

# Literaturbericht

*Hanns Peter Neuheuser*

## Zur Wiederveröffentlichung von Ausstellungskatalogen und Rekonstruktion von Ausstellungen

### Ein Literaturbericht als weiterer Beitrag zum Katalog als Publikationsform

#### Inhaltsübersicht

1	Ausstellungen und Kataloge gestern und heute . . . . .	100
2	Zur retrospektiven Betrachtung früherer Ausstellungen . . . . .	101
2.1	Zur Rekonstruktion historischer Ausstellungen . . . . .	102
2.2	Ausstellungshistorische Berichterstattung . .	107
2.3	Zur Wiederveröffentlichung von Ausstellungskatalogen . . . . .	109
3	Reprint und Rekonstruktion als einander ergänzende Instrumente retrospektiver Ausstellungsforschung . . . . .	112
4	Konsequenzen aus bibliothekarischer Sicht . . . . .	113
5	Zusammenfassung . . . . .	114
6	Systematik der verwendeten Fachterminologie . . . . .	114
7	Verzeichnis der behandelten Publikationen .	115

#### 1 Ausstellungen und Kataloge gestern und heute

Kulturhistorische Ausstellungen sind in den vergangenen Jahrzehnten nicht nur zu einem Mittel der Freizeitindustrie und der Bildungspolitik geworden, sondern auch zu einem Forum des wissenschaftlichen Diskurses avanciert. Immer deutlicher wurde der Unterschied zu den vergleichbaren Messeveranstaltungen, in denen es in erster Linie um die Präsentation neuer Produkte und aktueller Tendenzen geht, und welche gelegentlich ebenfalls noch die Bezeichnung „Ausstellung“ tragen. Ursprünglich waren diese Bereiche einander stärker angenähert, und auch etwa die berühmten französischen Kunstausstellungen des 19. Jahrhunderts verfolgten neben dem Ziel, mit neuen Kunstrichtungen, z.B. dem Impressionismus, vertraut zu machen, durchaus den merkantilen Zweck des Verkaufs dieser Bilder. Sie waren überdies, wie wir aus der zeitgenössischen Berichterstattung wissen, Anlaß zu großen methodischen, stilistischen, aber auch allgemein geistigen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen; die Situation ihrer Durchführung unterschied sich somit grundlegend von derjenigen Sachlage, die gegeben wäre, wenn heute die gleichen Objekte erneut ausgestellt würden. Die Exponate, die in früheren Kunstausstellungen auf-

grund ihres Neuigkeitswertes Emotionen zu wecken verstanden, werden heute rückblickend in die Kunstgeschichte eingeordnet, gelten als mehr oder weniger typische Vertreter ihrer Zeit und haben ihren Platz in einer „zeitlosen“ Werteskala gefunden. Bei den Gegenständen aus früheren Technikausstellungen tritt uns die zeitliche Differenz noch deutlicher vor Augen, da sie zum Zeitpunkt ihrer erstmaligen Präsentation in der Regel wegen des erfinderischen Einfallsreichtums Bewunderung erhielten oder wegen ihrer hilfreichen Funktion Beachtung fanden und nunmehr durch neuere Erfindungen überholt sind, so daß heute nur noch die technikgeschichtliche Dimension interessiert.

Die kulturhistorischen Ausstellungen seit dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere seit den 70er Jahren verfolgen gänzlich andere Ziele: In ihnen sollen geschichtliche Zusammenhänge mit Hilfe von Originalquellen und sonstigen Gegenständen des behandelten Zeitraums verdeutlicht und thematisiert werden; weder also sind die Objekte im innovativen Sinn neu noch käuflich, noch sind die Zusammenhänge und das Thema selbst tatsächlich unbekannt. Ziel ist es vielmehr, das Thema neu und kritisch zu beleuchten, neue Forschungsergebnisse darzustellen, inzwischen versprengte Gegenstände auf Zeit zusammenzuführen oder zu rekonstruieren.

Die ideale Ausstellung versucht also, über die Objekte und mit ihrer Hilfe die Zusammenhänge neu zu formulieren und einem Thema weitere Facetten abzugewinnen und darüber eine eigenständige Aussage zu machen; es sollte einer solchen Ausstellung also nicht lediglich darum gehen, ein vorgegebenes Thema ausschließlich mittels der Exponate zu illustrieren. Gerade bei Kunstausstellungen sind z.B. durch immer neue Konfrontationen von Gemälden unendlich viele spannende Bezüge und erhellende Kombinationen auf unterschiedlichen Ebenen möglich. Diese Funktion ist bei eher informativen Ausstellungen eingeschränkt, da etwa literarische Stoffe nur einer begrenzten Anzahl von Autoren zugeordnet oder Geschichtsdokumente lediglich unter wenigen Aspekten (chronologisch, thematisch, geographisch, personenbezogen) betrachtet werden können. Demnach ist die Kombinierbarkeit theoretisch unerschöpflich und Voraussetzung sowie Legitimation für die Planung neuer Ausstellungen mit oft ähnlichen oder teilweise sogar gleichen Objekten. Allerdings ist es vor dem bildungspolitischen Hintergrund nicht zuletzt ein weiteres Ziel, die Öffentlichkeit durch eben diese sonst

weithin unzugänglichen Exponate für eine Fragestellung zu interessieren, der sie nur mittels „trockener“ Bücher und abstrakter Erörterungen nicht nachgegangen wäre. Aber auch der wissenschaftliche Ertrag der moderneren Ausstellungen ist beträchtlich. Zwar benötigt eine Wissenschaftsdisziplin wohl nicht erst dieses Anstoßes, sich mit einem Thema überhaupt zu beschäftigen; dennoch fungiert eine Ausstellung als Forum für die Konfrontation mit seltener konsultierten Originalobjekten, für den unmittelbaren Vergleich der Gegenstände untereinander, für die erstmalige Publikation von Quellen und Untersuchungen sowie für den interdisziplinären Austausch und als Öffentlichkeitsarbeit der Institute, auch von Archiven und Bibliotheken.

Die begleitenden Publikationen haben die Entwicklung des Ausstellungswesens mitvollzogen. Die ursprünglichen Verkaufslisten und Inventare, welche nur so viel an Informationen lieferten, daß ein bestimmtes Objekt zweifelsfrei identifiziert und inventarisiert werden konnte, wurden mit weiteren Texten angereichert. Die Kataloge der jetzt präsentierten Großveranstaltungen haben sich zu Handbüchern des jeweiligen Themas entwickelt, die als eigenständige Publikationsform begriffen werden müssen<sup>1</sup> und gleichberechtigt mit anderen Veröffentlichungen heranzuziehen und zu zitieren sind; sie enthalten neben den Objektbeschreibungen sowohl grundlegende Ausführungen als auch Detailanalysen von vielfach hohem Standard. Die häufig aus kulturpolitischen Gründen bereitgestellten Sondermittel erlauben in vielen Fällen eine hervorragende Buchausstattung der Kataloge, so daß etwa auch die zusätzliche Beigabe von Abbildungen der weiteren wissenschaftlichen Forschung behilflich sein kann.

Mit der Einschätzung von Ausstellungen als wissenschaftlichen Foren wurde mit der Zeit beinahe zwangsläufig eine selbstkritische Reflexion der Methoden ausgelöst. Ähnlich wie andere Äußerungsformen und -mittel der Wissenschaftsdisziplinen mußte sich auch das Instrument der Ausstellung der Frage nach seiner Methodik, Didaktik, nach den Auswahlprinzipien für die Exponate, nach den Beschreibungsstandards, nach den Möglichkeiten und den nicht einlösbaren Postulaten einer Ausstellung, nach den Zielen, nach der Meßbarkeit des Erfolges etc. stellen. Wenngleich in dieser Hinsicht noch ein großer Nachholbedarf zu erfüllen ist, so können doch bereits beachtliche Einzelergebnisse vorgewiesen werden, wie ein Blick in die ausstellungstheoretische Fachliteratur zeigt. Neben der Diskussion technischer Präsentationsmittel und methodisch-didaktischer Vorgehensweisen finden sich handbuchartige Kompendien zur Durchführung von Ausstellungen<sup>2</sup>, aber auch kritische Sichtungen dessen, welcher Ertrag für eine bestimmte Disziplin konstatiert werden kann, etwa für das Bibliothekswesen<sup>3</sup>, das Archivwesen<sup>4</sup>, für den Bereich der historischen Landkarten<sup>5</sup>, für die Geschichtswissenschaft<sup>6</sup>, für die Literaturwissenschaften<sup>7</sup> etc. Nicht nur in der Gattung der Ausstellungsberichte, sondern auch in Längsschnittanalysen werden Ausstellungen miteinander verglichen, Tendenzen und Entwicklungen beobachtet, Katalogeinträge einander gegenübergestellt. Umfassendere Sichtungen des Ausstellungswesens in einem begrenzten Zeitabschnitt sind dagegen die Ausnahme geblieben<sup>8</sup>. Auf diese Weise wird dennoch deutlich, daß die Ausstellungen nicht nur den Exponaten und den Anstrengungen, Zusammenhänge aufzuzeigen, ein Fo-

rum bieten, vielmehr inzwischen selbst Gegenstand von Untersuchungen geworden sind.

In diesem Zusammenhang soll in den folgenden Ausführungen auf die retrospektive Betrachtungsweise aufmerksam gemacht werden, welche sich den Ausstellungen und ihren Katalogen nach Beendigung der Veranstaltung und nachträglich, z.T. mit großen zeitlichen Abständen, nähert. Gänzlich außerhalb der Aktualität ihrer Präsentation erzielen Ausstellungen und Kataloge durch Rekonstruktion und Wiederveröffentlichung eine Aufmerksamkeit, die es nachstehend näher zu betrachten gilt.

## 2 Zur retrospektiven Betrachtung früherer Ausstellungen

Der Wunsch, früher gezeigte Ausstellungen zu rekonstruieren, beruht auf der Voraussetzung, daß es in der damaligen Präsentation nicht nur auf das Vorzeigen isolierter Einzelstücke ankam, sondern dort die Formulierung eines neuen Zusammenhangs und einer einheitlichen, übergreifenden Aussage gelang. Da die Schaustellung einzelner Objekte heute auch anderweitig vorgenommen werden könnte (und auch erfolgt), bemüht sich die Rekonstruktion ganzer Präsentationen um eben diesen ehemaligen Zusammenhang. Das Erfordernis solcher Rekonstruktionen folgt also aus dem gewandelten Stellenwert von Ausstellungen, welcher diese als komplexes Ereignis und hinsichtlich ihrer originären und mit keinem anderen Instrumentarium zu formulierenden Aussage anerkennt.

- 1 Vgl. Hanns Peter Neuheuser: Ausstellungskataloge als spezifische Publikationsform. Betrachtet unter bibliothekswissenschaftlichen Aspekten. In: *Bibliothek* 12 (1988) S. 241-262.
- 2 Vgl. Hanns Peter Neuheuser: Möglichkeiten und Grenzen von Ausstellungshandbüchern. Bemerkungen zu einer neuen Publikationsform. In: *ABI-Technik* 10 (1990) S. 233-238.
- 3 Vgl. Helga-Martina Skowera: Ausstellungen als Mittel der Öffentlichkeitsarbeit wissenschaftlicher Bibliotheken. Ein Vergleich mit anderen kulturellen Einrichtungen. In: *Bibliothek* 17 (1993) S. 56-103 mit umfangreicher Bibliographie. Vgl. ferner Ute Raab: Ausstellungen und Ausstellungsgestaltung in Bibliotheken. In: *Ebd.* 15 (1991) S. 7-30.
- 4 Vgl. Hanns Peter Neuheuser: Sinn und Zielsetzung von Archivalienausstellungen. In: *Archivhefte* 13 (1979) S. 75-97; ders.: Archivare und ihre Ausstellungen. Bemerkungen zu einer Zwischenbilanz des Deutschen Archivtages 1983. In: *ABI-Technik* 4 (1984) S. 135-138; Skowera (Anm. 3) S. 67-69, 79-83, 94-96.
- 5 Vgl. Hanns Peter Neuheuser: Landkarten als Exponate in kulturhistorischen Ausstellungen. In: *Archivhefte* 16 (1985) S. 167-193; ders.: Landkarten in Ausstellungen. Betrachtungen über Zugangsmöglichkeiten zu einer anschaulichen Exponategattung. In: *Ebd.* 18 (1988) S. 303-314.
- 6 Stefan Schuch (Bearb.): *Historische Ausstellungen 1960-1990. Eine Bibliographie der Kataloge.* Hrsg. von Rainer A. Müller. Paderborn u.a. 1992. (Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte. N.F. 15.) – Vgl. die Rezension in: *Bibliothek* 18 (1994) S. 136-137.
- 7 Vgl. *Literarische Ausstellungen von 1949 bis 1985.* Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik. Diskussion, Dokumentation, Bibliographie. Hrsg. von Susanne Ebeling u.a. München u.a. 1991. (Literatur und Archiv. 5.) – Vgl. die Rezension in: *Bibliothek* 17 (1993) S. 267.
- 8 Vgl. Hanns Peter Neuheuser: Konzept und Realisation. Zur Aufgabenstellung und Präsentation kulturhistorischer Ausstellungen der Jahre 1985 und 1986. In: *Archivhefte* 17 (1987) S. 165-233.

Die an die Rekonstruktionen zu stellenden Fragen weisen in verschiedene Richtungen: Ein gewisses Interesse mag dabei etwa auf die Einrichtung, die Präsentationstechnik und die Ausstellungsarchitektur gerichtet sein, ein anderes auf die Kriterien für die Auswahl der Objekte, ein inhaltliches dann aber auf die Kommentierung der Exponate, wodurch die Aussage, die Tendenz („Botschaft“), der Ausstellung deutlich wird. Die Rekonstruktion kann sich aber auch einem allgemeinen Rückblick öffnen, der zudem begleitende Aspekte einbezieht und z.B. auch die finanziellen und organisatorischen Rahmenbedingungen untersucht, die Eröffnungsfeierlichkeiten bis hin zu den Redetexten analysiert oder das Presseecho und die Besucherstatistik heranzieht. Insofern kann ein umfassender ausstellungsgeschichtlicher Beitrag geleistet werden, der wertvolle kulturpolitische, geistes- und wissenschaftsgeschichtliche Aufschlüsse zu vermitteln vermag. Neben diesen umfassenden Untersuchungen sind natürlich auch speziellere Fragestellungen ertragversprechend. So wäre es z.B. interessant zu sehen, welches Bild vom Mittelalter durch die Kombination verschiedener Exponate in einer Ausstellung vor dem Ersten Weltkrieg zu erzielen versucht worden ist, in welchem Verhältnis bildungspolitische Ambitionen und kommerzielle Beweggründe zueinander in den im 19. Jahrhundert beliebten „gemischten“ Ausstellungen standen, welche geographische Verteilung von Exponaten für ausreichend erachtet wurde etc.

Natürlich muß auch gefragt werden, ob eine solcherart vorgenommene retrospektive Betrachtung historischer Ausstellungen allein durch die Rekonstruktion möglich ist und ob die Untersuchungen auch auf anderem Wege vorgenommen werden könnten. Der Erforschung des Ausstellungswesens steht heute umfangreiches Material in Archiven und Bibliotheken zur Verfügung: die Akten der Organisatoren, zeitgenössische Fotografien, kritische Presseberichte, wissenschaftliche Rezensionen und auswertende Publikationen sowie nicht zuletzt der Ausstellungskatalog und sonstige Quellen. Erst allmählich, aber immer öfter werden diese Materialien für einschlägige Forschungsunternehmen genutzt. Dennoch scheinen diese Sekundärquellen einen Mangel nicht beheben zu können: die persönliche Konfrontation mit den Exponaten selbst innerhalb der spezifischen Ausstellungssituation und -atmosphäre. Es dürfte nach den Erfahrungen mit den Ausstellungen vergangener Jahrzehnte außer Frage stehen, daß diese Veranstaltungen weit mehr leisten als die Vermittlung rationaler Informationen, die beispielsweise auch Bildbänden entnommen werden könnten. Erkenntnisse über Kommunikationsbezüge, lernunterstützende Didaktik, Maßnahmen zur Integration und zur Förderung interaktiven Verhaltens von Ausstellungsbesuchern etc. vermitteln ein Bild über die „Wirkweise“ von Ausstellungen, die heute gezielt geplant wird und bis zur ästhetischen Gestaltung reicht. Auch frühere Unternehmungen dieser Art haben bereits ähnliche Vorstellungen gehegt und (vielleicht weniger reflektiert) in die Praxis umgesetzt. Insofern kann die Rekonstruktion einer Ausstellung Wirkungsbezüge offenlegen, die aus den Sekundärquellen nur sehr unzureichend zu erschließen sind und die auch der Katalog nicht zum Ausdruck zu bringen oder gar zu problematisieren vermag. Hierzu zählen etwa das Raumempfinden, Größenverhältnisse, Proportionen, die Erfahrung von Nähe und Distanz, die Funktion der Beleuchtung –

Elemente, die heute als Produktivkräfte bei der Vermittlung von Wissen und Erfahrung eingeschätzt und eingesetzt werden und insofern bei der retrospektiven Betrachtung früherer Ausstellungen nicht übergangen werden dürfen.

Nachstehend sollen nun an einigen Beispielen solche Rekonstruktionen von Ausstellungen vorgeführt werden, um das bisher allgemein Gesagte zu veranschaulichen.

## 2.1 Zur Rekonstruktion historischer Ausstellungen

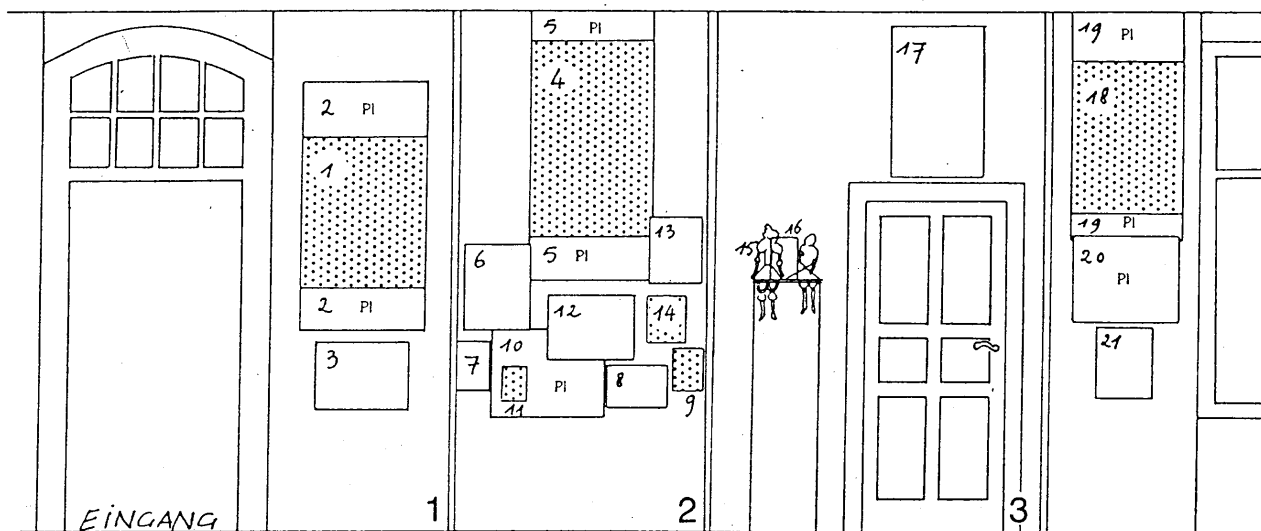
Unter der „Rekonstruktion“ einer Ausstellung soll im folgenden einmal die detailgenaue Wiederholung von Exponateabfolgen auf der Objektebene verstanden werden (Rekonstruktion im engeren Sinne), zum anderen jedoch auch die analytische Betrachtung einer Folge größerer Einheiten, z.B. von Ausstellungsbauten, Museumsetagen und dergleichen, wie sie bei sehr komplexen Veranstaltungen mit Zehntausenden von Exponaten – wie etwa bei Weltausstellungen – ausschließlich geleistet werden kann (Rekonstruktion im weiteren Sinne). Maßgeblich ist hierbei, daß durch die Rekonstruktion nicht nur die physische Abfolge der Objekte, sondern hierdurch auch die Ermittlung und Evaluierung einer einheitlichen Ausstellungsaussage geleistet werden soll. Die Rekonstruktion unterscheidet sich daher von den Rückblicken, die als retrospektive Rechenschaftsberichte oder aus historischem Interesse lediglich an das Ausstellungsereignis erinnern wollen.

Die wohl bislang umfassendste retrospektive Betrachtung herausragender Ausstellungsereignisse ist wiederum selbst in einer Ausstellung zu erblicken, welche die Berlinische Galerie 1988/1989 im Gropius-Bau veranstaltete. Unter dem Titel „Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland“ werden in der Präsentation und im begleitenden Kataloghandbuch (1)<sup>9</sup> nicht weniger als 20 Ausstellungen zwischen 1910 und 1969 gewürdigt. Die einleitenden Katalogbeiträge versuchen zunächst, die kulturpolitische Funktion von „Ausstellungen, die Epoche machten“ (Eberhard Roters) und ihre Wirkung im geistigen und gesellschaftlichen Umfeld herauszuarbeiten. Dabei spielt speziell bei der Präsentation von avantgardistischer Kunst die Konfrontation der Öffentlichkeit mit dem Kunstwerk in einer Ausstellung als „schutzloser Ort“ (Jörn Merkert) eine erhebliche Rolle, wodurch allzu leicht die Ausstellung „als Politikum“ (Uwe M. Schneede) wirkt. So sehr der Künstler diese Auseinandersetzung sucht, so fehlen auch kritische Stimmen nicht, welche das faszinierende Experiment, die Objekte in immer neuen Konstellationen und Raumwirkungen zu sehen, mit dem organisatorischen Aufwand und dem konservatorischen Wagnis vergleichen: Die „Reise der Bilder“ (Walter Grasskamp) gerät beinahe zu einer Metapher für die Flüchtigkeit der mobilen Gesellschaft. Die einzelnen Ausstellungen werden nach diesen einführenden Darlegungen im Hauptteil separat voneinander beschrieben. Es handelt sich um die Ausstellungen der „Brücke“ (Dresden 1910) und „Der Blaue Reiter“ (München 1911) sowie um Ausstellungen, deren innovativer Charakter bereits durch die Formulierung des Titels deutlich wird,

9 Vgl. die entsprechend nummerierten Titel in Kapitel 7.

nämlich „Erster Deutscher Herbstsalon“ (Berlin 1913), „Erste Internationale Dada-Messe“ (Berlin 1920), „Erste Russische Kunstausstellung“ (Berlin 1922), ferner um die Präsentationen der „Neuen Sachlichkeit“ (Mannheim 1925) und des Deutschen Werkbundes (Stuttgart 1929). Sodann stehen die nationalsozialistischen Veranstaltungen der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ und der „Entarteten Kunst“ (beide München 1937) im Vordergrund; unter den betrachteten Nachkriegsausstellungen seien noch die zweite „documenta“ (Kassel 1959), die „Zero“ (Berlin 1963) und die „Fluxus“-Veranstaltungen von 1962/1963 hervorgehoben. Die einleitenden Angaben informieren zunächst in Rubriken über Ort, Dauer, Veranstalter, Werke und Künstler sowie über den Katalog (Umfang, Abbildungen, Vorwort, Gestaltung, Verlag). Anschließend folgt eine detaillierte Beschreibung der Präsentation, wie sie aus dem jeweiligen Katalog und zeitgenössischen Fotografien rekonstruiert werden kann. Auf diese Weise entsteht eine Raumabfolge, wel-

che minutiös bis auf die Ebene des Einzelobjektes abgeschrieben werden kann; ein Beispiel aus der 1910 vorgestellten Künstlergruppe „Die Brücke“ mag dies verdeutlichen: „An der anschließenden Kaminwand hängen Kirchners (Drei rote) ‚Badende‘, verschollen, sowie über dem Kaminsims, mit auffälligem Goldrahmen, Pechsteins ‚Tanz‘. Auf dem Kaminsims stehen sieben kleine Skulpturen und Plastiken von Heckel und Kirchner, außer Katalog. Vermutlich sind sie die ersten Zeugnisse expressionistischer Bildhauerkunst in einer Ausstellung. Zwar sind sie anhand der Photographie nicht eindeutig zu identifizieren, sie konnten jedoch glücklicherweise von Wenzel Nachbaur nach Angaben Heckels bestimmt werden. Demnach stehen von links nach rechts [...]“ (Katalog S. 91). An diesem Zitat wird der Ertrag der retrospektiven Analyse offenkundig, welche sich nicht nur auf die (auch im damaligen Katalog geleistete) Aufreihung der Exponate beschränkt, sondern ferner die Wirkung der Hängung im Raum (Goldrahmen) und die



- |  |   |   |  |
|--|---|---|--|
| <p>□ Original    □ PI Schriftplakat<br/>                 ■ Reproduktion</p> <p>1 John Heartfield<br/>                 Porträt des Dadasophen<br/>                 Raoul Hausmann<br/>                 Rekonstruktion    1920 Kat. 1</p> <p>2 „Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf!“<br/>                 „Machen Sie ihn frei für die Forderungen<br/>                 der Zeit!“ - Schriftplakate</p> <p>3 4/20<br/>                 John Heartfield, Raoul Hausmann<br/>                 Dadaco, dadaistischer Handatlas<br/>                 München: Kurt Wolff Verlag 1920<br/>                 (nicht erschienen)<br/>                 Mailand, Arturo Schwarz<br/>                 1920 außer Katalog</p> <p>4 John Heartfield<br/>                 Porträt des Monteurdada<br/>                 John Heartfield<br/>                 Rekonstruktion    1920 Kat. 2</p> <p>5 „Nieder die Kunst!“<br/>                 „Nieder die bürgerliche Geistigkeit!“<br/>                 Schriftplakate</p> <p>6 4/7<br/>                 George Grosz<br/>                 Der Schuldige bleibt unerkannt, 1919<br/>                 Chicago, The Art Institute of Chicago<br/>                 Gift of Mr. and Mrs. Stanley M. Freehling<br/>                 1920 Kat. 4a</p> | <p>7 4/25<br/>                 John Heartfield<br/>                 Druckbogen für die<br/>                 „Kleine Grosz-Mappe“, Juni 1917<br/>                 Berlin: Der Malik-Verlag<br/>                 Mailand, Arturo Schwarz<br/>                 1920 Kat. 10-12</p> <p>8 siehe 7<br/>                 Berlin, Berlinische Galerie</p> <p>9 siehe 7    Reproduktion</p> <p>10 „WIERTZ: Dereinst wird die Photographie<br/>                 die gesamte Malkunst verdrängen<br/>                 und ersetzen.“<br/>                 Schriftplakat</p> <p>11 John Heartfield<br/>                 Selbstporträt<br/>                 Reproduktion<br/>                 Auf „Wiertz“-Plakat (10)</p> <p>12 siehe 3    1920 Kat. 5-9</p> <p>13 siehe 3    1920 Kat. 5-9</p> <p>14 Dada-Photo<br/>                 Heartfield-Hausmann<br/>                 Berlin 1920<br/>                 Reproduktion</p> <p>15 4/36<br/>                 Hannah Höch<br/>                 Zwei Dada-Puppen, 1916/18<br/>                 Berlin, Berlinische Galerie,<br/>                 Hannah-Höch-Archiv    1920 Kat. 15</p> | <p>16 4/24<br/>                 Raoul Hausmann, John Heartfield,<br/>                 George Grosz<br/>                 der dada 3<br/>                 Berlin: Der Malik-Verlag, April 1920<br/>                 Mailand, Arturo Schwarz    1920 Kat. 16</p> <p>17 4/22<br/>                 John Heartfield<br/>                 Neue Jugend, Wochenausgabe Nr. 2<br/>                 Berlin: Der Malik-Verlag, Juni 1917<br/>                 Berlin, Kupferstichkabinett, SMPK<br/>                 1920 Kat. 13</p> <p>18 John Heartfield<br/>                 Porträt des Propagandada Marschall<br/>                 G. Grosz<br/>                 Rekonstruktion    1920 Kat. 3</p> <p>19 „DADA ist die willentliche Zersetzung der<br/>                 bürgerlichen Begriffswelt“<br/>                 Schriftplakat</p> <p>20 „DADA steht auf Seiten<br/>                 des revolutionären Proletariats!“<br/>                 Schriftplakat</p> <p>21 4/12<br/>                 Grosz-Heartfield<br/>                 Einband der politischen Mappe von<br/>                 George Grosz „Gott mit uns!“, 1920<br/>                 Rüsselsheim, Justus Schmalhausen<br/>                 1920 Kat. 140</p> <p>22 siehe 17<br/>                 Rückseite<br/>                 Berlin, Eckhard Siepmann    1920 Kat. 18</p> | <p>23 4/35<br/>                 Hannah Höch<br/>                 Schnitt mit dem Küchenmesser<br/>                 Dada durch die letzte<br/>                 weimarer Bierbauchkulturepoche<br/>                 Deutschlands, 1919<br/>                 Berlin, Nationalgalerie, NSPK<br/>                 1920 Kat. 20</p> <p>24 4/33<br/>                 Hannah Höch<br/>                 Da-Dandy, 1919<br/>                 Hamburg, Privatbesitz<br/>                 1920 außer Katalog</p> <p>25 4/34<br/>                 Hannah Höch<br/>                 Dada-Rundschau, 1919<br/>                 Berlin, Berlinische Galerie,<br/>                 Hannah-Höch-Archiv<br/>                 1920 außer Katalog</p> <p>26 Johannes Albers<br/>                 A. Preis 1, der erste wahre<br/>                 unvergeßliche Obermusikdada<br/>                 in seiner Szene<br/>                 „dadaistischer Holzpuppentanz“<br/>                 Reproduktion    1920 Kat. 23</p> <p>27 Raoul Hausmann<br/>                 Dada im gewöhnlichen Leben<br/>                 (Dada-Cino), 1920<br/>                 Vesenaz, Philippe-Guy E. Woog<br/>                 1920 Kat. 24</p> |
|--|---|---|--|

Abb. 1: Wandaufbau und Raumabwicklung in der Ersten Internationalen dada-Messe, Berlin 1920, mit Angaben über die Exponate und ihrer Beschreibung in der Erstauflage des Ausstellungskatalogs. Entnommen aus der 1988 von der Berlinischen Galerie verantworteten Rekonstruktion bei der Ausstellung „Stationen der Moderne“, auf deren Katalognummern die Angaben über der jeweiligen Schlagzeile (z.B. 4/20) hinweisen.