

Hanne Bergius

**Im Laboratorium
der mechanischen Fiktionen**

**Zur unterschiedlichen Bewertung
von Mensch und Maschine
um 1920**

Um 1920 war der größte Teil der internationalen Avantgarde einem Laboratorium vergleichbar, in dem die Künstler ihre mechanischen ›Fiktionen‹ fabrizierten. Künstler und Ingenieur, Kunst und Produktion tauchten oftmals in terminologischen Verbindungen auf, um der traditionellen Kunst und dem bürgerlichen Individualismus das entpersönlichte, am industriellen Objekt interessierte Schaffen entgegenzusetzen. Der Alltag des Maschinenzeitalters – serielle Massenproduktion, Normierung, Standardisierung, die Arbeit an der Maschine, das Leben im großstädtischen Getriebe – forderten zur Abgrenzung von der traditionellen Kunst der Salons und Galerien heraus zugunsten zeitgenössischer Techniken und neuer Bildinhalte. Perfektion und Funktionalität, Qualitäten, die Maschinenprodukten und Ingenieurzeichnungen anhaften, wurden für bildwürdig erachtet. Materialität, Konstruktion, Mechanik, Montage bestimmten in unterschiedlicher Weise das Kunstwerk. Nicht Kontemplation, sondern aktive Prozesse sollten die ›technischen‹ Kunstwerke auslösen. Unabhängig von nationalen Spannungen setzte sich technische Ikonographie in der internationalen Avantgarde durch und trat in vielen Werken an die Stelle von Realität schlechthin. Die Einschätzung des technischen Fortschritts und die Auseinandersetzung mit der Technik und den Veränderungen, die sie verursachte, führten zu unterschiedlichen Bildergebnissen, die im folgenden neben- und gegeneinander gestellt werden.

Die Bildbeispiele, alle aus der Zeit um 1920, reflektieren schon nicht mehr den ersten ›Schock‹ über die Entfesselung der Technik, der sich vor und während des Krieges in den futuristischen, expressionistischen und kubistischen Simultandarstellungen niederschlug, sondern vergegenwärtigen, daß sich die Künstler in diesen technischen und industriellen Realitäten installiert und Positionen bezogen haben. Nicht der dissoziierende Zugriff der Moderne und der Aufstand der Dinge, sondern der Mensch als Produkt und Produzent dieser Moderne rückte in den Mittelpunkt der Betrachtung. An sechs Bildbeispielen von Carlo Carrà, Raoul Hausmann, Oskar Schlemmer, Fernand Léger, El Lissitzky und Franz W. Seiwert werden unterschiedliche Fiktionen vom mechanisierten Menschen in einem Schnitt durch die Zeit um 1920 vorgeführt.

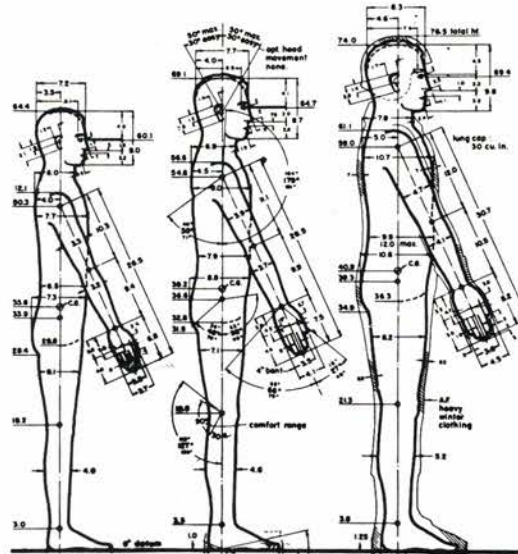
Hanne Bergius: Im Laboratorium der mechanischen Fiktionen (I). Zur unterschiedlichen Bewertung von Mensch und Maschine um 1920, in: Kat. Tilmann Buddensieg/Henning Rogge (Hgg.): Die Nützlichen Künste, Berlin: Quadriga 1981, ISBN 38867900, S. 287–299.

Diese Zeit verfügte über geschärfte Einsichten in die Möglichkeiten der Technik durch die Erfahrung der gigantischen Kriegszerstörungsmaschinerie und durch die Erwartung einer Technik zugunsten des Friedens. Industrieller Aufschwung und die Sprengung traditioneller gesellschaftlicher Verhältnisse führten zu Bilderergebnissen, deren Inhalte zwischen Kulturpessimismus und Utopie, zwischen Resignation und Hoffnung schwankten.

»Die Massen« waren die neuen »Auftraggeber« der Künstler. Ihre strenge Organisation in den Arbeitsprozessen beeinflusste das Menschenbild der Künstler. Taylorisierung der Arbeit, eine optimale, rational-wissenschaftliche Ausnutzung und Auswertung der Kräfte des arbeitenden Menschen, das war das internationale Stichwort der Zeit, das analog in die künstlerische Produktion aufgenommen wurde. Die Taylorisierung setzte die Mechanisierung des Soldaten in der Kriegsmaschinerie am Fließband fort und machte sich auf allen Ebenen des alltäglichen Lebens bemerkbar, sodaß selbst der Gang im Verkehr der von Massen belebten Straße den »Schocks« vergleichbar schien, denen der Arbeiter am Fließband ausgesetzt war¹.

Während die Filmgeschichte der zwanziger Jahre mechanische, seelenlose Wesen einer zunehmend rationalisierten Umwelt in den Gestalten der Golems, Frankensteins, Alraunen und Roboter als Dämonen auferstehen ließ, gewann zur gleichen Zeit ein kleiner, mechanisch wirkender Bonhomme – Charlie Chaplin – der Mechanik eine groteske und in mancher Hinsicht absurde Seite ab und sorgte dafür, daß »die Börsartigkeit des Lebens uns nicht ganz und gar überwältigt. Er (der Humor – H. B.) regt unseren Sinn für Proportionen an«, bemerkte Chaplin, »und lehrt uns, daß in der Überbetonung des Ernstes das Absurde lauert.«² »Chaplin hat sich in seinen Filmen an den zugleich internationalsten und revolutionärsten Affekt der Massen gewandt, das Gelächter«, kommentierte Walter Benjamin 1929 seinen Rückblick auf Charlie Chaplin³. Chaplins Spiel mit der Mechanik schöpft aus der realen Verkehrung von Mensch und Ding, aus dem tragischen Erfahrungshintergrund von Verdinglichung und Entfremdung seine komische Wirkung. Als Typ, »der etwas auf sich hält«, stellt Chaplin sich in dem ramponierten Kostüm eines Aristokraten mit einigen knappen galanten Gesten vor, ausgestattet mit Melone, Glacéhandschuhen, Stöckchen, zu weiten Hosen, zu großen Schuhen, zu engem Frack und kleinem Schnauzbart. Statt heroisch gegen die Fremdbestimmung der rational-mechanischen Systeme und sozialen Rollenklischees anzukämpfen, verwandelt sich Chaplin freiwillig in einen Automaten. Mit seinen abrupten, marionettenartigen Bewegungen imitiert er »ebensogut die Maschinerie, welche der Materie, wie die Konjunktur, welche der Ware ihre Stöße versetzt«⁴. Derartige Simulation ist komisch, weil

der gesetzlose und entrechtete Tramp die Mechanik nur noch reflektorisch meistert. Die Reduktion von Handlungen auf mechanistische Bewegungen führt den Verlust von Zusammenhängen und Erfahrungen in der Form der Groteske vor. Chaplin wird so – meist unfreiwillig – ein Sandkorn im



»Ich konnte nicht feststellen, daß repetitive Arbeit einen Menschen irgendwie verletzt.«

Abb. 1 Wissenschaftliche Studie zum Taylor-System

Getriebe, das bewirkt, daß der Mechanismus sich gegen sein eigenes Funktionieren wendet. Jonglierend, balancierend, mit kleinen abgehackten Schrittschritten und der unbeteiligten Miene einer Marionette – immer aber unangemessen funktionierend – entgeht oder entläuft Chaplin dem durch ihn ausgelösten Chaos und begibt sich von neuem auf die Wandschaft.

Chaplin wird durch seine trotzige, bisweilen listige Stehaufmännchen-Haltung zur Identifikationsfigur des »kleinen Mannes« und durch seine humorvoll verfremdende Entblößung der Tücke des Mechanischen und des Typischen der sozial widrigen Verhältnisse eine verehrungswürdige Größe für die internationale Avantgarde von Frankreich bis Rußland. Léger, die Dadaisten, die Surrealisten, Punin, Rodcenko, Majakowskij sind nur einige Künstler, die Chaplin verehrten.

»Ich war hingerissen: dieser kleine Bonhomme, dem es gelang, nicht mehr wie ein kleiner Bonhomme zu sein, sondern eine Art lebender Gegenstand, trocken, beweglich, schwarz-weiß. Nichts von einem Theaterschauspieler. Das ist der erste Bild-Mensch... Er fügt sich ein in die große Tradition der alten und primitiven Völker, die die Maske erfunden haben. Er läßt das Individuum von der Leinwand verschwinden...« »Charlot ist universell, weil er visuell ist. Der Ausgangspunkt, das ist Charlot als Mechanismus.«⁵ – schrieb Léger, der

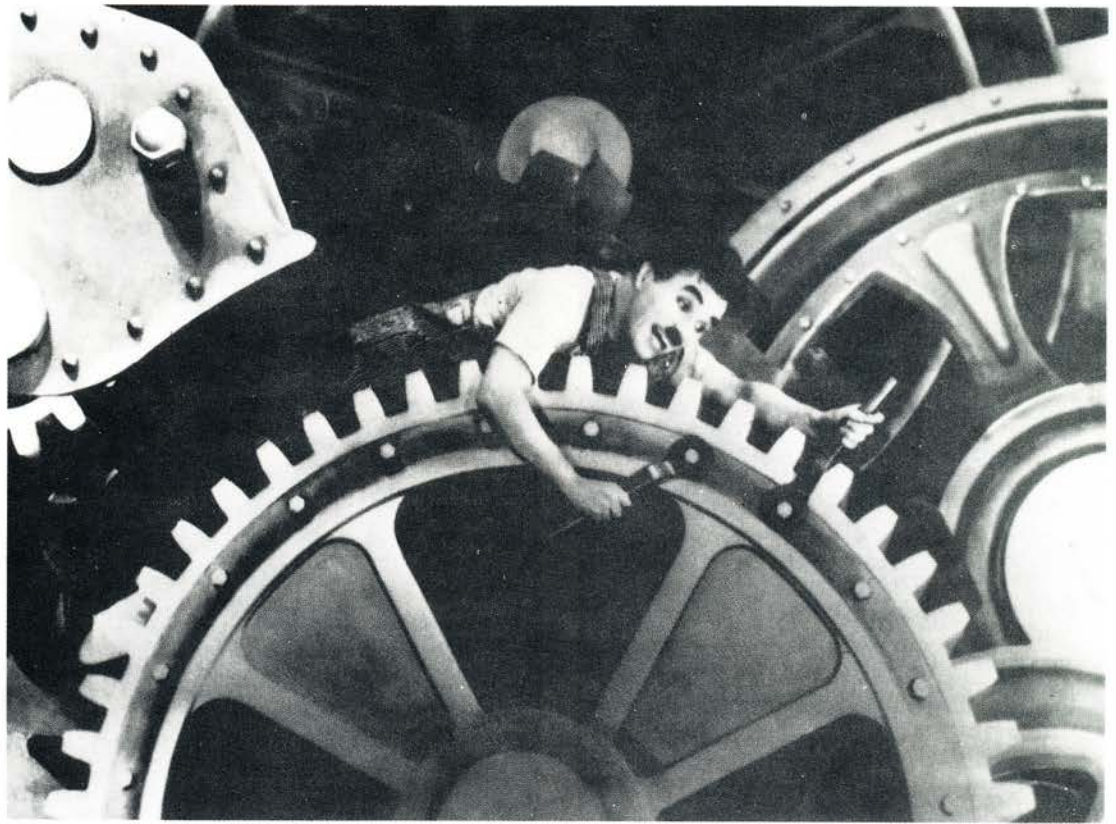


Abb. 2 Charlie Chaplin
in »Moderne Zeiten« (1936)

zur Chaplinade von Ivan Goll 1920 Figuren zeichnete⁶ und 1921 den Zeichentrickfilm »Der kubistische Charlie« entwarf. Fasziniert von dem »gewöhnlichen Charlie Chaplin« stellte der russische Konstruktivist Rodcenko Thesen über Chaplin auf, die Stepanova, angeregt von den Figuren Légers, illustrierte: »Er stellt niemanden dar/ er erlebt nicht/ selten wechselt er sein Kostüm/ er schneidet keine Grimassen/ er bleibt immer er selbst/ über niemanden macht er sich lustig.«⁷ 1919 zeichnete Grosz sein dadaistisches »Selbstporträt für Charlie Chaplin«⁸ und zusammen mit den Dadaisten entsandte er ein Telegramm:

»Die internationale Dada Company, Berlin, sendet Charlie Chaplin, dem größten Künstler der Welt und guten Dadaisten Sympathiegrüße. Wir protestieren gegen die Ausschließung der Chaplin-Filme in Deutschland.«⁹

Wie das Inkognito für Chaplin die Banalität, der Mechanismus des alltäglichen Verkehrs war, so für die Dadaisten und Surrealisten unter dem Zeichen des Dandy die Anonymität des alltäglichen Kostüms. Sie imitierten den Mann auf der Straße, den Arbeiter, den Ingenieur, den Kaufmann, den Soldaten. An Jacques Vachés soldatischer Anpassung im Kriegsdienst wies Breton den Sinn des schwarzen Humors auf: »Er übte sein Gegen-den-Strich unter Bedingungen der totalen Überwachung und dennoch mit einer solchen Genauigkeit, daß ein rä-

chendes, unterdrücktes, ja ganz innerliches Lachen knisterte, wo immer er ging.«¹⁰ Punin stellte hingegen in seinem suprematistischen »Porträt eines Musikers« (1922)¹¹ die traumtänzerische, melancholische Seite des »Vagabunden«¹², des gestoßen und geprügelten Spaßmachers dar, der von Fragmenten wie Spielkarten, Noten, Geige umtanzt wird.

Die Gründe, die zu einem derartigen Narrenspiel mit den Mechanismen führten, zeichnete der Dadaist Raoul Hausmann auf:

»In dem Zustand des Schwebens zwischen zwei Welten, wenn wir mit der alten gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karikatur, der Clown und die Puppe auf, und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen.«¹³

Trauernde Muse – Standbild eines toten Lebens

Die »Braut des Ingenieurs« (1921)¹⁴ von Carlo Carrà (1881–1966) steht in der Reihe der metaphysischen Musen, die Giorgio De Chirico als Gliederpuppen in die »pittura metafisica« einführte und die seither großen Einfluß auf die Avantgarde ausüben. De Chirico inspirierte Carlo Carrà, der noch

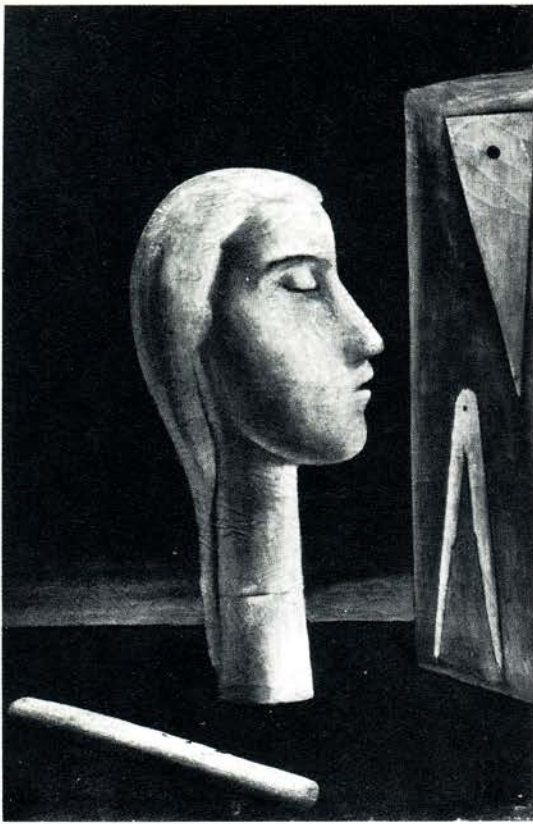


Abb. 3 Carlo Carrà,
Die Braut des Ingenieurs,
1921

Abb. 4 Max Ernst,
Die schwankende Frau,
1923

vor dem Krieg in futuristischen Simultandarstellungen die technischen Innovationen Italiens pries, seinen Werken die Melancholie als Welterfahrung der Moderne zugrunde zu legen.

In der »Braut...« reduzierte Carlo Carrà das Inventar der »pittura metafisica« – die irritierende Begegnung von alltäglichen Dingen, von Schneiderpuppen und historischen Bauten – auf die Konfrontation einer perückenkopffartigen Erscheinung mit den Geräten des Ingenieurs, einem Dreieck und einem Zirkel. Sie sind vor dem Kopf der »Braut« an einer in den Bildraum sich schiebenden Wand angebracht, zu der parallel im Vordergrund ein linealähnliches Instrument liegt. Nächtlicher, mystisch dunkelblauer Himmel wölbt sich über den Kopf der Muse, der in die geschichtslose Weite einer zum Horizont fluchtenden Bühne gestellt ist.

Der in sich gekehrte Ausdruck des Kopfes scheint eine moderne Darstellung der »Melancolia« zu sein. Die geometrischen Werkzeuge dienen nicht zu aktiver Benutzung, sondern sind alogische Zeichen einer Art »geträumter Mathematik« (Carl Einstein)¹⁵. Die magischen Kräfte, die einst von der Natur ausgingen und von denen sich der Mensch im Verlauf seiner Geschichte mühevoll befreite, treten ihm in der hochzivilisierten Welt als Eigenschaften seiner eigenen Produkte wieder entgegen – als Metaphysik der Dinge. »Die erschreckende List der Dinge kommt aus unerforsch-

ten Horizonten zurück. Sie sammelt sich in der sichtbaren Metaphysik, in der Einsamkeit einer unerklärlichen Poesie...«¹⁶ Die Weltbühne verwandelt sich zu einem musealen Ort, in dem Dinge und Menschen beziehungslos aufeinanderstoßen. Der Mensch, selbst Opfer seiner rationalen Selbstbehauptung, vermag den Dingen keinen Sinn mehr zu verleihen. Er ist wie seine Ideale und Werte der Verpuppung und Erstarrung ausgesetzt. Die Gliederpuppen, anthropomorphen Torsi, die aus Versatzstücken montierten Figuralaufbauten sind trauernde Zeugen eines Kulturverfalls, vereinsamte Maschinenwesen, die in der Leere ihrer metaphysischen Räume die Zivilisation als »unausweichliches Schicksal einer Kultur«¹⁷ verkünden.

Carrà bezieht sich mit der »Braut des Ingenieurs« nicht nur auf eine entpersönlichte zwischenmenschliche Beziehung, sondern direkt auf die Analogie zur Maschine. Besonders durch Dada erhält das mechanische Funktionieren der Maschine als »Braut« erotisch-ironisierende Analogien, vor allem in den libidinösen Phantasie-Maschinen von Picabia und Max Ernst¹⁸. Diesen fetischistischen Technik-Bezug versuchte Scholz in seiner Darstellung »Fleisch und Eisen« (1923)¹⁹ in der Gegenüberstellung von Prostituierten und Maschinen konkret zu fassen (Abb.S.350). Eine maschinenallegorische Darstellung der Alchemie als »Brautführerin« einer Weltverwandlung ist in der

»Braut, von ihren Junggesellen nackt entblößt sogar« (1915–23)²⁰ von Marcel Duchamp erreicht. Hier wird ein sich selbst regenerierender Organismus einer chymischen Hochzeit als metamechanischer Kreislauf vorgeführt.

Das Motiv der melancholischen Versunkenheit der metaphysischen Muse verwandelt sich im surrealen Werk in die poetische Dimension des Schlafes als assoziierende Mechanik des Automatismus. Aber auch Motive der Blindheit und Gefangensetzung zwischen maschinellen Apparaturen und Vorrichtungen tauchten in diesen Jahren im Werk von Max Ernst auf. Hier sei besonders auf »La femme chancelante« (1923)²¹ von Max Ernst hingewiesen, die unsicher schwebend zwischen das Zitat einer Apparatur, die Öl ins Meer schüttet, eingespannt ist – eine »manipulierte Glücksgöttin«²². Während hier der schwarze Humor das Sujet bestimmt, wird in der *pittura metafisica* der Verlust

von Kultur betrauert. Die Leere des Raumes ist die Leere, die der zur Untätigkeit verdammte Künstler, Philosoph, Dichter hinterließ.

»Angesichts der zunehmend materialistischen und pragmatischen Ausrichtung unserer Zivilisation... ist es nicht abwegig, künftig einen gesellschaftlichen Status ins Auge zu fassen, wo der Mensch, der einzig um geistiger Freude willen lebt, kein Recht mehr haben wird, seinen Platz an der Sonne zu beanspruchen. Der Schriftsteller, Denker, der Träumer, der Dichter, der Metaphysiker, der Beobachter, der Hellseher, der Wahrsager, der Forscher, der Seher, wer Schlußfolgerungen zieht, Rätsel befragt, wertet, neuen Liedern nachspürt, Bilder ersten Ranges auswählt usw. wird zur anachronistischen Figur, der bestimmt ist, wie Ichthyosaurus und Mammut von der Erdoberfläche zu verschwinden.«²³

Dada – Automaten:
Serienprodukte eines lebendigen Todes

Die kulturpessimistische Schicksalshaltung der *pittura metafisica* versuchten die Dadaisten ironisch abzuwehren: Der Dadaist »nimmt sich und diese Welt auf sich als Schicksal – ohne Fatalismus, als seine eigene lächerliche Ernsthaftigkeit«²⁴. Es handelt sich bei dieser Haltung nicht um eine Überwindung, sondern um eine Verlagerung des Problems der Entfremdung und Verdinglichung auf ironische Abwehrhaltungen²⁵. Dada war »Bufonade und Totenmesse«²⁶ zugleich. »Die Maschine verleiht der toten Materie eine Art Scheinleben. Sie bewegt die Materie. Sie verbindet die Materien untereinander und zeigt dabei eine gewisse Vernunft. Also ist sie der systematisch arbeitende Tod, der das Leben vortäuscht...«²⁷ Wenn Dada auch diese Einsicht zugrunde legte, dämonisierte es nicht dieses Scheinleben, sondern banalisierte und trivialisierte den Tod als »durchaus dadaistische Angelegenheit« (Richard Huelsenbeck). Die Schnellebigkeit der zivilisatorischen Betriebsamkeit war Dadas Gesetz. Der Verlust von Leben wurde als unsinniges Schauspiel vorgeführt und als leerlaufende Mechanik indifferent belächelt. Geschichtslosigkeit wurde nicht tragisch, sondern befreiend bewertet und vermittelte dem Dadaisten das Bewußtsein auf der Höhe der Zeit zu leben. »Der Geist unserer Zeit« (1920/21)²⁸ von Raoul Hausmann (1886–1971) wird als Inkunabel dieses dadaistischen Bewußtseins vorgeführt. War der Perückenkopf ein Topos der *pittura metafisica*, so wurde er für Dada der Bote vom Ende der Kunst und vom Anfang des Gebrauchs von Alltagsmaterialien und Serienprodukten – der Bote der »Kunst, die unsere Zeit braucht«:

»Sie geht aus von den Friseurköpfen, den Ankleidepuppen der Schneider, den Bildern der Modejournale, die ganz konventionell und ganz

Abb. 5 Raoul Hausmann, *Der Geist unserer Zeit*, um 1920/21



zeitgemäß sind!... Die Phantasie der Brennschere, des Heißlufthaartrockners und des elektrischen Bügeleisens ist notwendiger als die Phantasie des Künstlers, die mich ärgert... die künstlerische Phantasie ist Sabotage am Leben, sie ist romantisch, retrospektiv und dumm gegen die Phantasie des Technikers, des Konstrukteurs von Maschinen, gegen den naturwissenschaftlichen Experimentator und selbst gegen die Fähigkeit des Uhrmachers, Schweißers und Lokomotivführers...«²⁹ – schrieb Hausmann in dem Jahr, in dem er den Perückenkopf zum »Geist unserer Zeit« deklarierte.

»Der Geist...« ist als »schief verlegter Schwerpunkt«³⁰ des Menschen ein Produkt der bürgerlichen Gesellschaft, deren Zwänge, Konventionen und Moden Dada als »Enthirnungsmaschine«³¹ wahrnahm. »Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft«³², fragte sich Hausmann zweideutig. Der Ungeist der Massen und der Anti-geist Dadas werden im »Geist unserer Zeit« scheinbar deckungsgleich: dieser hatte »nur die Fähigkeiten, die der Zufall ihm auf den Schädel geklebt hatte, äußerlich, das Hirn war leer«³³. Auf dem »Kopf« des »Geistes« steht ein Feldbecher als Zeichen für die Eintrichterung von Gesetzen und Regeln. An den Hinterkopf ist eine Geldbörse angeheftet, die an ökonomische Zwänge erinnert. An das rechte Ohr montierte Hausmann ein Schmuckkästchen, in das er eine Druckwalze und einen Pfeifenstiel legte. Ans linke Ohr brachte er ein hölzernes Lineal mit einem Stück Bronze von einem alten Photoapparat an – Fragmente einer abgekürzten Sprach- und Zeichenwelt, die für Hausmann »Klischees des wirklichen Lebens aus Gewohnheit, Bequemlichkeit und Gedankenlosigkeit«³⁴ waren. Als numerische Größe des gesellschaftlichen Verwertungsprozesses erhielt der Geist die Nummer 22. Seine mechanische Beschränktheit erweist sich im Zentimetermaß auf der Stirn als dada-verbindliche Ikonographie, wie in der Grafik von Felixmüller (1920) und dem »pendantic automaton« von Grosz. Die teilweise zerlegte Uhr auf der rechten Kopfhälfte versinnbildlicht die dadaistische Vorstellung einer quantitativen toten Zeiteinteilung, die das Tempo des modernen Großstadtgetriebes und ihre Scheindynamik bestimmt. Dem setzte Dada eine qualitative subjektive Zeit entgegen, deren Rhythmus gegen die Zergliederung der Realität in meßbare Zeiteinheiten protestierte.

Mit dem Holzkopf, der seine Erfahrungs- und Erlebnisfähigkeit gegen eine Fließband- und Maschinenkultur eintauschte, stellte Hausmann eine kollektive Bewußtseinsform dar, die geprägt war von einer rationalisierten, ökonomisch geregelten, mit Zeichen und Sprachklischees ausgestaffierten »Ordnung« des »Alltagsmenschen«. »Der Geist unserer Zeit« war für Hausmann das gesellschaftskritische Abbild der »Fesseln und Grenzen einer

rein im Verstandesmäßigen und Besitzgebundenen erstarrten Weltanschauung«³⁵. Hausmann führte diese groteske Erscheinung des »Geistes« auch auf den »Geist von Weimar« zurück, auf die »Politik des Geistes« von Ebert und Noske.

»...Puffke, der der größte war, weil er statt des Denkkorgans eine rücklaufende Paragraphen- und Dividenden- sowie Phrasendreschmaschine von monarchisch-patriarchalischer Präzision sein eigen nannte...«³⁶

Im »Geist unserer Zeit« und seinem fragmenthaften Bewußtsein treffen wir auch auf den Pappkameraden der Kriegskrüppel, wie sie Grosz und Dix aufmarschieren ließen – jene Abbilder eines infamen, unbelehrbaren Militarismus und Untertanengeistes. Ihre künstlichen Gliedmaßen, Krücken, Prothesen, reichspatentierten Kunstgelenke, Scharniere, Glasaugen, Hörrohre, Kieferprothesen vergegenwärtigen die manipulierte Natur der Krüppel als närrische Marionetten des Hurrahpatriotismus. »Republikanische Automaten«³⁷, »Kartenspielende Kriegskrüppel«³⁸, »45 % erwerbsfähig«³⁹ sind nur einige Beispiele. Jene »Prothesenwirtschaft« führte Grosz und auch Hoerle (aus dem Kreis der Progressiven in Köln) zu der satirischen Analogie Arbeiter-Krüppel⁴⁰. Das Einsicht, daß der »Krieg auf einem krassen Irrtum beruhte. Man hat die Menschen mit Maschinen verwechselt«⁴¹, sahen Grosz und Hoerle in

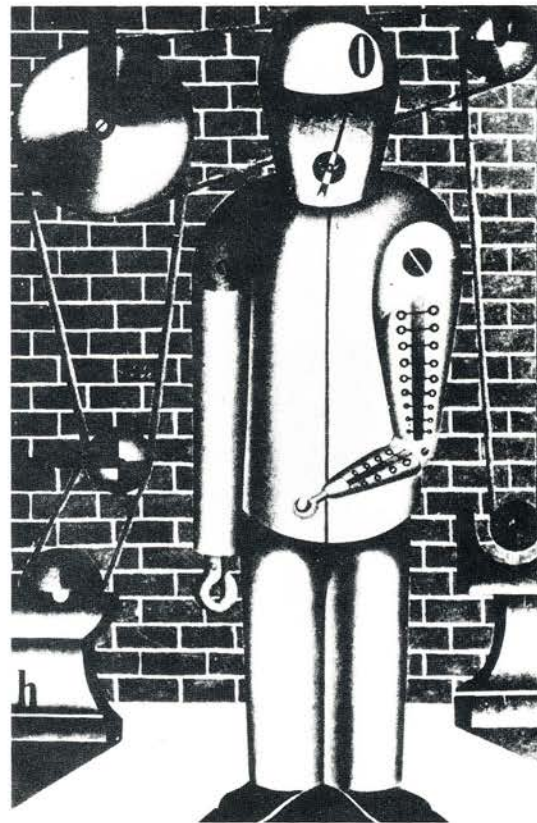


Abb. 6 Heinrich Hoerle, Arbeiter, 1922

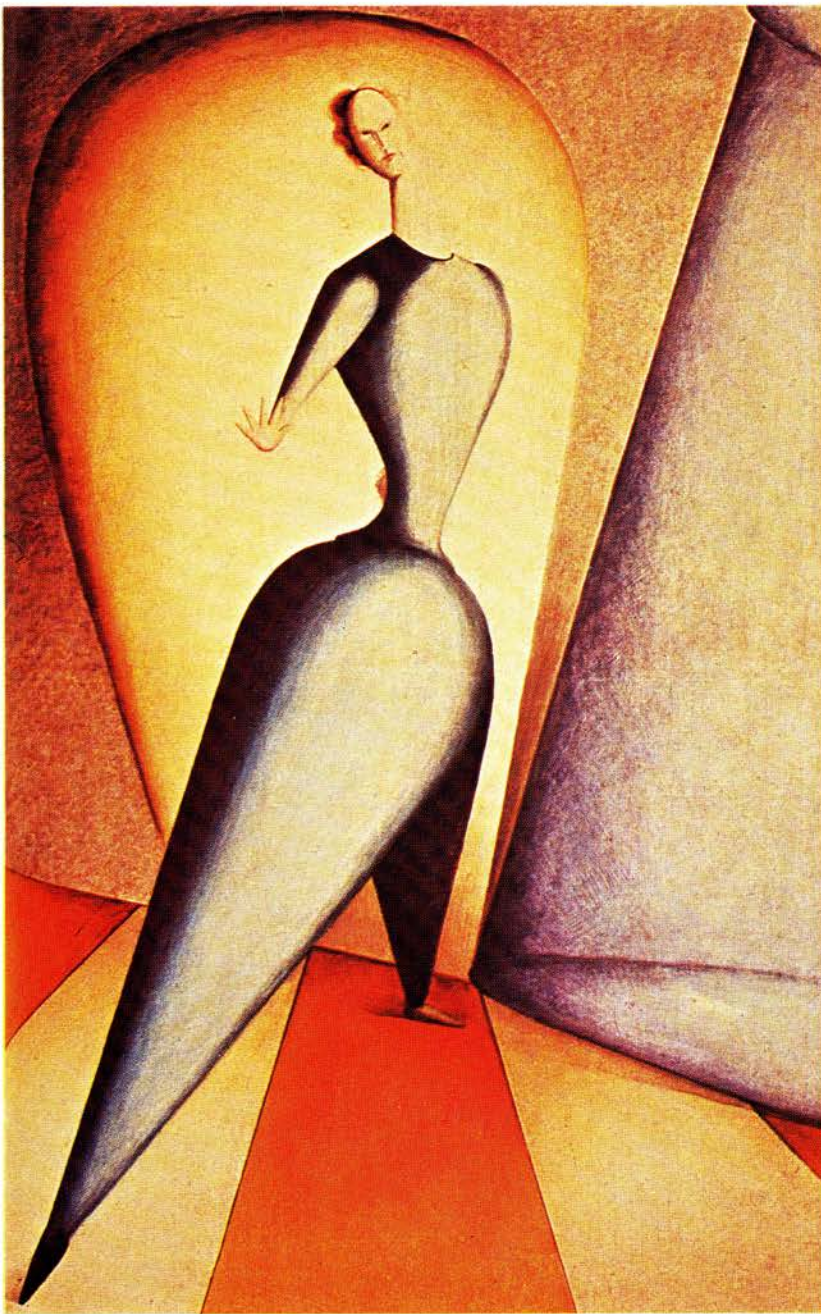


Abb. 7 Oskar Schlemmer, *Die Geste, Tänzerin*, 1922

der mechanisierten Fließbandproduktion und taylorisierten Arbeitsrationalisierung fortgesetzt. Als plakative Warnzeichen wollte Hoerle seine Automatenkrüppel verstanden sehen, die er in der Bildsprache des Konstruktivismus darstellte. Die automatenhafte Verstümmelung wurde aus der Verflechtung von Kapital, Politik und Wirtschaft abgeleitet. Im »Geist unserer Zeit« steckt nicht nur der Automatenkrüppel, in ihm ist auch das Bild des anonymen Bürgers in seiner beklemmend engen Stadtwelt vorgeformt, wie ihn die Neue Sachlichkeit, beispielsweise Räderscheidt⁴², darstellt.

Schlemmer – Tanzende Kunstfigur als »raumbeheftes Wesen«

Im Unterschied zur *pittura metafisica* ließ Schlemmer (1888–1943) seine Figuren nicht in melancholischer Versunkenheit und Erstarrung zurück. Im Unterschied zu Dada bot er seinen Kunstfiguren keine »reale Plattform« (Grosz), auf der sie die Sinnlosigkeit und Leere der mechanisch gewordenen bürgerlichen Gesellschaft aufführen. Von diesen Ismen trennte ihn als Maler, Choreograph, Bühnengestalter und Lehrer des Bauhauses seine Absicht, in der Mechanisierung und Rationalisierung aller Lebensbereiche Grundlage und Ausgang einer neuen Kultur, einer modernen Klassizität zu sehen, durch die er das Elementare, Typische, Überzeitliche zur Darstellung bringen wollte. Schlemmer war bemüht, in Abstraktionsprozessen »das Metaphysische zu binden«⁴³, dem Verlust von Kultur durch eine neue zeitgenössische Kultur zu begegnen. Er fand die Formeln der neuen universalen Ordnung – ganz im Sinne des 1922/23 einsetzenden Bauhaus-Postulates – in der Einheit von Kunst und Technik. Um zu Umrissen und Strukturen des Wesenhaften, um zu einem elementaren Sehen zu gelangen, unterzog Schlemmer seine Kunst einem eidetischen Reduktionsprozess. Im Mittelpunkt seines Werkes stand der Mensch als das »vornehmste« Objekt⁴⁴. Für »den Menschen« als neuer Kanonfigur sollten bildnerische Äquivalente in Form von geometrischen Figurationen geschaffen werden. Neben der Grundform »Mensch« interessierten Schlemmer die Gesetzmäßigkeiten des Raumes und das Verhältnis des Menschen zum Raum, wie er die Malerei immer als antizipatorische Aufgabe für die Gestaltung einer neuen Architektur auffaßte. Stereometrische Gebilde wie Kugel, Kegel, Zylinder, Scheibe oder plastische Spirale entsprachen den typisierten Formen des menschlichen Körpers oder dessen zur Form erstarrten Bewegung. Sie waren die Grundformen, mit deren Hilfe sich Schlemmer den Gesetzmäßigkeiten des Lebens zu nähern suchte.

»Raum und Körpermathematik, die planimetrischen und stereometrischen Beziehungen des Raumes zusammen mit der dem menschlichen Körper innewohnenden Metaphysik sollen sich zu einer zahlenmystischen Synthese vereinen und den Spruch des Novalis sinndeuten: Meine Mathematik ist Religion.«⁴⁵

Mit dem »triadischen Ballett« entwarf Schlemmer 1922 eine »kosmische« Bühne, auf der er die Gesetzmäßigkeiten der Grundformen »Mensch« und »Raum« zur Darstellung brachte.

Aus dem Geiste dieses Balletts ist 1922 die Darstellung der »Tänzerin«⁴⁶, auch »Die Geste« genannt, hervorgegangen. Zur Figurine »Der Abstrakte« aus dem heroisch-mystischen Teil (dem dritten Teil) des Triadischen Balletts ist die

»Tänzerin« die weibliche Variante. Den dynamischen Ausgriff in den Raum stellte Schlemmer erst seit 1922 aufgrund seiner Erfahrung im Triadischen Ballett bildkünstlerisch dar. Die »Tänzerin« eröffnet im Werke Schlemmers den Übergang vom reinen Flächenbild zum perspektivisch stereometrischen Raumbild. Der Raum ist ein Bühnenraum, bei dessen Gestaltung Schlemmer die irritierende perspektivische Verkürzung der *pittura metafisica* aufnimmt. Die Begrenzung des Bildinnenraumes ist durch die kulissenartig belichteten, ballon- und zylinderförmigen Architekturelemente, die in den Bühnenraum ragen, nicht meß- und nachvollziehbar. Es wird eine imaginäre, zugleich vorstoßende und zurückfliehende Räumlichkeit hergestellt. Der Boden ist in Aufsicht wiedergegeben und der Blickwinkel, aus der die Figur gesehen wird, in Untersicht angelegt. Auch die Tänzerin nimmt in ihrer ausschreitenden Bewegung diese divergierenden Raumerfahrungen auf. »Die menschliche Gestalt, losgelöst aus der Masse und in die Sonderwelt der Bühne gestellt, wird vom Nimbus des Magischen umwittert, ein sozusagen raumbehaftes Wesen.«⁴⁷

Das keulenförmig ausgestreckte Bein Kleid der »Tänzerin« durchmißt den Raum; die Spitze des Fußes streckt sie herausfordernd dem Betrachter entgegen, das Standbein ist verkürzt in den Hintergrund gespreizt. Die voluminöse Plastizität des Spielbeins wird durch Lichtmodellierung und Schattenkonturierung des blauen Kostüms noch verstärkt. Sie verjüngt sich in dem vasenförmigen Oberkörper und dem leicht geneigten eiförmigen Kopf der Tänzerin. Die Lichtwirkung trägt zur magischen Ausstrahlung dieser Tänzerin bei. Zwischen der herausfordernden Annäherung des Fußes und der durch die Geste bewirkten Abweisung entsteht eine »widersprüchliche« Spannung. Die Tänzerin scheint mit dieser Geste Mächte, die sowohl vom Raum auf sie einwirken als auch von ihrer Person ausgehen, bannen zu wollen. Die Geste bindet daher nicht ohne magische Suggestivität die divergierenden Richtungen der Raumgestaltung. Die sternförmige Handgeste gehört – wie die Kreuzform von Rückgrat und Schulter, die Eiform des Kopfes, auch das Unendlichkeitszeichen verschränkter Arme – zu den Symbolen, die Schlemmer für eine moderne Bildsprache entdeckte.

In dieser imaginären Raumbühne vollzieht sich ein doppelbödiges Wechselspiel zwischen Raumkörpern, Körperformen und Gesten: einmal bestimmt die raumgreifende Körperlichkeit der Figur den imaginären Raum, zum anderen die Figur als Raumplastik die imaginäre Gesetzmäßigkeit des Raumes. Der ein Jahr später konzipierte »Tänzer«⁴⁸ ist als statuarisch ruhiger Pol zur »Tänzerin« gedacht. Die Raumprojektion stellt jedoch noch nicht – wie Mitte der 20er Jahre – ein Bindeglied dar, in dem die Gestalten einen Rahmen finden.

In der Schaffung seiner Kunstfiguren schien Schlemmer die Verdinglichung und Entfremdung des Menschen zu transzendieren. Die Metamorphose des menschlichen Körpers in eine Kunstfigur führte Schlemmer auf der Bühne des »Triadischen Balletts« vor, indem der »scheinbar vergewaltigte Körper« zu einer Identität mit seiner Ganzmaske, den stereometrischen Plastiken, gelangte und »neue tänzerische Ausdrucksmöglichkeiten«⁴⁹ entwickelte. Die Ganzmaske diente zur Entpersönlichung, zur Entäußerung des künstlerischen Subjekts, zur Verwandlung in ein neuartiges Kunstwesen, das vom Tänzer belebt, in einer Art »getanzter Mathematik« bewegt wurde. Dergestalt gewann die Einheit von Kunst und Technik die utopische Dimension einer schwerelosen Mechanik, wie sie für Schlemmer das Marionettentheater von Kleist aufzeigte. In dem Glauben, daß Kunst und Technik diese Schwerelosigkeit herstellen, bewertete Schlemmer den Menschen als »komisches Wesen«.

»Als solches ist es eine Ganzheit für sich und zugleich Teil einer größeren Ganzheit, des Kosmos, der als universales Bezugssystem gedacht werden kann. Der Begriff »Kosmos« birgt den Gedanken einer universalen Ordnung in sich, und diese ist geistiger Art.«⁵⁰

Léger – der Mechaniker als »urgesunder Typ«

Wie Schlemmer versuchte auch Léger 1920 in der Darstellung »Der Mechaniker«⁵¹ ein Bild vom Menschen zu entwerfen, das aus der Einheit von Kunst und Technik hervorging. Mit Schlemmer verband Léger (1881–1955) auch die Absicht, das menschliche »Sujet« durch mechanisch geprägte Formprinzipien zu liquidieren. Während Schlemmers Kunstfigur aus Abstraktionsprozessen entstand, wird »Der Mechaniker« von Léger Ausdruck einer »kraftgeladenen humanen Malerei«⁵², die das Wesen der Modernität, der Alltäglichkeit und Volksnähe erfassen sollte. Daher verwandelte Léger den Menschen nicht zum kosmischen Wesen, sondern idealisierte den »Mechaniker« zu überindividueller Größe, gleichzeitig entrückt und nah durch triviale Details seiner alltäglichen Erscheinung: die qualmende Zigarette, die Ringe an seinen klobigen Fingern, der tätowierte Anker am Oberarm, der gepflegte Schnauzbart. Da dem Realismus Légers ein fundamentaler Optimismus zugrunde lag, steht »Der Mechaniker« diametral zu Dadas Nihilismus und zum Kulturpessimismus der *pittura metafisica*.

Der Mechaniker, der den »schönen Rohstoff« (Léger) der Technik, den harten, blanken, festen Stahl zu Maschinen verarbeitet, stellte sich für Léger als der »urgesunde Typ« dar⁵³. Seine Maschinen waren für ihn nützliche und zugleich schöne Kunstwerke, die die traditionellen Kunstwerke



Abb. 8 Fernand Léger,
Der Mechaniker, 1920

verdrängten. Für Léger waren Maschinenmessen und Flugsalons die neuen Wallfahrtsorte der Künstler. Die Haltung des Mechanikers, sein zum Profil gewendeter Kopf und die Frontalansicht seines Oberkörpers wirken archaisch und sind zweifellos orientiert an den assyrischen und ägyptischen Plastiken, die Léger im Louvre zugänglich waren. Die »großen primitiven Epochen« eröffneten Léger »die verborgenen Quellen der modernen Strömungen«, weil er in ihnen den gleichen »Drang nach totaler Befreiung«, die »gleiche schöpferische Ungehemmtheit«⁵⁴ wahrnahm. Der Mensch der Moderne erlangte für Léger die utopische Dimension eines archaischen Menschen. Aus dem Rahmen des Alltäglichen gehoben, erhält die Haltung des Mechanikers statuarisch Absolutes. Einzig die qualmende Zigarette bringt ein zeitliches Moment ins Bild hinein. Seine durchtrainierten Muskeln und seine kräftigen Arme weisen sei-

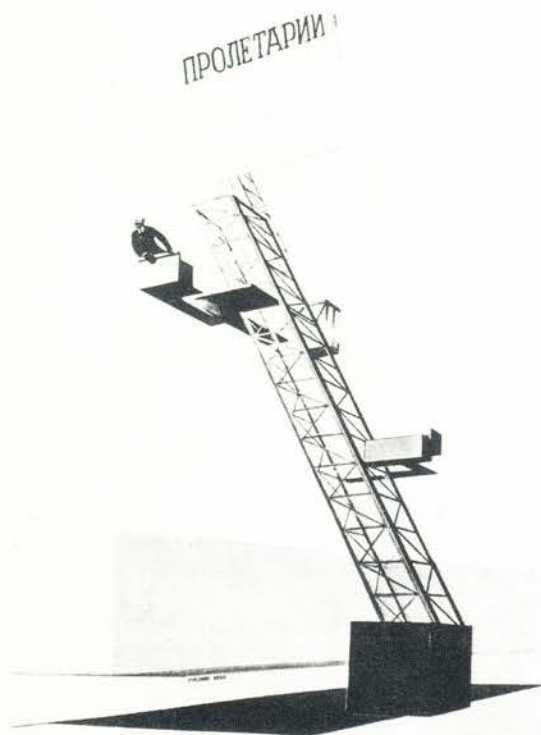
ne Natur als »Maschine« aus, die – wie das schwarze ärmellose Trikot vermuten läßt – auch seine sportliche Tüchtigkeit suggeriert. Mit dieser Verbindung von archaischer und mechanischer Schönheit griff Léger ein in der Nachkriegszeit weitverbreitetes volkstümliches »Sujet« auf – wie es Green darstellt⁵⁵. Der sportliche Körper als »rhythmische Maschine« wurde im Stile der Antike veredelt und verherrlicht.

Während Léger noch im Krieg 1917 Soldaten⁵⁶ als Roboterwesen monumentalisierte und ihre ineinandergeschachtelten, röhrenförmigen Körperteile wie Kanonenrohre über die Bildfläche ausfächerte, konzentrierte er im »Mechaniker« alle Energie in dessen Natur, als wollte er 1920 den technischen Zyklopen des Krieges das humane Menschenbild einer neuen Ordnung entgegensetzen. Der Mechaniker hat sich aus den Fesseln einer maschinenhaft bildrhythmischen Darstellung gelöst. Der Künstler hat sich von seinem Maschinenmythos distanziert und faßt einen Menschentyp ins Auge, der zwar von den strengen und nüchternen Gesetzen der Technik geprägt ist, der sich jedoch nicht auf ihre dissoziierende Macht einläßt, sondern über die Produktivkraft Technik zu verfügen vermag.

Die Plastizität des menschlichen Körpers erhält vor der Klarheit und Strenge des geometrischen Hintergrundes einen bildnerischen Wert, der das Gesetz des Konstruktiven entfaltet. Einzig eine kleine schematisierte Fabrik innerhalb der rektangulären Flächen verweist konkret auf die technische Welt des Mechanikers. Seine Plastizität schafft Kontraste zu den Farbflächen, die als reines Farbpigment, als ungemischtes Rot und Gelb signalhaft zwischen den dominierenden schwarzen und weißen Flächen hervorstechen und den Einfluß Mondrians verdeutlichen⁵⁷.

In dem strengen Profil des Mechanikers dürfen wir trotz der Schematisierung ein Selbstporträt Légers erkennen. Im Mechaniker steckt außerdem der naive schnauzbärtige Männertyp von Rousseau, den Léger verehrte: »Auch unter den Künstlern gibt es einfache Arbeiter und Ingenieure. Henri Rousseau war ein solcher Handwerker, Cézanne ein Ingenieur.« Sie gehören zu den wenigen, »die fähig sind, sich in ihrer künstlerischen Konzeption über diese erste Ebene des Schönen emporzuschwingen. Diese wenigen müssen fähig sein, das Werk des Handwerkers wie das der Natur als Rohstoff zu nehmen, beide zu ordnen, zu assimilieren und in ihrem Kopf unter Wahrung des absoluten Gleichgewichts der bewußten und unbewußten Kräfte, des Objektiven und des Subjektiven in eins zu verschmelzen.«⁵⁸

Die Darstellung des Mechanikers eröffnet im Werk Légers einen monumentalen Figuralstil, der sich bis 1922 fortsetzt.



UNOVIS / El Lissitzky –
Entwurf zur Lenin-Tribüne

»Der Entwurf zur Lenin-Tribüne« (1920)⁵⁹ ist ein Projekt der Architekturabteilung der UNOVIS-Werkstätten⁶⁰ in Witebsk, die Lissitzky (1890–1941) leitete. (UNOVIS: Bestätigung des Neuen in der Kunst)

Das Fundament dieser Schule bildete der Suprematismus von Malewitsch. Die »Tribüne« war aus dem Konzept der UNOVIS-Architekturabteilung hervorgegangen, die gegenständliche Umwelt räumlich zu organisieren und dadurch am Aufbau einer neuen Welt teilzuhaben. Das Projekt ging möglicherweise auf einen konkreten Auftrag zurück, denn 1920 stellte es das »Schöpferische Komitee« der UNOVIS, Malewitsch, Lissitzky und Casnik, in Smolensk vor Soldaten der Roten Armee und vor Studenten vor. 1924 überarbeitete Lissitzky den Entwurf der Studenten von 1920. Zum Projekt der Tribüne schrieb Lissitzky zur gleichen Zeit an Adolf Behne: »Die diagonal gestellte Eisenschwergewerk-Konstruktion trägt die beweglichen und zusammenschiebbaren Balkons: Oben für den Redner, in der Mitte für die Gäste. Ein Aufzug vermittelt den Verkehr. Oben eine Fläche, die für die Tageslosungen (bestimmt) ist und als Projektionsécran für die Nacht. Die Geste der ganzen Tribüne soll die Gebärde des Redners steigern (Es spricht Lenin).«⁶¹

Die hohe schräge Stahlkonstruktion sollte durch einen Betonwürfel, der rote Quadrate – das Signet

der UNOVIS – bildete, im Gleichgewicht gehalten werden. Einen erheblichen Anteil an der dynamischen Wirkung der Rednertribüne hat die Transformation der diagonalen Linie in die Dreidimensionalität, die Entfaltung ihrer Dynamik im Eisenschwergewerk. Mit der Konstruktion des Eisengerüsts wandten sich die Künstler gegen »plastische Volumen« und »haptische Farbflächen«, die sie als Elemente einer traditionellen Kunst negierten. Für Rodcenko entwickelte sich »Konstruktion und das Schöpferische«⁶² erst aus der Linie. Nach seinem Konzept hat die Linie eine neue Weltsicht offenbart:

»Aufzubauen ... und nicht abzubilden, im Gegenständlichen und Ungegenständlichen konstruktive, funktionale Aufbauten im Leben und nicht vom Leben weg oder außerhalb von ihm zu errichten. Die Konstruktion ist ein System, in dem der Gegenstand auf der Grundlage einer dem vorausbestimmten Ziel entsprechenden Materialnutzung hergestellt wird.«⁶³

Bewegung und Teilnahme an der Bewegung waren fundamentale Bedingungen der Konstruktion.

Das wohl bekannteste Objekt, das, neben der Rednertribüne, die Dynamik der Linie in die Dreidimensionalität umsetzte, war 1920 Tatlins Projekt der III. Internationale⁶⁴. Über die ideale Konstruktion, »Erzielung eines Kraftfeldes« (Ladovskij)⁶⁵, hinaus, sollte die Lenin-Tribüne an dem Aufbau eines neuen Lebens teilhaben. Sie gipfelt in der Rednergeste Lenins, der auf der Tribüne fotomontiert erscheint. Lenins politisches Programm: »Sowjetmacht... + amerikanische Technik und Organisation der Trusts... = Sozialismus« wird hier sinnbildlich in der Symbiose des Revolutionärs mit der technischen Konstruktion zur Darstellung gebracht. Nicht er als Individuum ist bedeutend, sondern seine Funktion als Medium der revolutionären Botschaft, als Sprachrohr der »Proletarii«. Weit entfernt von einem Personenkult, wird er dem Postulat auf der Projektionsleinwand »Proletarii« untergeordnet und tritt als Mittler zwischen Leinwand und Massen. Daher ist die Rednertribüne nicht ein Monument für Lenin, sondern ein utilitärer Gegenstand der Agitation und Propaganda, der ästhetisch-technischen Reproduzierbarkeit der Revolution.

Über diese konkrete Anwendung der Konstruktion als Rednertribüne hinaus vermittelt ihr Schwebezustand eine in die Zukunft weisende, noch offene Struktur des Aufbaus. »Eine unserer Zukunftsideen – schrieb Lissitzky – ist die Überwindung des Fundamentes, der Erdgebundenheit... die Überwindung der Schwerkraft an sich... der schwebende Körper, die physisch-dynamische Architektur...«⁶⁶ Nicht nur die Rednertribüne, auch die Wolkenbügel und Prounen (Projekte zur Bestätigung des Neuen) von Lissitzky waren Bestandteil dieser utopischen Vision, die sich auch in

Abb. 9 UNOVIS/El Lissitzky, Entwurf zur Lenintribüne, 1920



Abb. 10 Franz W. Seiwert,
Arbeitsmänner, 1925

kosmischen »Planeten« – einer Art Erdsatelliten – realisieren sollte.

Wie das Projekt der Rednertribüne eine Stellung zwischen zweckorientierter Propaganda und revolutionärer utopischer Architektur hatte, so war auch Lenin sowohl der revolutionäre, gegenwärtige Agitator als auch Verkünder einer noch offenen Zukunft.

Seiwert: Die Arbeitsmänner
als »kollektive Verständigungszeichen«

Das »Schweben zwischen zwei Welten« (s. Hausmann-Zitat) veranlaßte Seiwert (1894–1933), zur Gruppe der »Progressiven« in Köln gehörend⁶⁷, seit 1920 konstruktivistische Bildzeichen zu entwickeln, die sowohl die alte als auch die neue Welt doppeldeutig darstellen⁶⁸. Da Seiwert von einer gesetzmäßigen, zwangsläufig sich einstellenden Änderung der Welt ausging, reduzierte er seine Darstellung auf »kollektive Verständigungszeichen«, die allgemein verbindlich werden sollten.

Beeinflußt durch den Proletkult, vor allem von Bogdanovs Organisations- und Arbeitsbegriff, ver-sinnbildlicht Seiwert in der Solidarität der »Arbeitsmänner« (1925)⁶⁹ ein sozialistisches Organisationsprinzip, das sich im strengen Bildaufbau widerspiegelt.

Die »Arbeitsmänner« sind Träger einer neuen Ordnung. Da sie »das Gesetz der Welt« als »Änderung der Welt«⁷⁰ bereits in sich tragen, werden sie von Seiwert einem entpersönlichenden Abstraktionsprozeß untergeordnet, der dem Ausdruck des revolutionären Kollektivs entsprechen sollte.

Die Arbeitsmänner von Seiwert sind zugleich von Persönlichkeitsverlust gezeichnetes, ausgebeutetes »Menschenmaterial«⁷¹. Ihre Physiognomie erscheint als Maske des Schreckens mit schwarzen Augenhöhlen. Die eindimensionale Körperlosigkeit bedeutet ängstliches Zusammenrücken. Die gespensterartige Wirkung der schwarzen Augenhöhlen wird auch in den schwarzen Fensterlöchern der Fabrik wiederaufgenommen und setzt sich in den anonymen Wohnbauten im Vor-

dergrund fort, als wären die Arbeitsmänner blinde, stumme Zeugen einer durchrationalisierten Maschinerie.

Wie vermittelt nun Seiwert anschaulich die für ihn sich gesetzmäßig vollziehende Ablösung der industriekapitalistischen Herrschaft? In der allmählichen Durchdringung der Braun-Schwarz-Dunkelgrün-Farbtöne der alten Welt durch intensive leuchtende Orange- und Rot-Töne der neuen Welt vergegenwärtigt Seiwert diesen Prozeß. Mit der dunklen, verfinsterten Sonne auf der linken Seite des Bildes, die über den Industriebauten schwebt, korrespondiert auf der rechten Seite im Hintergrund ein glühender Sonnenball, dessen orangene Intensität vor blauem Meereshimmel sich zum Vordergrund über Fabrikschlote und Fabrikgebäude bis in die schematisierten Gesichter der »Arbeitsmänner« durchsetzt. So mischen sich in den Arbeitsmännern die finsternen Zeichen einer unterdrückten und ausgebeuteten Natur mit den erklärenden Zeichen einer »klassenlosen Erdgemeinschaft«⁷² als konkreter Utopie. Die Bewertung der Technik hängt von den gesellschaftlichen Bedingungen ab, unter denen die »Arbeitsmänner« sie benutzen. Entgegen jeglichem Maschinenmythos betonte Seiwert: »Der Sklave der proletarischen Kultur ist die Maschine.«⁷³ »Das elementare Denken des Ingenieurs fängt nicht bei der Maschine an, sondern bei der Gesellschaft, die die Maschine gebraucht. Die kapitalistische Gesellschaft gebraucht nur die Technik, die zumindest nicht profitmindernd ist. Einer elementaren Technik, die ihr Ziel in der Befreiung der Menschheit sieht, verweigert sie entweder die Auswirkung oder erreicht auf Umwegen ihre Einbeziehung in den Profitbetrieb.«⁷⁴

Aus den aufgezeigten Darstellungen geht hervor, daß die Künstler jeweils mit unterschiedlicher Akzentuierung die Technik als ein Universum von Mitteln erkannten, das sowohl zur Destruktion als auch zu konstruktivem Aufbau der Zukunft angewandt werden konnte. Der Technik als »Fetisch des Untergangs« stand die Technik als »Schlüssel zum Glück« (Walter Benjamin) gegenüber. Über einen bloßen Nachvollzug der entfremdeten Bedingungen hinaus versuchten die Künstler die Probleme der Gesellschaft, die zunehmend an ihrer zweckrationalen Ordnung zu scheitern drohte, neu zu erfassen. Dabei scheint es einigen von ihnen zu ergehen wie dem Dichter-Konstrukteur Paul Scheerbarth. Um zur Lösung aller Probleme zu gelangen, begann er 1907 mit dem Bau eines perpetuum mobile. Angesichts seiner unvollendeten, nicht zu realisierenden Maschine kam er zu dem »ehrlichen« Schluß: »...daß ich eigentlich die praktische Verwertbarkeit dieses perpetuum mobile nicht sehr heftig herbeiwünsche. Die Praxis wird viele meiner Phantasien zerstören...«⁷⁵

Anmerkungen

- 1 vgl. Walter Benjamin, *Die Moderne*, in: Charles Baudelaire, Frankfurt am Main 1974, S. 66 ff.
- 2 Wolfram Tichy, *Charlie Chaplin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek/Hamburg 1974, S. 54
- 3 Walter Benjamin, *Rückblick auf Charlie Chaplin* (1929), in: GS, Bd. III (8), Frankfurt a. Main 1980, S. 157
- 4 Walter Benjamin, *Der Flaneur*, in: Charles Baudelaire, Frankfurt a. Main 1974, S. 52
- 5 Fernand Léger, zit. nach: Werner Schmalenbach, *Fernand Léger*, Köln 1977, S. 104
- 6 Iwan Goll, *Die Chaplinade, Eine Kinodichtung*, Dresden 1920, mit Zeichnungen von Ferdinand Léger, Abb.: Katalog Fernand Léger, Berliner Kunsthalle, Berlin 1980/81, S. 185 ff.
- 7 Rodcenko, zit. nach Ausstell. Kat.: Majakowskij – 20 Jahre Arbeit, Berlin 1978, S. 12
- 8 George Grosz, *Selbstporträt (für Charlie Chaplin)*, Zeichnung von 1919, verschollen, siehe Alexander Dückers, *George Grosz, Das druckgraphische Werk*, Frankfurt/Berlin/Wien 1979, E 53
- 9 Unterschriften haben den Aufruf: Grosz, Heartfield, Huelsenbeck, Hausmann, Bloomfield, Picabia, Guttman, Arp, Tzara, Serner, Switters (!), Ernst, Kobbé, Herzfelde, Archipenko, Chirico, Hustaedt, Noldan, Piscator, in: *Der Dada*, Nr. 3, Berlin 1920, S. »437 l«. Dieses Protestschreiben war sogar in Rußland bekannt: Der Vater der sowjetischen Filmmontage, Lev Kulesov, erwähnt dieses Solidaritätstelegramm in der Chaplinnummer der KINOFOT (1922), Ausstell. Kat.: Majakowskij – 20 Jahre Arbeit, a. a. O., S. 126
- 10 André Breton, zit. nach Elisabeth Lenk, *Der springende Narziß, André Bretons poetischer Materialismus*, München 1971, S. 21
- 11 Iwan Punin, *Der Musiker 1922, Privatsammlung Zürich*, Iwan Punin 1892–1956, Gemälde, Zeichnungen, Reliefs, Berlin 1975, Nr. 12, farb. Abb.
- 12 vgl. dazu das Foto vom geigenspielenden Charlie Chaplin, in: Wolfram Tichy, *Charlie Chaplin*, a. a. O., S. 54 (*The Vagabond*)
- 13 Raoul Hausmann, *Die Neue Kunst, Betrachtungen (für Arbeiter)* in: *Die Aktion*, Jg. XI, Berlin 1921, Sp. 284
- 14 *Die Braut des Ingenieurs (L'amante dell'ingegnere)* 1921, Mailand, Slg. Mattioli; Massimo Carrà, Carrà – tutta l'opera pittorica, Bd. 1, Mailand 1967, Nr. 7/21
- 15 Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 18, Berlin 1926, S. 140
- 16 Giorgio de Chirico, *Wir Metaphysiker*, Gesammelte Schriften, Hg. Wieland Schmied, Berlin 1973, S. 41
- 17 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (1918), Bd. I, München 1973, S. 43
- 18 vgl. Kat. *Jungesellenmaschinen/Les machines célibataires*, Hg. Harald Szeemann, Venezia-Martellago 1975
- 19 Georg Scholz, *Fleisch und Eisen*, 1923, verschollen, Georg Scholz, Karlsruhe 1975, Kat. Nr. V 8 Abb. 105
- 20 Marcel Duchamp, *Die Braut, von ihren Jungesellen nackt entblößt* sogar, 1915–1923, Öl, Lack, Bleifolie, Bleidraht und Staub auf zwei Glasplatten, jede zwischen zwei Glasplatten montiert, mit fünf Glasstreifen, Aluminiumfolie, in einem Holz- und Stahlrahmen, 227 x 175,8, New York, The Museum of Modern Art, Arturo Schwarz, Marcel Duchamp, London 1969, Nr. 279
- 21 Max Ernst, *La femme chancelante* 1923, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Werner Spies, Max Ernst, *Collagen/Inventar und Widerspruch*, Köln

- 1974, Nr. 33, farbige Abb.; ausführliche Interpretation, S. 121 ff.
- 22 Spies, Max Ernst, a.a.O., S. 122 ff.
- 23 Giorgio de Chirico, Hebdomeros, (Paris 1929) Berlin 1969, S. 122
- 24 Raoul Hausmann, Dada ist mehr als Dada, in: Am Anfang war dada, Gießen 1972, S. 85
- 25 Hanne Bergius, dada machinel, Kunst und Technik in den zwanziger Jahren, Ausstellung München 1980, S. 124 ff.
- 26 Hugo Ball, Flucht aus der Zeit, Luzern 1949, S. 78
- 27 ebd., S. 4
- 28 Raoul Hausmann, Der Geist unserer Zeit um 1920/21, Assemblage mit applizierten Gegenständen auf einem Perückenkopf, H: 32,5 cm, Paris, Musée d'Art Moderne. Mecano II, Hg. Theo van Doesburg, Unter dem Pseudonym I.K. Bonset, Leiden 1922. Michel Giroud, Raoul Hausmann, Je ne suis pas un photographe, Paris 1974/75, Nr. 4. Der Kopf ist nicht erwähnt im Katalog der Ersten Internationalen Dada Messe 1920, nicht in den Katalogen zur Novembergruppe 1919–1921. Nach Raoul Hausmann (Am Anfang war dada, Gießen 1972, S. 49) ist der Kopf in der Novembergruppe 1920 ausgestellt worden.
- 29 Raoul Hausmann, Lob des Konventionellen, in: Die Pille, Jg. 3, H. 1/2, Hannover 1922, S. 5
- 30 Raoul Hausmann, Sieg, Triumph, Tabak mit Bohnen, Manifest des Unmöglichen, in: Am Anfang war dada, a.a.O., S. 141
- 31 Den Begriff prägte Jacques Vaché, vgl. Elisabeth Lenk, Der springende Narziß, a.a.O., S. 22
- 32 Raoul Hausmann, Dada in Europa, in: Der Dada, Berlin 1920, S. »642 kg«
- 33 Raoul Hausmann, Der Geist unserer Zeit (Text) in: Dada in Europa, Ausstellung Berlin 1977, S. 3/671
- 34 Raoul Hausmann, Die Neue Kunst, a.a.O., Sp. 282
- 35 ebd.
- 36 Raoul Hausmann, Puffke beendet die Weltrevolution, in: Die Aktion, Jg. 11, Nr. 25/26, Berlin 1921, Sp. 367
- 37 George Grosz, Republikanische Automaten, 1920, New York, The Museum of Modern Art; Uwe M. Schneede, George Grosz, Köln 1975, Abb. S. 54
- 38 Otto Dix, Kartenspielende Kriegskrüppel 1920, Konstanz, Privatsammlung; Fritz Löffler, Otto Dix, Dresden 1960, Taf. 14
- 39 45% erwerbsfähig, 1920, Radierung, Berlin, Gal. Nierendorf; Florian Karsch, Otto Dix – das graphische Werk, Hannover 1970, S. 131, Abb. S. 29
- 40 Heinrich Hoerle, Arbeiter, 1922, verschollen, Abb.: Kat. Kunst und Technik in den 20er Jahren, München 1980, S. 79; Grosz, metamechanische Zeichnung, in: Mit Pinsel und Schere, Berlin 1920
- 41 Hugo Ball, Flucht aus der Zeit, Luzern 1946, Vorwort XII
- 42 z.B. Anton Räderscheidt, Junger Mann mit gelben Handschuhen 1921, Privatbesitz; Richter, Anton Räderscheidt, Recklinghausen 1972, S. 14, Farbb. S. 40
- 43 Oskar Schlemmer, zit. nach Karin von Maur, Oskar Schlemmer, Monographie, München 1979, S. 150
- 44 Oskar Schlemmer, zit. nach Maur, a.a.O., S. 131
- 45 Oskar Schlemmer, Abstraktion im Tanz, Paris-Berlin, Ausstellung Paris 1978, S. 286
- 46 Oskar Schlemmer, Die Geste, Tänzerin, 1922, Neue Pinakothek München, Karin v. Maur, Oskar Schlemmer Oeuvre Kat., München 1979, Nr. G 118; Farbb. Karin v. Maur, Oskar Schlemmer Monographie, nach S. 116
- 47 Oskar Schlemmer, zit. nach v. Maur, a.a.O., S. 332
- 48 Oskar Schlemmer, Der Tänzer, 1923, Stuttgart, Staatsgalerie
- 49 Oskar Schlemmer, zit. nach v. Maur, a.a.O., S. 134
- 50 Heimo Kuchenberg, Oskar Schlemmers Begriff vom Menschen, in: Oskar Schlemmer, Der Mensch, Mainz 1969, S. 25
- 51 Fernand Léger, Der Mechaniker, 1920, National Gallery of Canada, Ottawa; Werner Schmalenbach, Fernand Léger, Köln 1975, farbige Abb., nach S. 104
- 52 Fernand Léger, Mensch, Maschine, Malerei, Bern 1971, S. 86
- 53 Léger, a.a.O., S. 75
- 54 Léger, a.a.O., S. 114
- 55 Christopher Green, Léger and the Avantgarde, London 1976, S. 232
- 56 Fernand Léger, Die Kartenspieler, 1917, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Schmalenbach, a.a.O., S. 94, Farbb. nach S. 94
- 57 Léger erhielt Kenntnisse von der De Stijl Gruppe durch seine Galerie Léonce Rosenberg in Paris
- 58 Léger, Mensch, Maschine, Malerei, a.a.O., S. 77
- 59 UNOVIS/Lissitzky, Entwurf zur Lenin-Tribüne, 1920, bez. UNOVIS 1920: Sophie Lissitzky-Küppers, El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograph, Photograph, Dresden 1976, Abb. 45
- 60 Hubertus Gaßner/Eckhard Gillen, Die Reform der Künstausbildung, Analyse und Experiment UNOVIS/GINCHUK, in: Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus, Dokumente und Kommentare, Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917–1934, Köln 1980, S. 68 ff., Dokumente zu UNOVIS, S. 84 ff.
- 61 El Lissitzky, zit. nach Sophie Lissitzky-Küppers, a.a.O., S. 15
- 62 A. Rodcenko, Die Linie, Mai 1921, in: Gaßner/Gillen, a.a.O., S. 116
- 63 ebd.
- 64 Wladimir Tatlin, 1885–1953, Ausstellung München 1970, Abb. S. 51/52
- 65 N. A. Ladovskij, Definition der Technischen Konstruktion 1921, in: Gaßner/Gillen, a.a.O., S. 111
- 66 Lissitzky, zit. nach Adolf Max Vogt, Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917/1789, Köln 1974, S. 250
- 67 Kat. Franz W. Seiwert, Leben und Werk, Köln 1978
- 68 Hubertus Gaßner, Konstruktivistische Bildsprache und die Sprachlosigkeit des Künstlers, Kat.: Politische Konstruktivisten, Die Progressiven, 1919–1933, Berlin 1975, o. S.
- 69 F. W. Seiwert, Arbeitsmänner, 1925, Kunstmuseum Düsseldorf, Franz W. Seiwert, Leben und Werk, Köln 1978, Nr. 68, farbige Abb. S. 97
- 70 Franz W. Seiwert, Zeichen II, in: Seiwert, a.a.O., S. 225
- 71 Franz W. Seiwert, Gesellschaft und Prostitution, in: Schriften, Hg. Uli Bohnen, Dirk Backes, Berlin 1978, S. 22
- 72 Franz W. Seiwert, Zeichen II, a.a.O., S. 225
- 73 Franz W. Seiwert, Aufbau der proletarischen Kultur, zit. nach Uli Bohnen in: Kat. Seiwert, a.a.O., S. 33
- 74 Franz W. Seiwert, Technik, Produktionsorganisation, Kultur und die neue Gesellschaft, in: Schriften a.a.O., S. 41
- 75 Paul Scheerbart, Das Perpetuum mobile, Leipzig 1910, S. 41