montage und Metamechanik, a.a.O., S. 358; Kat. Nr. 5, Abb. S. 360, vgl. auch ebd., S. 45 -47
55. Hausmann: Brief an Tristan Tzara, Berlin 26.3. 1919, in: Nineteen Letters, Telegrams and Cards from Raoul Hausmann to Tristan Tzara (1919-1921), in: New Studies in Dada. Essays and Documents, hg. von Richard Sheppard, Hutton 1981, S. 111
56. Hausmann: Dada Cino= Dada im gewöhnlichen Leben 1920, Montage aus Fotografien und Schriftfragmenten, 31,7 x 22,5 cm
Abb.82 in: Bergius, Montage und Metamechanik, a.a.O.
Vgl. auch Heartfield: Leben und Treiben in Universal City, 12 Uhr 5 mittags, 1920
Montage aus Fotografien und Schriftstücken mit einer Grafik von Grosz
Abb. 125, in: Bergius; Montage und Metamechanik, a.a.O.
Vgl. Hausmann. PREsentismus, gegen den Puffkeismus der teutschen Seele, in: De Stijl, Jg. 4, H. 9, S. 139
57. vgl. Bergius: Montage und Metamechanik, S. 43 ff.
58. Grosz: Galerie deutscher Manneschönheit, Preisfrage „Wer ist der Schönste?“ 1919
Umschlagabbildung für „Jedermann sein eigener Fußball“, Berlin: Der Malik Verlag, Febr. 1919
59. Hausmann: Fotomontage, in: a bis z, 2. Folge, H. 16, 1931, S. 61 f.
60. Hausmann: Brief an Tschichold, 9.4.1930, in: Scharfrichter, a.a.O., S. 331
61. vgl. Fotografien der Ersten Internationalen Dada-Messe, in: Bergius, Montage und Metamechanik, a.a.O., S. 358
62. Heartfield: Das Pneuma umreist die Welt, Umschlag zu „Der Dada“, Nr. 3 und „Schall und Rauch“, Nr. 6, 1920, Abb. in: Bergius: Montage und Metamechanik, a.a.O., Abb. 94
63. Höch: Schnitt mit dem Kuchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, Abb.: ebd., Abb. 79
64. Hausmann: ABCD 1920-1923, Abb. 43, in: Bergius: Montage und Metamechanik, a.a.O,
65. Hausmann: Formdialektik der Fotografie, in: a bis z, 3. Folge, H. 24, Köln Mai 1932, S. 95
66. Hausmann: Augen 1931; Abb. a bis z, 2. Folge, H. 16, Köln, Mai 1931
Abb. 49, in: Bergius: Montage und Metamechanik, a.a.O.
67. vgl. Eva Züchner: Hyle - weil wir nur Stoff sind, Hausmanns morphologischer Roman, in: Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich, Raoul Hausmann Symposium der Berlinischen Galerie, a.a.O., S. 102
68. Hausmann: Oaoa, 1965
Collage, 30,8 x 23,8cm, Musée départemental, Rochechouart
Abb. 125, in: Der deutsche Spiesser ärgert sich, a.a.O., S. 257
69. Marthe Prevot: Portrait Raoul Hausmann 1965 (mit „Oaoa“), Fotografie, Abb.: Der deutsche Spiesser ärgert sich, a.a.O., S. 67

III.

70. Hausmann: Der Mechanische Kopf (1921). Perückenkopf mit angehefteten Gegenständen: Metermaß, Geldbörse, Nr. 22, Taschenuhrwerk, ausziehbarer Aluminiumbecher, Schraube, Reißbrettlineal, Messingschrauben einer photographischen Plattenkamera, Schatulle mit Stempelwalze, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou. vgl. zur Datierung und Montierung: Andreas Haus: Der Geist unserer Zeit. Fragen an einen Holzkopf, in: Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich, a.a.O., S. 50 ff
71. Jean-Francois Chevrier: Die Beziehungen des Körpers, in: Der deutsche Spiesser ärgert sich, a.a.O., S. 80
72. vgl. zur „Metamechanik“, Bergius: Montage und Metamechanik, a.a.O. S.173 ff.
73. Grosz: Briefumschlag adressiert an Hausmann, 13.12.1921, Abb. in: Bergius: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen: anabas Verlag 1989, S. 168

74. Theo van Doesburg: Der Wille zum Stil, in: De Stijl, Jg. 5, H. 3, März 1922, S. 34; vgl. Bergius: Montage und Metamechanik, a.a.O., S. 228
75. Abb. als „Plastique“, in: Mecano, Blue, Nr. 2, hg. von I.K. Bonset (= Theo van Doesburg), Leiden 1922
76. vgl. Grosz: Ohne Titel, 1920, Abb. in: Bergius: Montage und Metamechanik, a.a.O., S. 174
77. Zur Ersten Internationalen Dada-Messe, Bergius: Montage und Metamechanik, a.a.O., S. 233 ff.
78. George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Rudolf Schlichter: Die Gesetze der Malerei, September 1920 (zur Dadazeit unveröffentlicht, wahrscheinlicher Autor des Manifestes Raoul Hausmann, in: Hannah Höch. Eine Lebenscollage 1889 - 1920, hg. von Berlinische Galerie, Bd. 1, Berlin: Argon 1989, S. 696/698
79. vgl. Hausmann: Ingenieure 1920, Feder/Tusche und Aquarell auf Papier, 36 x 24,5 cm
80. Bergius: Montage und Metamechanik, a.a.O.; „Dada triumphs!“, a.a.O.
81. Grosz: Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt, Jg. 5, H. 1, Jan. 1921, S. 14
82. Nietzsche: Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Sämtliche Werke, .KSA 1, S. 22; vgl. The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music, in „Basic Writings of Nietzsche“, trans. and ed. Walter Kaufmann, New York: The Modern Library 1992, S. 26

IV.

83. George Grosz: Uprooted, the Painter of the Hole. Entwurzelt der Maler des Lochs, 1948, Aquarell 89,5 x 69,2 cm, Cambridge. Busch Reisinger Museum. Abb.: in Ausstellkat. George Grosz. Berlin. New York, hg. von Klaus-Peter Schuster, Berlin: Nationalgalerie. Ars Nicolai, Berlin 1995, Abb. Nr. X. 137; S. 443
84. Fotografie „Grosz auf der Fifth Avenue, New York 1948“
Abb. Ausstell.Kat. Grosz.ebd., S. 298
85. Grosz als Clown und Varietégirl 1957
Fotomontage, 30,5 x 2,3 cm, Nachlaß Grosz
Abb. in: Ausstell.Kat. Grosz, ebd., X. 142, S. 44
86. Grosz: Brief an Herbert Fiedler, 14. Januar 1951, in: George Grosz: Briefe 1913-1959, hg. von Herbert Knust, Hamburg: Rowohlt, 1979, S. 449/450
87. Grosz, Brief an Walter Mehring, 9.7.1946, in: Knust, ebd., S. 373
88. vgl. Klaus Peter Schuster. „Alle sind angeklagt“ - George Grosz, der amerikanische Traum und die deutsche Hölle, in: Ausstell.Kat. Grosz, ebd., S. 36
89. International Dada Exhibition, Kurator: Marcel Duchamp, Sidney Janis Gallery, New York 1953
90. George Grosz, Whitney Museum of American Art, New York 1954
vgl. Ralph Jentsch: George Grosz. Chronik zu Leben und Werk, in: Ausstell.Kat. Grosz, a.a.O., S. 555
91. Grosz: Collagen, vgl. Ausstell. Kat, ebd., S. 445, 446
92. Beispiel Photomontage: Hausmann: Cèpes de lumière“ (Lichtstudie Steinpilz) 1947; 22,6 x 17 cm, sign. dat.; Abb. 241 in: Ausstell.Kat. Raoul Hausmann. Retrospektive, Hannover: Kestner Gesellschaft 1981, S. 188 In dieser Photomontage zerschneidet Hausmann Photographien aus den dreißiger Jahren, die von Licht-Schattenspielen grafischer Muster geprägt waren (vgl. Abb. 230: Ombre III 1931, S. 181)
93. Beispiel Photogramm: Hausmann: Ohne Titel. Photogramm, 1946, 27,7, x 35,2 cm, sign. dat.
Abb. 251, in: ebd., S. 194
94. Beispiel. Malerei. Hausmann: Ohne Titel, 1948, Aquarell, Tusche und Fettstift, 32 x 31,5 cm, mon. dat., Abb. 87, in: ebd. S. 129
95. Hausmann: Auf der Suche nach einer neuen Zeichensprache, in: Alte und moderne Kunst Jg. 3, H. 4 (1958), S. 26
96. Hausmann: Brief an Schwitters, 31.7.1946, KSA Hannover, zit. nach Barbara Lindlar: „Die Kombination mehrerer Faktoren“ - Die visuelle Latpoesie im Werk von Raoul Hausmann seit dem Dadaismus. Inauguraldissertation 2006, masch. geschr., S. 200
97. Pierre Bernotte: Raoul Hausmann: „L' Homme qui a peur des bombes“, Limoges 1957.
Der Originalfilm ist verschollen. Es existiert lediglich eine Kopie des Films, so im ARH
Rochechouart, zit. nach Lindlar, ebd., S. 234, Anm. 106
98. Hausmann: L'enigme, 1946, Photomontage, 22,5 x 16,5 cm. Sammlung Fotografie des Kunstforums der Bank Austria, Wien,
Abb. 120, in: Ausstell.Kat.: Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886 - 1971, a.a.O., S. 248
99. Hausmann: L'acteur, 1946, Photomontage, 28 x 23,5 cm, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia
Abb. 118, in: Ausstell.Kat. Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886 - 1971, a.a.O., S. 249

V.

100. Dada. Dokumente einer Bewegung. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Kunsthalle Düsseldorf, 5.-9. Oktober 1958

vgl. Ralf Burmeister: Dada 1958: Der Versuch, eine Bombe zu kitten, in: Pamela Kort (ed.): Grotesk!. 130 Jahre der Frechheit, München: Prestel 2003, S. 148 - 154

101. vgl. Jentsch: George Grosz. Chronik zu Leben und Werk, in: Ausstell.Kat. George Grosz, a.a.O., S. 556

102. Hausmann: Club Dada. Berlin 1918-20., in: Ausstell.Kat. Dada. Dokumente einer Bewegung, a.a.O., o.S.

103. Fotografie: Eröffnung der Dada-Ausstellung in Düsseldorf, 5. September 1958. - vgl. Hannah Höch. Eine Lebenscollage 1946-1978. Bd. III, hg. Künstlerarchive der Berlinischen Galerie, Berlin 2001, Abb. S. 130 und S. 131. - vgl. Burmeister, Dada 1958, in: ebd.; - vgl. Ausstell. Kat. Hannah Höch 1889 - 1978, Ihr Werk. Ihr Leben. Ihre Freunde. Berlinische Galerie, Berlin 1989/90, S. 81

104. vgl. Ausstell.Kat. Dada. Dokumente einer Bewegung, a.a.O., Dada Berlin Nr. 343 - 470

105. Hausmann: Ansichten oder Ende des Neodadaismus, in: ders.: Am Anfang war dada, Gießen: anabas, 1980, S. 155, 158

106. Wolf Vostell: zit. nach „Dada und die Mentale Energie“, Interview mit Dona Mercedes Guardado Olivenza de V., Juli 1975 in Malpartida/Spain, in: Sprache im technischen Zeitalter, H. 55, Juli/September 1975, S. 214

107. vgl. Burmeister, Dada 1958, a.a.O. (Hinweis von Pamela Kort)

108. vgl. Burmeister: Fluxus besucht Heiligensee, in: Hannah Höch. Eine Lebenscollage, Bd. III. 1946 - 1978, a.a.O., S. 133

109. vgl. Wolf Vostell, Treblinka 1958 (aus dem Zyklus "Das schwarze Zimmer") dé-coll/age, Motorradteil, Holz, Film und Transistorradio 200x140x80cm, Sammlung David Vostell; Abb.: Exhib. Catalogue Deutschlandbilder, ed. Eckart Gillen (Köln: DuMont 1997), Abb. 240, S. 242 ; Wolf Vostell, Ausschwitz-Scheinwerfer 568 (aus dem Zyklus „Schwarzes Zimmer“), 1958 dé-coll/age, Verwischung, Holz, Metall, Haare, Asphalt, Scheinwerfer 205 x 57 x 31cm Slg. Rafael Vostell; Abb.: Exhib.Cat. Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, ed. Eckhart Gillen, (Köln: DuMont 1997), Abb. 238, S. 241

Wie Vostell unmittelbar eigenwillige Konsequenzen aus der Dada-Ausstellung zog und deren Material-Anregungen und montierende Verfahren für seine künstlerischen Zwecke erweiterte, veranschaulicht ein 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“. Alle Teile sind Fundstücke, d.h. „vom Leben geprägte Objekte“ wie Stacheldraht, Kinderspielzeug, TV-Gerät, Filme, Motorradteile, Kruzifix, Scheinwerfer, Zeitungen, Radio, Holzteile 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.

110. Joseph Beuys zusammen mit Tomas Schmit, Wolf Vostell und Bazon Brock: „Das Schweigen von Duchamp wird überbewertet“, Simultandemonstration, 11. Dez. 1964. Landesstudio Nordrhein-Westfalen des Zweiten Deutschen Fernsehens, Düsseldorf, Abb. In: Uwe M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen, Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Stuttgart: Gerd Hatje 1994, S. 81

111. Burmeister: Fluxus besucht Heiligensee, in: Hannah Höch Lebenscollage a.a.O., S. 138

112. Hausmann: Auf der Suche nach einer neuen Zeichensprache, in: Alte und moderne Kunst Jg. 3, H. 4 (1958), S. 26