

Vortrag
Institut der DPG Frankfurt, Ringvorlesung: Das Lachen
Frankfurt, 5. November 2021

Hanne Bergius: Die Befreiung des Bildes

20. Ringvorlesung 2021/2022: Das Lachen
Deutsche Psychoanalytische Gesellschaft, Frankfurt

Das Lachen

*Denn wenn des Glückes hübsche Siebensachen Uns von des Schicksals Händen sind zerbrochen,
und so zu unseren Füßen hingeschmissen;
Und wenn das Herz im Leibe ist zerrissen, Zerrissen, und zerschnitten und zerstoichen – Dann bleibt
uns doch das schöne gelle Lachen.*
Fresko-Sonette an Christian S. III, 1827
Heinrich Heine, Buch der Lieder,

Wir möchten mit dieser Ringvorlesung dem Lachen auf den Grund gehen und ihm in einige seiner Abgründe folgen. Angeboren – beginnend mit dem Lächeln des satten Säuglings, das wir als reinen Reflex oder auch als Ausdruck wohligen Behagens, vollkommener Befriedigung verstehen können – setzt es sich in einer sozialen Funktion im reziproken Anlächeln fort – Urgrund einer Beziehungserfahrung des Willkommenseins – um uns in zahlreichen Varianten weiter zu begleiten: heiter, übermütig, bitter, spöttisch, leise, kichernd oder laut und gellend, triumphierend, verächtlich, ansteckend oder auch kränkend, ausgrenzend. Wir amüsieren uns über die Schwächen und Unzulänglichkeiten anderer – und unsere eigenen.

Witz, Komik und Humor ermöglichen Grenzüberschreitungen, Regel- und Tabubrüche, verkleidet in Anspielungen und Wortspiele. Freud sah einen Lustgewinn im „ersparten Hemmungsaufwand“ ansonsten verpöner Impulse, die so zum Ausdruck kommen können. Dem Lachen kann ein Aufbegehren zu Grunde liegen – gegen die Unterdrückung durch äußere Mächte oder innere Instanzen, wir zeigen

„Zähne“, auch gegen die Zumutungen des Lebens überhaupt. Versuchsweise und spielerisch wehrt sich das Lustprinzip gegen die Anforderungen des Realitätsprinzips. Freud schrieb dem Humor als Haltung etwas Großartiges zu: „im Triumph des Narzissmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, daß ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahe gehen können, ja es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind.“ (1927, GW XIV, S. 385) Das Lustprinzip behauptet sich trotzig, in Verkehungen, Verschiebungen, Verdichtungen, Verrücktheiten, allerdings ohne die Anbindung an die Realität ganz aufzugeben. Das Über-Ich – sonst ein gestrenger Herrscher – wendet sich in diesem Fall milde oder wie ein gutes mütterliches Objekt, dem strauchelnden Protagonisten – Ich – zu, versöhnlich, tröstend. Angesichts der Tollpatschigkeit des Komikers, lachen wir einerseits über ihn aus der sicheren Distanzierung – selbst nicht betroffen, überlegen zu sein – andererseits identifikatorisch mit ihm im Wiedererkennen unserer eigenen Unzulänglichkeiten. Letztlich gilt ihm unsere Sympathie.

Als Beitrag zur Spannungsreduktion, dient das Lachen der Befreiung und Versöhnung mit den Zumutungen der Realität. So kann es in der Psychotherapie nicht nur als Abwehrmechanismus, sondern auch als Integrationsleistung eines reifen Ich verstanden werden. Stets ambivalent, bleiben Trauer und Tragik präsent. Provozierend, subversiv zielt es in Satire und Grotteske durchaus aggressiv, radikal und unversöhnlich auf Veränderung, Dekonstruktion bestehender Verhältnisse, zeitweise ist es aus abgrundtiefer Verzweiflung geboren. Entsprechend unseres interdisziplinären Ansatzes werden unterschiedliche psychoanalytische Perspektiven, Kunst und Literatur zu Wort kommen.

Vielleicht weiß ich am besten, warum der Mensch allein lacht: er allein leidet so tief, dass er das Lachen erfinden musste. Das unglücklichste und melancholischste Tier, wie billig, auch das heiterste.

DIE DADAISTISCHE BEFREIUNG DES BILDES

1. Das mehrdeutige „Narrenspiel aus dem Nichts“
2. Revisionen der Bild-Künste
3. Wirkungsgeschichten

- I. Das mehrdeutige „Narrenspiel aus dem Nichts“

Die Dadabewegungen sind an ihren Werken schwer zu erkennen. Es gibt aber einen roten Faden, der diese Bewegungen verbindet – er ist auszumachen im Lachen Dadas.

Zwischen 1916 und 1923 versuchten die Dadaistinnen und Dadaisten mit unterschiedlichen Lachstrategien, die Künste aus den Fängen ihrer Kriegführenden Länder zu befreien. Ihr Lachen sollte alles in Bewegung versetzen- u.a. Ideologien, Identitäten, Geschlechter, Bilder, Worte. Sie erkannten in deren nationalistisch ideologisierten Kulturen Vorboten eines faschistischen Terrors, der im Schatten des Ersten Weltkrieges (1914-1918) entstand und bedrohlich in ihren Ländern, besonders in Deutschland, weiterwirkte.

In meinem Vortrag zeige ich auf, wie das Lachen Dadas eine radikale Revision künstlerischer Mittel und Medien mit den neuen Verfahren der Collagen, Assemblagen und Fotomontagen bewirkte.

Hören wir anfangs einige Statements von den Dadaisten selbst, um ihr Lachen einzuschätzen:

So deklarierte Hans Arp, der Mitbegründer Dadas in der Schweiz, dass erst das Lachen den Ernst dieser Bewegung ausmache. Und Hugo Ball, der Protagonist der Bewegung, vertiefte diesen Anspruch kulturkritisch-philosophisch und deutete Dada als „Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind.“ Und der Berliner Dadaist Raoul Hausmann reflektierte die Erscheinungsformen von Dadas Lachen im Kontext der historischen Umbruchsituation – als ein inbetween: „In

dem Schweben zwischen zwei Welten, wenn wir mit der alten gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Grotteske, die Karikatur, sowie der Clown und die Puppe auf; und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens,.... uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen.“ In diesem Sinn gewinnt die komödiantische Erscheinung der Berliner Dadaistin Hannah Höch 1920 die Symbolkraft einer Unterwegsgestalt, die für ihre Künste „schrakenlose Freiheit“ einforderte. Ihre Puppe betrachtend, wurde sie vergleichbar mit Holbeins Narr, der seinen Narrenstock bewundert. (frühes 16. Jahrhundert). Die Künstlerin gehörte als einzige weibliche Dadaistin zum Berliner „Club Dada“.

Durch ihre internationale Solidarisierung vermochten die Dadagruppen Widerstandskräfte gegen die verkrusteten Kulturen ihrer Kriegführenden feindlich gesonnenen Nationen zu mobilisieren und lachend ihre Würde in einer würdelosen, vom Tod überschatteten Zeit des Ersten Weltkriegs zu behaupten, auch und gerade, wenn ihre Regierungen mit Bespitzelungen, Prozessen und Konfiszierungen der Werke reagierten. Den Fotografien ihrer Selbstinszenierungen ist anzumerken, dass ihre Widerstände performativ und interaktiv von ihrem kreativen Zusammenspiel geprägt wurden: Arp, Tzara Janco, ///Tzara, Richter, Arp – die Protagonisten von Zürich Dada neben Hugo Ball. Den regen literarischen und künstlerischen Austausch zwischen den Dada-Zentren von Zürich, Berlin, Köln, Hannover, Paris, Barcelona, Genf, New York, Osteuropa, selbst Tokyo können wir heute noch in der Vielzahl der Dada- Zeitschriften nachvollziehen: alle kurzlebige low budget Produkte, deren unkonventionelles dynamisches Layout etwas von dem kulturrevoltierenden Spirit Dadas demonstrierte, denn der Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. (Picabia)

Zu den Schlüsselfiguren der internationalen Dada-Bewegung gehörten Hans Arp, Johannes Baader, Hugo Ball, Marcel Duchamp, Max Ernst, Elsa von Freytag-Loringhoven, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Emmy Hennings, Hannah Höch, Richard Hülsenbeck, Francis Picabia und Man Ray, Hans Richter, Kurt Schwitters, Sophie Taeuber-Arp, Tristan Tzara und Beatrice Wood.

Dada – der leicht zu behaltene, zufällig gefundene, sich mit Nichts verbindende Name der Bewegung, der überall in den Medien und Werken auftauchte, stand für die Signal- und Schlagkräftigkeit der corporate identity der Bewegung – gleichsam als ihr Label. Die kleinen Dada-Randgruppen, die jeweils nicht mehr als 10 bis 15 Mitglieder hatten, täuschten hochstaplerisch-parodistisch ein Medienimperium vor, das sie bluffmässig ausstatteten als „Zentralamt der Weltrevolution mit Reklameabteilung“, als „zentrale männliche und weibliche Fürsorge“, als „Dada-Schule für die Erneuerung der psychotherapeutischen Lebensbeziehungen“, als „Arbeitsrat für unbezahlte Arbeiter“, selbst als fingierte „Dada Republik in Niklassee“(Berlin). Die alte Gesellschaft mit ihrem zähen marionettenhaften Festhalten an ihren Machtstrukturen und ihren Forderungen nach Ruhe und Ordnung war für die Dadaisten reif zur Komödie geworden. Die bürgerlichen Erwartungshaltungen, die sich funktionierender Institutionen nach dem Krieg vergewissern wollten, wurden zum Spielball Dadas. Was muteten die Dadaisten überdies dem traditionellen Kunstverständnis zu, wenn sie sich mit diesen subversiven Hochstapeleien befassten und in Handzetteln überall verbreiteten: „Dada siegt“ - in einer Gesellschaft, deren Verständnis von Sieg allein auf Kriegseroberungen ausgerichtet war, wie beispielsweise in dem nationalistischen Hassgesang von Ernst Lissauer:“Wir wollen siegen!“. Mit Dada triumphierten auf einmal die Künstlerinnen und Künstler – hier das Plakat zur Wiedereröffnung der verbotenen Kölner Dada Ausstellung „Vorfrühling“ von 1920. Man beachte die kleine subversive scheinbar affirmative Sinnverschiebung „Dada ist für Ruhe und Orden“. Der Berliner Dadaist Walter Mehring steigerte seine parodistische Strategie durch sarkastische Schockmomente, indem er im „Dada Prolog“ ein altbekanntes Volkslied auf Dada einschwor: „Üb immer Treu und Redlichkeit/ bis an dein kühles Grab, /und weiche keinen Finger breit/ von Gottes Wegen ab,“ veranlasste ihn zu: „Üb immer /Treu und Redlichkeit/ bis an dein Massengrab - / und weiche keinen/ Finger breit/ vom Dadaismus ab.“

Mit derartigen Strategien mischte sich der Dadaist unter die Gesellschaft, um sie - nach Hausmann - mit ihren eigenen Mitteln und Medien zu schlagen. Die bürgerliche Gesellschaft hatte sich selbst überlebt.

In diesem Sinn karikierte George Grosz, der bis 1922 in der KPD war, als letzter Impresario dieser – wie er sagte – „morsch verwesenden Kultur Europas“ die stumpfen leblosen Physiognomien der prassenden Kriegsgewinnler mit ihrem fetten Sitzfleisch satirisch als „Untergang des Abendlandes“ und setzte ihnen das athletische moderne Körperverständnis und den beweglichen Geist des elegant-gekleideten Dandys entgegen.

Mit exzentrischer Selbstvergewisserung und experimentierender Lust ließ Huelsenbeck die Dada-Persönlichkeit los „wie man ein Lasso loslässt oder wie man einen Mantel im Wind flattern lässt, sie ist heute nicht mehr dieselbe wie morgen. Sie ist übermorgen garnichts, um dann alles zu sein.“ Und Serener entwarf den Dadaisten als „Desperado, ...der als Prophet, Künstler, Anarchist, Staatsmann etc., kurz als Rasta(Hochstapler) Unfug treibt.“

Die Inszenierungen der Dadagruppen stellten nicht nur in interagierenden Gesten und Posen ihr ironisches Selbstverständnis zur Schau, übrigens auch mit erfundenen Dada-Titeln, wie Oberdada, Dadasoph, Propagandada, Pipidada etc.. Sie verabschiedeten mit den neuen Möglichkeiten der Momentfotografie zugleich das herkömmliche Porträtfoto als Medium bürgerlichen Repräsentierens - hier die Pariser Dadaisten: Hilversum, Péret, Charchoune, Soupault/Rigaut, Breton, 1921, zur Eröffnung von Ernsts Ausstellung. Oder die Berliner Dadaisten am Eingang der „Ersten Internationalen Dadamesse“ 1920 – Hausmann, Heartfield und Grosz, die auch als Groszfield, Hearthaus, Georgemann (von „Der Dada“ 3 1920) auftraten. Hugo Ball nannte diese Namensmontagen „Psychofakte“. Sie zeugten zugleich von dem multiperspektivisch angelegten Zusammenspiel ihrer individuellen künstlerischen und poetischen Fähigkeiten, deren offen angelegte Konzepte mehrdeutig den geschlossenen Werkbegriff auflösten. In Baaders paradoxer Forderung „Drum werde was du bist dadaist“ klingt diese Komplexitätslust an, um letztendlich das tradierte Verständnis von Identität, Stil, Kontinuität produktiv in Frage zu stellen.

Betrachten wir beispielsweise Raoul Hausmann, hier zusammen mit Baader - Der Lautdichter beflügelte den Tänzer, der wiederum den „Dadasophen“ inspirierte und als Fotomonteur eine körpergerechte Mode entwarf, um zugleich ein Optophon zu

konstruieren, das Licht in Sound versetzte . Und mit welchen ästhetischen, semantischen und phonetischen Mehrdeutigkeiten spielte Duchamp? 1921 trat er als transvestitische Kunstfigur auf, deren Hut, Arme wie Hände der Dadaistin Germaine Everling entliehen waren. Sein rätselhaftes Pseudonym „Rose Selavy“ verschlüsselte phonetisch das gleichklingende „Eros c'est la vie“ - Freud würde von einem „Klangwitz“ sprechen - . Dass es Duchamp um Verrätselungen bis zu Verweigerungen seiner Autorenschaft ging, wird desweiteren klar, als er 1923 auf einem Fahndungsplakat seinem Fotoporträt im Stil des gesuchten Verbrechertypus mit zahlreichen Pseudonymen seine Identität gänzlich zu entziehen versuchte. Gesteigert wurde diese Verrätselungs-Strategie, indem er sich in den folgenden Jahren mit ironischer Indifferenz in Schweigen hüllte und die Kunst durch das Schachspiel ersetzte, nachdem er schon 1917 das erste Verbrechen an der Kunst provozierte und ein Urinoir durch die Signatur „R.Mutt“ als Kunstwerk, als „Fontäne“, deklarierte. Und wer war Grosz – der Kommunist wie der gut gekleidete Dandy, der Wildwestcowboy, der Boxer, der Freund des Malik Verlages und zugleich der „traurigste Mensch in Europa“, der sich als Tod verkleidete, und zugleich der Kämpfer „ mit steifem Hut im Genick“, dessen Feder und Pinsel zu satirischen Waffen werden sollten. Auch unterschiedliche gesellschaftliche Identifikationen prägten ihn nach eigenen Angaben, er war sowohl der reiche Kapitalist, der Arbeitslose, der Krüppel, als auch die Prostituierte, der General, der Proletarier. Oder was für ein Spiel trieb Max Ernst, der selbst ernannte dadaistische „caesar buonarotti“, der sich handschriftlich auf einem Ausstellungsplakat von 1921 als „Lügner, Erbschleicher, Ohrenbläser, Rosstäuscher, Ehrabschneider und Boxer“ ankündigte? So dass Breton ironisch zweifelte: „Wer weiß, ob wir uns nicht darauf vorbereiten, eines Tages dem Identitätsprinzip zu entkommen.“

Dergestalt entstanden multiperspektivische mehrdeutige Dada-Selbst-Entwürfe.

Gemeinsam war den internationalen Dadabewegungen ihre Identifikation mit den kultur- und gesellschaftskritischen historischen Gegenpositionen zu den offiziellen europäischen Kulturen. Voltaire wurde der Spiritus rector des dadaistischen Cabarets in Zürich 1916. In seinem Sinne sollten nach Hugo Ball die „Bildungs- und Kunstideale der Zeit“ respektlos als dadaistisches Varietéprogramm der Lächerlichkeit preisgegeben werden. „Das ist unsere Art von „Candide“ gegen die

Zeit,“ so Ball. Für die Berliner Dadaisten wäre die kulturkritische Bedeutung von Heinrich Heine, Oskar Panizza, Rabelais, William Hogarth, James Ensor u.a. noch zu erwähnen, für die Pariser Dadaisten u.a. jene von Jonathan Swift, Christoph Lichtenberg, Marquis de Sade, Lautréamont, Lewis Carroll, Raymond Roussel.

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

Eine Widerständigkeit, die nach Meinung der Dadaisten auch Nietzsche als weiterer, nicht zu unterschätzender spiritus rector der Bewegung bewies. Er inspirierte Huelsenbeck dazu, Dada in dessen Sinn als „transzendente Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Weltverspottung“ zu aktivieren und programmatisch aus „Ecce homo“ im „Dada-Almanach“ 1920 zu zitieren: „Vielleicht, das wir hier gerade das Reich unserer Erfindung noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch Original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes – vielleicht dass, wenn auch nichts von heute Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat.“

Es verstärkte bei allen Dadaisten einen von Nietzsche inspirierten ironischen Pessimismus der Stärke, der von dem Spannungsbogen zwischen Unberührtsein und Erschütterung zugleich geprägt war. Und Breton bekräftigte noch im Rückblick von 1939 diese dadaistische und auch surrealistische „siegreiche Unverletzlichkeit des Ichs“ als „Triumph des Narzismus“, indem er Freud in seiner „Anthologie des Schwarzen Humors“ zitierte: „Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahe gehen können, ja es zeigt, dass sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind.“

Aus Bretons Worten entnehmen wir ein kühnes Bekenntnis zur kreativen Risikobereitschaft der Künstlerinnen und Künstler: Die abgrundtiefen existentiellen Verunsicherungen sollten als vitale Gewissheiten eines Lebens „ohne Verdünnung“ (Dix) mit „schwarzem Humor“ sublimiert werden können. Hören wir ebenso den Berliner Dadaisten Otto Dix. Gerade weil er „schmerzlich berührt“ war von der grausamen Gewalt des Krieges und des Todes und kritisch die Ideologisierung des Krieges bedachte, beschwor er dennoch den „Mut“, „Ja zu sagen“ mit einer „Lust“, „dass das Leben so ist.“

Es wird deutlich, dass diese verneinende Bejahung nicht mit den herkömmlichen Mitteln der Künste zu erfassen war. Dass es hierzu vielmehr einer radikalen Revision bedurfte, ihrer Mittel, ihrer Verfahren und Inhalte. Nach Hannah Höch war eine kreative „Hemmungslosigkeit“ unbedingte Voraussetzung für die dadaistischen Grenzüberschreitungen. In einem satyrhaften Vergnügen an Tabubrüchen, an Befreiung des Verdrängten, Ausgesonderten, des Hässlichen und Kunstfremden entfachten die Dadaisten und Dadaistinnen eine intensiv erlebte Gleichzeitigkeit von Um- und Aufbrüchen.

So behaupteten sie mitten in der Gesellschaft und zugleich gegen sie den produktiven Nihilismus ihrer Künste im Spannungsfeld von Verzweiflung und Ironie, Schrecken und Lebenslust, Tod und Spiel.

Das Cabaret in der Spiegelgasse 1 in Zürich, der Ursprungsort Dadas, war nicht nur der turbulente Ort des Dada-Geschehens seit 1916, sondern klärende kritische Sinnfigur zugleich, denn nur dort blieb die Kunst nach Hugo Balls kulturkritischen Ansprüchen lebensnah, authentisch, wahrhaftig - wie der Blick in das Cabaret von Marcel Janco, 1916 zeigen sollte – ein Werk, das verschollen ist. Hier auf der Bühne erprobten die Dadaisten performativ und interaktiv ihre poetischen Verfahren der Liquidation der Sprache durch Sinnverweigerungen, Sinnzersetzungen, Sinnverfremdungen: u.a. Lautgedichte (Hugo Ball), die die Auflösung der Worte bis zum Laut praktizierten, Simultangedichte, die gleichzeitige Rezitation von Texten einiger Dadaisten, Maskentänze zu Lautgedichten – hier von Sophie Taeuber Arp, lautstark vorgetragene Manifeste und Gedichte von Huelsenbeck und Tzara, begleitet von Trommelwirbeln u.a..

Mit Skandal, Schock, Überraschung, Provokation und vor allem Lautstärke inszenierte der Dadaist seine Bühnen-Auftritte als kurzfristige Ereignisse und irritierende Manifestationen, um letztlich nach Hugo Ball den „Widerstreit der vox humana mit einer sie bedrohenden und verstrickenden Welt“ im Spiel zu bannen. In Zürich wurden die Strategien aller Dada-Performances vorgeprägt: Hier manifestierte der Dadaist erstmals seine höhnische Lust des Triumphes über ein Publikum, das er zugleich verachtend und verlachend provozierte und dennoch zu seiner Selbstvergewisserung brauchte – sich gleichsam narzistisch bestätigend durch die Publikumsempörung über den Un- und Widersinn seiner Performance. Da sich diese Art der Interaktivität schnell erschöpfte, weil sie vor allem auf den Skandal und Schock ausgerichtet war, konnte die Wirkung der Dadabewegung letztlich nur bis 1921 Aufsehen erregen.

II Die ironische Revision der Bild-Künste

Auch die neuen bildkünstlerischen Verfahren forderten das Publikum durch die offene provozierende Wirkung ihrer Konzepte heraus. Doch hier war letztlich nicht der Schock das Wirkungsziel, sondern eher eine aufrüttelnde, erkenntnisgewinnende Aktivierung.

Betrachten wir nun, wie die Dadaistinnen und Dadaisten das Lachen in einzelnen Werken unterschiedlich instrumentalisierten und politisierten und warum sie sich diametral zu den expressionistischen Darstellungsweisen verhielten.

Gehen wir von der Metapher der einstürzenden Kathedrale aus:

1. Die einstürzende Kathedrale und Dadas allegorische Montageverfahren: „Aus den Scherben Neues bauen“

In seinem Manifest von 1917 erschien dem „Künstler-Philosophen“ Hugo Ball der geschichtsoptimistische Anspruch eines humanistischen Anthropozentrismus durch die desaströsen Auswirkungen des Ersten Weltkrieges, aber auch durch die umwälzenden Erfahrungen der großstädtisch industrialisierten Massengesellschaft „gänzlich unterminiert“. Der Begriffsdom der Kultur war nach Hugo Ball eingestürzt.

Kirchen waren "Luftschlösser" geworden, es gab keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, Maßstabslosigkeit folgte dem Verlust des Zentrums. Auch die aufklärerische Tradition schien ihre Koordinaten verloren zu haben. Es gab keine Perspektive mehr in der moralischen Welt. „Oben war unten, unten war oben. Umwertung aller Werte fand statt.“

„Gott war tot“ – diesen folgenschweren Satz über den Verlust eines metaphysischen Schutzraumes griff der Nietzschekenner Hugo Ball wieder auf, um damit zugleich seine Dada Emanzipation von Gott zu zelebrieren –. „Die Künstler werden Vorläufer, Propheten einer neuen Zeit. Man versteht sie nicht, wenn man an Gott glaubt statt an das Chaos“, so Hugo Ball.

Mit dem Bekenntnis zum Chaos und zur einstürzenden Kathedrale versuchten die Dadaisten skeptisch in der Folge Nietzsches alle „metaphysische Trösterei zum Teufel“ zu schicken und erprobten das tanzende und lachende Auf-dem-Kopf-Stehen. Es lag für die Dadaisten nahe, hellwach den Terror des kriegstheologischen Gesinnungsmilitarismus zur Zielscheibe ihrer sarkastischen Polit-Kritik ebenso zu deklarieren, wie in den eigenen Reihen metaphysische Positionen ironisch zu dekonstruieren, und zwar die sog. „Wolkenwanderertendenzen“ (Grosz) der expressionistischen Kathedralenentwürfe einer utopischen Volksgemeinschaft – denken wir an Tauts Stadtkronen der „Gläsernen Kette“ oder auch an Feiningers legendäre Bauhaus-Kathedrale von 1919. die den gesamt-künstlerischen Aufbau einer konstruktiven Zukunft nach dem Ersten Weltkrieg symbolisierte.

Den destruktiven Bruch mit einer derartig utopisch aufgeladenen Kathedralen-Symbolik vollzog der Oberdada Baader 1920 an seinem eigenen Selbstverständnis als Architekt und manifestierte ihn in der Anti-Architektur der Assemblage „Deutschlands Größe und Untergang oder die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada Baader“.

Er nahm das desillusionierende Lachen Dadas zum Anlass, um sich von der überwältigenden Erhabenheit und dem Ewigkeitsanspruch seines eigenen Monument-Entwurfes abzuwenden, seinem 1906 geplanten "Denkmal für einen internationalen und interreligiösen Menschheitsbund": "einer Riesenpyramide von 1000 Meter Sockelbreite und 1500 Meter Höhe, die "Mauern nicht gefüllt mit toter

Mauermasse, sondern mit 500 Stockwerken durchzogen“. An die Stelle des Wirklichkeitsfernen Denkmalkultes trat das Temporär-Aktionistische eines materialreichen Montageverfahrens. Es öffnete sich mit dieser Assemblage einem mehrdeutigen assoziativen Konzept, das Zeitgeschichte und gelebtes Leben mit all seinen Relikten und SinnRuinen allegorisierte. Der Verfall des Kulturuntergangs wurde sichtbar in den brüchigen instabilen Material-Prozessen der Assemblage – mit pyramidal aufgeschichteten, assoziativ montierten Zeitungsausschnitten, Lautgedichten, einer Mausefalle, einem Ofenrohr, einem Pulverfass etc.. An die Stelle der missionarischen Vermittlungssicherheit, die Baader mit dem traditionellen Bezugsmodell Architekt - Monument - Wirkung verband, trat ein offenes verunsicherndes Bezugssystem, das Assoziationsbereitschaft des Rezipienten erforderte. Dieser wurde mit der subjektiv aufgeladenen Ikonographie aufgeschichteter Dinge konfrontiert, zu der Baader allein den Schlüssel mit einem Text lieferte, im „Dada Almanach“ 1920 veröffentlicht. Wie könnte das Ofenrohr sonst als "Tunnel des todgeweihten Reiches" gedeutet werden, wie würde man von den Tageszeitungen mit ihren Schlagzeilen auf den Ersten Weltkrieg als "Krieg der Zeitungen" schließen können: „in Wirklichkeit habe dieser – nach Baader - niemals existiert“. Diese frühe Medienkritik entsprach im übrigen jener von Karl Kraus, der den Ersten Weltkrieg als einzige Phrase kritisierte. Die hurrahpatriotische Kriegsanmaßung des deutschen Kaisers als Weltenrichter Gottes sollte mit ironischen Sinnsprüngen und medienkritischen Montagen auf dem Scheiterhaufen dieser Assemblage landen. Schließlich sollte sich in der Assemblage noch eine „Rex-Einkochmaschine“ befinden. Dass Baader mit dieser ersten Assemblage der Kunstgeschichte desweiteren Kurt Schwitters zu seiner „KdE“, seiner „Kathedrale des erotischen Elends“, seinem Merzbau inspirierte, kann hier nur am Rande erwähnt werden.

Baaders Assemblage stand im Kontext der Grotesk-Strategien der „Ersten Internationalen Dada-Messe“ 1920 in Berlin.

2. Schauen wir in die Räume der „Ersten Internationalen Dada-Messe“, dann war die Ausstellung eine radikale Abrechnung mit dem kriegführenden Kaiserreich und zugleich den antidemokratischen Kräften in der Weimarer Republik – wie in der Präsentation der dicht nebeneinander bis zur Decke gehängten Werke zu erahnen.

Die Krüppelparade von Dix links, dann die an der Decke aufgehängte Soldatenpuppe als abgewrackter Erzengel von Schlichter und Heartfield, „Deutschland ein Wintermärchen“ von Grosz im Hintergrund veranschaulichen, wie das demontierende Montageprinzip der Ausstellung zugleich die tradierten Vorstellungen von den Künsten zu Grabe trug: vor allem an den Kriegskrüppeln, ((seit der „Entarteten Kunstausstellung“ 1936 verschollen,)) sollte der Totentanz der Künste selbst veranschaulicht werden. Unter dem grotesken Verdikt „45% erwerbsfähig“ marschieren die Krüppel marionettenhaft auf als „Maschinentiere“- wie Walter Mehring zynisch bemerkte -, die „halb Fleisch/halb in Scharnieren/ Halb verrostet/halb krepieren“ (Mehring in seiner Totenmesse „Graduale Dies irae“). Ihr bemüht militärischer Paradeschritt wird in dem scheinlebendigen Slapstick von Prothesen persifliert. Das dadaistische „Spiel mit den schäbigen Überbleibseln“ – wie Ball sagte - hier wird es sarkastisch an den Restsubstanzen des Körpers und seiner Prothesen vollzogen. An den „Kartenspielenden Krüppel“ (1920) wird desweiteren noch deutlicher, wie Dix in der Mischung der Materialien formal vollzog, was das Werk inhaltlich thematisierte. Die expressive Häßlichkeit der Restkörper, die komisch-artistisch wirkende Choreographie der Gliedmassen und die Sinnesreize der glitzernden Materialien der Prothesen weisen auf die groteske Spannung zwischen einem lebendigen Tod und einem toten Leben. Die visionäre Abgründigkeit triumphiert in der Collage paradoxerweise in ihrer artistischen Materialität. Die Darstellung erscheint in ihrem ironischen Pessimismus wie ein lustvolles Bekenntnis zur „Häßlichkeit des Lebens“(Dix), und spiegelt deutlich die Interaktion der widerstrebenden Kräfte des Grotesken – Grauen und Ironie - wider. Dix stellte die scheinbar unbelehrbaren Krüppel als deren selbst erzeugte Traumata dar und ließ nur wenig Hoffnung, dass aus diesem ruinösen Menschenbild eine erneuernde Kraft entspringen könnte, die das Leben veränderte.

3. In „Deutschland ein Wintermärchen“ ging Grosz im Unterschied zu Dix' ruinösem Menschenbild von karikierenden Typisierungen aus. Doch erst die parodistische Ikonographie vom „Jüngsten Gericht“ erhellt die politische und kulturkritische Dimension dieses Werkes. Ziehen wir beispielhaft die pyramidale Anordnung des „Jüngsten Gerichtes“ im Triptychon von Hans Memling (1467/71) heran: Christus erscheint hier zentral als Erlöser auf einem Regenbogen, unter ihm der mit seinem

Schwert richtende Erzengel Michael, links die Erlösten, rechts die Hölle. Betrachten wir die Bildparodie des Jüngsten Gerichtes hier in „Deutschland ein Wintermärchen“ : In die karikierende Typisierung des dümmlichen pausbäckigen Mitläufers des Hurrahpatriotismus im Zentrum des Bildes projizierte Grosz einen „deutsch-national“ zugerichteten Christus, der durch die gesinnungsmilitaristische Kriegstheologie als Werkzeug Gottes ideologisch überhöht wurde und nun 1918 am Ende des verlorenen Krieges die ihn bedrängenden Unsicherheiten nicht wahrhaben wollte. Er bezog sich noch immer ideologisch - rechts auf den teuflisch wirkenden monarchietreuen Bildungsbürger mit schwarzen Scheuklappen und schwarz-weiß-roten Monarchiefähnchen, links auf den heuchlerischen Pfarrer, der die Kriegsgreuel als kriegstheologische Maßnahme absegnete, in der Mitte auf den General – als blphemische Persiflage der kriegstheologischen Rolle des mit seinem Schwert richtenden Erzengels Michael, letztlich um zu vergegenwärtigen, dass der General das machtvolle Militär als Staat im Staate der Weimarer Republik verkörperte. Alle Figuren wurden als bedrohliche Vorboten eines faschistischen Terrors, der im Schatten des Ersten Weltkrieges entstand und in den Anfängen der Weimarer Republik weiterwirkte, entlarvt; weshalb Grosz Hitler als barbarische Version des Generals schon 1923 nach seinem Putsch in München satirisch karikierte – Hitler wurde damals bereits unterstützt von dem Kriegsgeneral Ludendorff, Münchner bürgerlichen Kreisen (Pechstein u.a.), dem amerikanischen Antisemit Henry Ford und dem Industriemagnaten Fritz Thyssen, der 100 000 Goldmark 1923 spendete. „Mein Kampf“, den Hitler im Gefängnis schrieb, wurde ein Bestseller, in dem auch die Dadaisten diffamiert wurden.

Die Bildlegende „Deutschland ein Wintermärchen“ (zurück) vertieft die weitsichtige gesellschaftspolitische Groszsche Kritik an der pseudoerhöhenden Kriegstheologie durch die gleichnamige Satire von Heinrich Heine aus dem Jahr 1844. In „Deutschland, ein Wintermärchen“ von Heine erweckt Christus am Kreuz Mitleid ob seiner Torheit, sich für einen Erlöser zu halten. Desweiteren wird die Übermacht der preußischen Staatsgewalt gegeißelt, die das „hölzern pedantische Volk“ von Untertanen drillte durch die Unterdrückung menschlicher, individueller und geistiger Freiheitsrechte. „Noch immer das hölzern pedantische Volk/Noch immer ein rechter Winkel/In jeder Bewegung, und im Gesicht/Der eingefrorene Dünkel./ Sie stelzen

noch immer so steif herum,/ So kerzengerade geschneigelt,/Als hätten sie verschluckt den Stock,/Womit sie einst geprügelt.“ Grosz’ kämpferisch wirkendes Profil mit „galliger Miene“ (links unten) trat als Silhouette dort im Bild auf, wo sich auf religiösen Weltgerichtsdarstellungen oftmals sogenannte Stifterfiguren befanden.

4. Vergleichen wir nun Hannah Höchs Montage „Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands“ mit Grosz’ satirischem Konzept. Beide 1919/20 entstanden.

Grosz sah die bedrohlichen menschenverachtenden Kräfte des Untergangs der Gesellschaft und ihre machtpotische Gewalt in den Spießern, dem Untertanentypus, dem Bildungsbürgertum, den Monarchietreuen, dem Militär der WR verkörpert. HH läßt dagegen die fotomontierten Hybridwesen ihrer Fotomontage nicht als funktionierende Marionetten ihrer Ideologien auftreten, sondern als fragmentierte haltlose Objekte einer dynamisch fluktuierenden Großstadt- und Mediengesellschaft.

Die Fülle der Fotozitate in der Montage machte die Krise der Anfang der zwanziger Jahre einsetzenden massenhaften Verbreitung der Fotografie durch die Illustrierten bewußt. Siegfried Kracauer sprach von einem erkenntnisverhindernden „Schneeestöber“: „Die Einrichtung der Illustrierten ... in der Hand der herrschenden Gesellschaft ist eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis.“ Seine berühmt gewordene Medienkritik von 1928 (in „Ornament der Masse“) vollzog HH schon 1920 im Verfahren der Fotomontage. Sie griff in dieses „Schneeestöber“ durch groteske Verfremdungsprozesse ein - und zwar sowohl auf der eingestreuten Textebene in unterschiedlichen Ausführungen und Grössen, als auch auf der fotomontierten Bildebene: wobei sie zunächst unterschied zwischen den widerstreitenden Ebenen: der dadaistischen rechts unten von der antidadaistischen rechts oben, von den Massen links unten, und links oben über allem schwebend Albert Einstein und lächerlich klein montiert neben ihm der erste Reichskanzler der Republik Ebert, dazwischen überdimensional große Radmotive.

Die Tendenz zur fotogenen modernen Gesichtskonjunktur politischer und medialer Prominenz in der „Berliner Illustrierten Zeitung“ sollte von HH ironisch demontiert werden. Ihr Schnitt zwischen Kopf und Körper revoltierte nicht nur gegen die

kulturgeschichtlich geprägte Entfremdung zwischen Intellekt und Körper, sondern erhellt durch die widersinnige Zusammensetzung der Gesichter und Körper zugleich kulturkritisch feministisch genderspezifische Machtverhältnisse. Die Hybridmontagen von männlichen Köpfen auf weiblich tanzenden Wesen mischten die starren Geschlechterrollen auf, wobei HH auch ihre eigenen Dadakumpanen nicht ausnahm. So wurden Hindenburg und Grosz gleichermaßen mit Vertauschungen bedacht. Die dadaistische „Balance in Widersprüchen“ konzentrierte sich im Zentrum der Fotomontage desweiteren auf den graziösen Körper der Tänzerin Niddy Impekoven, die nun das Fotoporträt der Käthe Kollwitz in die Luft warf. HH montierte eine Allegorie, die gleichsam die mit Kollwitz verbundene moralisch aufgeladene Schwere politischer Anklage mit der Leichtigkeit des ironischen Tanzes über dem Abgrund zu verbinden suchte. (Ich habe diese Montage ausführlich gedeutet in meinem Buch „Montage und Metamechanik“ (2000))

Das Montagekonzept gipfelte im Werk HHs in seinem ersten Entwurf 1920 in dem Zitat der „Weltrevolution“. Während es einerseits die „revolutionäre Konjunktur“ (Bloch) nach dem Ersten Weltkrieg, das Reden über „Weltrevolutionen“ aller Art, von rechts wie von links verspottete, so könnte es durchaus auch als Dada-Kommentar zum bewegten Prozess der Montage gelesen werden - denn mit „Weltrevolution“ verband HH die kultupolitischen Einflüsse des für Dada Berlin so bedeutenden Psychoanalytikers Otto Gross. Er forderte ein neues Leben frei von Unterdrückung ein, nicht nur zwischen Kapitalisten und Arbeitern, sondern auch und vor allem zwischen Mann und Frau, zwischen Eltern und Kindern – gegen eine nationalistische patriarchalisch dominierte Politik und Kultur, weshalb die Köpfe der männlichen Personen sich oftmals wiederfinden auf bewegten tanzenden weiblichen Körpern. Im Laufe der zwanziger Jahre nahm Hannah Höch diesem Zitat sein plakatives Pathos und ersetzte es durch „Die Welt dada“, indem sie dem fotomontierten Geschehen mehr assoziativen Raum gab.

Halten wir noch einmal fest:

Die bürgerliche Kultur und Gesellschaft sollte auf möglichst vielschichtiger Weise von den berlindadaistischen Verfremdungsverfahren nicht nur getroffen werden, sondern als reif zur Komödie verabschiedet werden. Während in der fluktuierenden Fotomontage die dynamischen Prozesse alle Personen in einen widersinnigen

Strudel von Dekonstruktionen zog und über sie hinaus gingen, machte die satirische Tendenz im Werk von Grosz die alten Mächte der Gesellschaft in ihrer marionettenhaften Zurichtung lächerlich, weil anachronistisch, ohne ihre Bedrohung jedoch aus dem Auge zu verlieren. Grosz verschärfte zeitweilig- wie schon erwähnt - seine dadaistische Kritik noch durch den utopischen Ausblick auf den Kommunismus.

5. Wie weit der Bogen der erhellenden Lacharbeit gespannt wurde, können wir desweiteren an den Montagen von Max Ernst erkennen, die den Bezug zum Ausgangsmaterial zwar erkennbar lassen, jedoch der Wahrnehmung ungeahnte Dimensionen der Verwandlung eröffnen bis zu einer phantastisch erscheinenden Todesikonographie: Die Fotografie einer Fliegerbombe verwandelte Ernst durch seine Montage verdrehter Puppenarme, einem Restvogelschwanz, einem erstaunt blickenden umgekehrten Auge, einem Fächer in die poetische Erscheinung einer „chinesischen nachtigall/ le rossignol chinois“. Der wohlklingende exotische Titel der Vogelschönheit Asiens entschärft die Bedrohung durch das heulende Bombengeschoß. Möglicherweise könnte Max Ernst in diesem manichinohaften zusammengesetzten Corpus die traditionelle Bedeutung der Nachtigall als Abruferin Sterbender oder als verdammte Seele mitbedacht haben. Dem Betrachter verrätst er die grauenrregende Erscheinung der Bombe durch phantastisch anmutende Verfremdungen und transformiert seine eigenen Kriegstraumata in das absurde Schockverfahren dieser Fotomontage, die auch weiterweist auf surrealistische Konzepte.

In einer zweiten Montage verfremdete Ernst die Vorlagen einer Fotografie von einem „Führer- und Beobachtersitz in einem französischen Doppeldecker“ in die „Anatomie der Braut“ – einen technoid wirkenden, prothetischen Torso, der in einer Sargähnlichen Schale lag, aus der der Puppenkopf und ein Arm graziös scheinlebig herausragen. Die melancholische Todesallegorie des Manichino, von dem alles Leben abgeflossen ist, scheint Traumen des Krieges von Zerstückelungen ins Groteske zu wenden. Ein unsinnig von Ernst konstruierter Dialog zwischen einem General und seinem Adjutanten bezeugt um so mehr den Versuch des Künstlers, den Schrecken des Krieges poetisch ad absurdum zu führen: „Dort auf jenem hügel, so rief der general, sehe ich dichte schützenlinien. Warum werden sie mir nicht

gemeldet? - Es sind puppenräuber und blütenstände, wandte der adjutant ein. – Und jene artelleriebeobachtungsstände da drüben? – „Das sind brutknospen auf ihren leitern...“ Die Antworten waren Zitate aus der „Biblioteca Paedagogica“, Leipzig 1914, mit denen Max Ernst der realistischen Beobachtung des Generals den Boden entzog.

6. Betrachten wir Schwitters Merz-Konzept, dann befreite er sich von der tradierten sog. „retinalen Malerei“ mit seinem Collageverfahren kunstfremder Materialien wie Billets, Zeitungen, Fahrkarten, Eintrittskarten, Rechnungen, Werbungen, Texten und Zahlen.

Mit dem kunstfremden Zitat des beiläufigen Wörtchens „Und“ beispielsweise nobilierte Schwitters 1920 diese Collage zu einem „Undbild“ – ein ironischer Gestus, der zu vergleichen ist mit der Ernennung des Urinoirs zu einem Kunstobjekt durch die Signatur „R. Mutt“ von Marcel Duchamp 1917. Die Verwendung des gedruckten Wortes im Bild entzog als kunstfremdes Element dem tradierten Kunstbegriff von einem geschlossenen Bildkosmos nicht nur den Boden, sondern schien durch die Aufforderung, das „Und“ zu lesen, die Metaebene eines ironischen Denkbildes zugleich zu beanspruchen.

Das „Und“ war aus seiner gewohnten Syntax gefallen - es wurde „Freigut“ im Sinne Balls und kehrte ins Chaos zurück. Es machte also als plausibles Glied einer kontinuierlichen Narration des Nacheinanders keinen Sinn mehr, gewann aber in der asyntaktischen Gleichzeitigkeit der Collagekontexte die neue Dimension einer Ikonisierung der Sprache wie einer Lingualisierung des Bildes. Das „Und“ erschien als „ Stichwort eines geheimen Wörterbuchs“ im Sinne von Walter Benjamins Allegorieauffassung, denn es ging nicht nur um das Aussprechen des Gesagten, sondern gerade auch um die Kunst des Aussparens, Zurückhaltens, des Andeutens, auch des Verrätselns – das, was jenseits der Sprache lag und im Collageprozess selbst passierte zwischen den Fragmenten der braunen, weißen, blauen unterschiedlich geschnittenen Farbflächen und weiterer unterlegter kleinerer Text- und Zahlmaterialien:

Mit dem „Und“ setzte Schwitters ein ironisches Fragezeichen, eine produktive Leerstelle, die zwischen Sinnverlust und Sinnverzicht freie Denkräume beschwor und auch als „na und!“ zu lesen wäre. Er transformiert mit dem „Und-Bild“ Bretons

freudianischen „Triumph des Narzismus“. Betrachten wir dagegen die expressionistische Verletzlichkeit des Ichs, dann wurde der Verlust des metaphysischen Schutzraumes zum traumatischen Verhängnis, wie es Franz Werfel 1914 in seinem Aphorismus in der „Aktion“ beklagte: „Das Und ist rebellisch geworden: wir stehen machtlos der Einzelheit gegenüber, die keine Ordnung zur Einheit macht. Es trug Wahnsinn in uns hinein...“ Diese Wahnvorstellungen bewegten beispielsweise den drogensüchtigen Walter Hasenclever zu seinem selbstmörderischen Sprung aus dem Fenster über die Geranien der Kleinbürgeridylle hinweg in die babylonischen Tiefen der Großstadt, von Felixmüller 1925 gemalt.

Schwitters „Unbild“ durchbricht hingegen diese tragischen Narrationen – mental, formal und medial; es fordert auf, ja provoziert den Betrachter zu eigenen befreienden Sprüngen, wobei er sämtliche metaphysischen „Tröstereien“ zum Teufel schickt. Denn der ironische Sprung des „Und“ aus dem Sprach- und Denksystem befreite zu Schwitters schöpferischem Credo von „Merz“: „Beziehungen zu schaffen am liebsten zwischen allen Dingen der Welt.“ Das Nichts wird in ein Alles verwandelt und die bodenlose Zusammenhanglosigkeit geradezu als lebensnahe Bedingung der dadaistischen Collageverfahren vorausgesetzt – mit einem Sprung nicht aus der Welt sondern in die Welt.

Fassen wir zusammen: Dadas Lachen hatte viele Facetten und Strategien, wie wir sehen konnten. Bestenfalls sollte es die Zeitgenossen aufrütteln und zu Selbstkritik bewegen. Den Menschen sollte ihre Verantwortung, ihr Engagement, ihr Schmerz und ihre Neugier nicht durch eine Kunst abgenommen werden, die imperativisch und überhöhend auftrat, wie beispielsweise die Kathedralenutopien. Sie sollten sich hingegen auf das dadaistische zutiefst kulturkritische „Spiel mit den schäbigen Überbleibseln“ einlassen, dessen Ironie darin bestand, aus dem dadaistischen Lumpensammler der Sinnruinen (in der Folge Baudelaires) den Propheten einer neuen Zeit zu erschaffen oder– wie Schwitters sagte – aus dem „Faulendsten und Abstoßendsten, dem Weggeworfenen und Fragwürdigsten“ neue kunst- und kulturkritische Umwertungen der Künste vorzunehmen, in denen das Lachen alles in Bewegung hielt.

Dadas Lachen wirkt auf das 20. Und 21. Jhdt. durch die frühe Auf- und Umwertung der Kunst zu einem Konzept, das sich dem Real-Chaos öffnete. Indem diese Bewegung eindimensionales Fortschrittsdenken ablehnte, medialen Konstruktionen der Wirklichkeit entgegenwirkte, neue Möglichkeiten der Ironie, der Kontingenz, der Intuition, des Spiels entwickelte, Irrtümer als Herausforderungen annahm, Beweglichkeit und Leichtigkeit im Schweren forderte und immer wieder auf experimentelle Prozessualität verwies, schuf sie einen in jeder Hinsicht Grenzen sprengenden kosmopolitischen Künstlertypus, der sich im Widerstreit auf leichten Seilen zu halten und selbst an den Abgründen noch zu tanzen vermochte.

WIRKUNGSGESCHICHTEN

Das Prinzip Montage mit seinen ironischen Verfremdungsstrategien war im weitesten Sinn das avantgardistische Vermächtnis Dadas. Die Ausstellungen der „Pressa“ in Köln von Lissitzky 1927, die Werkbundaustellung „Film und Foto“ 1929 und die Ausstellung „Fotomontage“ in Berlin 1931 dokumentierten das Prinzip Montage als autonome Gattung der Avantgarde.

Reflektieren wir kurz die verschiedenen Montagekonzepte der zwanziger Jahre - dann entwickelten sich die dadaistischen Verfremdungsstrategien in unterschiedliche Richtungen und das Lachen Dadas verwandelte sich mit diesen Veränderungen:

1. Die agitatorische Montage politisierte in der Folge Dadas oftmals den Widerspruch zwischen Schein und Sein auf sarkastische Weise: beispielsweise Heartfield mit Hitlers Karikatur-Montage, die ihn bis auf die Knochen durchröntgt und und polemisch in der Parodie der Bildlegende decodiert, was seine lächerliche Gestalt vorführt: Aus „Schweigen ist Silber, Reden ist Gold“ wird Sinn und Metaphern austauschend: „Adolf der Übermensch schluckt Gold und redet Blech“. Der rasante politische Aufstieg Hitlers 1932, die Überredungskünste nationalsozialistischer Propaganda im Verbund mit der Unterstützung des etablierten Kapitals – u.a. der Adolf Hitler-Spende der Industrie - und der Millionenbeträge aus dem Verkauf von „Mein Kampf“ demontiert und decodiert Heartfield hier erhellend in der „AIZ, der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung“, Juli 1932 (S. 675) – aus der Sicht seiner dem Kommunismus verpflichteten Arbeit.

2. Die dynamisch konstruierte Montage (Rodcenko), die am Aufbau der sowjetischen Gesellschaft, der UdSSR, teilhatte, an deren Spitze der kühne Proletarier stand. Hier verwandelt sich das Lachen Dadas in eine zukunftsoptimistische Heiterkeit, die von der kommunistischen Welt kündete.

3. Die experimentelle Montage des Bauhauses, die die Sinne auf die Moderne konditionierte und bisweilen mit widersinnigem Humor auf den Zug der Moderne sprang – auch und vor allem mit dem feministischen Selbstbewußtsein einer Bauhaus-Designerin (Marianne Brandt) im Sinne Brechts: „Simultan aufzunehmen, kühn zu abstrahieren und schnell zu kombinieren“

4. Die Montage der holländischen Neoplastizisten (Piet Zwart), deren experimentell wirkende Zusammensetzung aus Wort und Bild mit einer gewissen Heiterkeit auch für die Werbung genutzt wurde

5. Die Montage der Surrealisten (Max Ernst), die den „Schock“ der Moderne in der Folge Dadas mit unerwarteten absurden und phantastischen Konstellationen zu bannen versuchten und oftmals hermetisch verrätselten.

Die Montage-Verfahren revolutionierten nicht nur die Kunst, sondern auch die Literatur, das Theater, die Musik, den Film, die Werbung und überdies Ausstellungskonzepte und Performancestrategien zu einem offenen vielschichtig angelegten Prozess des Sehens, des Lesens, des Hörens und Assoziierens. Sie aktivierten dergestalt das Publikum in hoher Masse, so dass erst in der Interaktion mit dem Rezipienten das Werk seine Wirkung entfaltete.

Besonders nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich ein von Dada wieder beeinflusstes revoltierendes Kulturbewußtsein, das sich gegen den amerikanischen Einfluss des abstrakten Expressionismus wandte:

im Umfeld von Fluxus, Nouveau Réalisme, Wiener Aktionismus, English Pop, französischen Situationisten, Lettristen, der Konkreten Poesie und den Beatniks. DADA- Ausstellungen in Amerika und Europa bestärkten diese Bewegungen und ihre kulturkritischen Konzepte. Auffallend ist, dass der poetische und künstlerische Materialismus dieser Kulturrevolten trotz oftmals vordergründig aggressivem und

provozierendem Potential vielfach so durchsichtig gesponnen wurde, dass das Ironisch-Subversive dennoch wahrnehmbar blieb.

Die „Independent Group“ um die Brüder Smithson beispielsweise hatte sich 1956 in England durch die Ausstellung „This Is Tomorrow“ mit fotomontierenden und collagierenden Verfahren durchgesetzt, betrachten wir beispielsweise Richard Hamiltons Collage einer ironischen genderkritischen Persiflage auf die Lifestyle-Accessoires der modernen Konsumgesellschaften der fünfziger Jahre: „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“ (1956) Dadas Aufwertung der Produktion und des Materials, dessen Entregelung und Montage, die Ausweitung der Collage auf den Raum und in die Aktion hinein lieferten die Basis für ein Neo-Dada-Konzept von intermediären Projekten von Musik, Tanz, Theater, Performance, Poesie, bildender Kunst, Video und Film.

Die Erweiterung des Kunstbegriffs involvierte die Künstler in realitäts- und kulturkritische Projekte, die ihnen gerade in Deutschland ermöglichten, die verheerenden Auswirkungen der Nazizeit aufzuarbeiten und den abstrakten Expressionismus, der noch die Documenta 1959 bestimmte, mit teilweise „schwarzem Humor“ zu überwinden.

„Im Nachkriegseuropa [...] wurde [...] fast gar nichts über DaDa übermittelt oder gesprochen. Eine beeindruckende Wende war die große erste DaDa-Retrospektive in Düsseldorf 1958“, stellte der Decollagist Vostell retrospektiv 1975 fest: „Zum ersten Mal sah ich im Leben meine künstlerischen Vorstellungen durch eine frühere Kunstrichtung begonnen. Kunst als Lebensprinzip, Kunst als Verhaltensform, im Ansatz als kritische Verhaltensforschung, gleichzeitig Kritik und ‚Fantasie au Pouvoir‘! Gesellschaftliches Bewusstsein als Kunstgegenstand. Lebensprozesse durch Kunstprozesse zu verstärken. Eine geniale Kunstrichtung.“

Wie Wolf Vostell unmittelbar Konsequenzen aus der Dada-Ausstellung zog, veranschaulicht sein erstes Environment von 1958: „Das Schwarze Zimmer“: drei Assemblagen auf einem Sockel, hier ein Ausschnitt. Es schockierte in der unterschiedlichen Materialität und Kombinatorik der sog. De-collage mit den historisch stigmatisierten Namen wie Auschwitz und Treblinka; der Schwarze Humor offenbarte sich in der heterogenen pauperistisch wirkenden Mischung und

Inszenierung der unverhofft aufeinander stoßenden Dinge: wie Stacheldraht, Kinderspielzeug, TV-Gerät, Filme, Motorradteil, Kruzifix, Scheinwerfer, Zeitungen, Radio, Holzteile, Knochen etc.

Die Politisierung der Kunst ging deutlich in den sechziger Jahren mit dem ‚neodadaistischen‘ Paradigmenwechsel einher und führte zu Diskussionen über die Funktion und Bedeutung der Kunst als Politik oder im Dienste der Politik. Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet – diese Fluxus-Performance von Joseph Beuys, Tomas Schmitt, Bazon Brock und Wolf Vostell widersetzte sich 1964 der dadaistischen Verweigerungshaltung Duchamps aus den zwanziger Jahren und stieß ihn, der mittlerweile paradox zur Dada-Autorität aufgestiegen war, vom Thron. 1965 notierte Beuys gar: „Das Lachen der Beatles gilt mehr als die Anerkennung von Marcel Duchamp.“

Mit dadaistischer Ironie produzierte auch im Zusammenhang des Nouveau Réalisme – u.a. Jean Tinguely, der Ende der fünfziger Jahre seine ersten Malmaschinen, konstruierte, jene Meta-matics, jene Zeichenautomaten, die die Funktion des gestisch-malenden Abstraktkünstlers, wie Jackson Pollock z.B., dadaistisch-ironisch untergruben, indem sie allein anfangen auf Papierformaten und –bahnen abstrakte Zeichnungen anzufertigen.

Dadas Verdikt, dass die Kunst durch den Kunstmarkt korrumpiert und daher „tot“ sei, griff in Deutschland der selbsternannte Totalkünstler Timm Ulrichs mit seinem Statement 1975 auf dem Kölner Kunstmarkt wieder auf: „Ich kann keine Kunst mehr sehen.“ Ulrichs persiflierte, mit Blindenstock und Armbinde auftretend, die nach seinen eigenen Worten „immer weiter um sich greifenden musealen Friedhöfe.“

Der ironische Widerspruchsgeist Dadas, sollte sich überdies weiter in die subkulturellen Untergründe der Musik- und Kunstszene verzweigen. Beispielsweise eröffnete der Maler und Installationskünstler Martin Kippenberger 1978/79 den Club SO 36 in Westberlin, wurden die „Genialen Dilettanten“, u.a. „Die Einstürzenden Neubauten“, „Die Tödliche Doris“, die Künstlergruppe „endart“ von Dadas experimentellen ironischen Grenzüberschreitungen inspiriert. Hier ein Filmstill aus

Ulrike Ottingers erstem Film „Laokoon und Söhne“, die Kinder Dadas, die nach Hans Arps Postulat Laokoon vom tausendjährigen Kampf mit der Schlange befreien.

Dadas Lachen wirkt auf das 21. Jhdt. durch die frühe Auf- und Umwertung der Kunst zu einem Konzept, das sich dem Real-Chaos öffnete. Indem diese Bewegung eindimensionales Fortschrittsdenken ablehnte, medialen Konstruktionen der Wirklichkeit entgegenwirkte, neue Möglichkeiten der Ironie, der Kontingenz, der Intuition, des Spiels entwickelte, Irrtümer als Herausforderungen annahm, Beweglichkeit und Leichtigkeit im Schweren forderte und immer wieder auf experimentelle Prozessualität verwies, schuf sie einen in jeder Hinsicht Grenzen sprengenden kosmopolitischen Künstlertypus, der sich im Widerstreit auf leichten Seilen zu halten und selbst an den Abgründen noch zu tanzen vermochte.