

Hanne Bergius: „Motor der Dinge“. Räder – Symbole des Dionysischen, in: Montage und Metamechanik. Dada Berlin - Ästhetik von Polaritäten (mit Rekonstruktion der Ersten Internationalen Dada- Messe und Dada-Chronologie), Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000. ISBN 978-3-786115-25-0, S. 112–129, 335–336.

**»Der Motor der Dinge«
Räder – Symbole des Dionysischen**

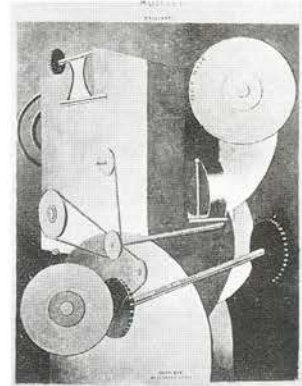
Dada Berlin stand im Bann von Bewegung, Geschwindigkeit und Dynamik, die am Anfang der zwanziger Jahre technische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Abläufe gleichermaßen bestimmten. »Wir wollen uns von der geheimnisvollen Dimension, von unserem sechsten Sinn Bewegung umherschleudern und zerreißen lassen! Damit uns bewußt sei, daß wir leben, heute leben!«²³⁸ Das Foto »Variété« in der »Neuen Jugend«-Wochenausgabe vom Juni 1917 (Abb. R 36), das einen Artisten zeigt, der durch den Schwung des Rades an dessen Innenseite herumgeschleudert wird und dennoch seine Balance behält, versinnbildlicht die Herausforderung der Dynamik nicht nur als Gewinn von Schwerelosigkeit und Rausch, sondern auch als größte Gefahr. Die Gegenwärtigkeit im Augenblick bedeutete »Alles« oder »Nichts«: Lebenssteigerung oder Lebensvernichtung. Die künstlerische

Schaffensenergie, die über sich hinaus wollte, war den aus sich rollenden Rädern eines sich immer wieder neu schöpfenden Lebens vergleichbar.

Die Forderung nach Mobilität war grundsätzlich gegen eine in Traditionen erstarnte bürgerliche Welt gerichtet. Die aktivierende, simultane Zitatensprache der Montagen war geradezu von einem Bewegungshunger getrieben; sie wollte auch nicht im geringsten an statische, zu kontemplativen Betrachtungen anregende Kompositionen erinnern. Die Montagen sollten Bewegungsimpulse auslösen. Sie waren dem ›Werden‹ verpflichtet, dem Dynamischen, dem Prozeßhaften, dem Wandel und wirkten dergestalt herausfordernd auf den Rezipienten. Die Räder symbolisierten das Dionysisch-Sprengende, das Zerstörende und zugleich das utopische Überschreiten aller den Menschen bisher auferlegten Begrenzungen.

Die Dadaisten öffneten sich mit der maschinoiden Ästhetik zunächst einer allgemein die internationale Avantgarde verbindenden Auseinandersetzung. Nicht nur die italienischen und russischen Futuristen, sondern auch die Franzosen Delaunay und Léger propagierten die Anbindung der Kulturrevolte an die technische Revolution. Für die Dadaisten aus Frankreich und Amerika, besonders für Duchamp, Picabia (Abb. R 37), Man Ray, in ihrer Folge für Ribemont-Dessaignes und Crotti, traten die Maschinenelemente als vielschichtige Zeichen der mechanischen Durchdringung des Lebens und der Kunst auf – als Meta-Automaten einer neuen Produktion von hermetischer Ironie. Der »Motor der Dinge« (Huelsenbeck) beherrschte die meisten der berlindadaistischen simultanen Montagen: »Schnitt mit dem Küchenmesser« (1919/20) (Abb. 79), »Das schöne Mädchen« (1920) (Abb. 63), »Elasticum« (1920) (Abb. 69), »Das Pneuma umreist die Welt« (1920) (Abb. 94), »Dada cordial« (1919) (Abb. 95), »Dada-merika« (1919/20) (Abb. 97), »Dada-Tanz« (1922) (Abb. 123), »Leben und Treiben in Universal-City, 12 Uhr 5 mittags« (1920) (Abb. 125).

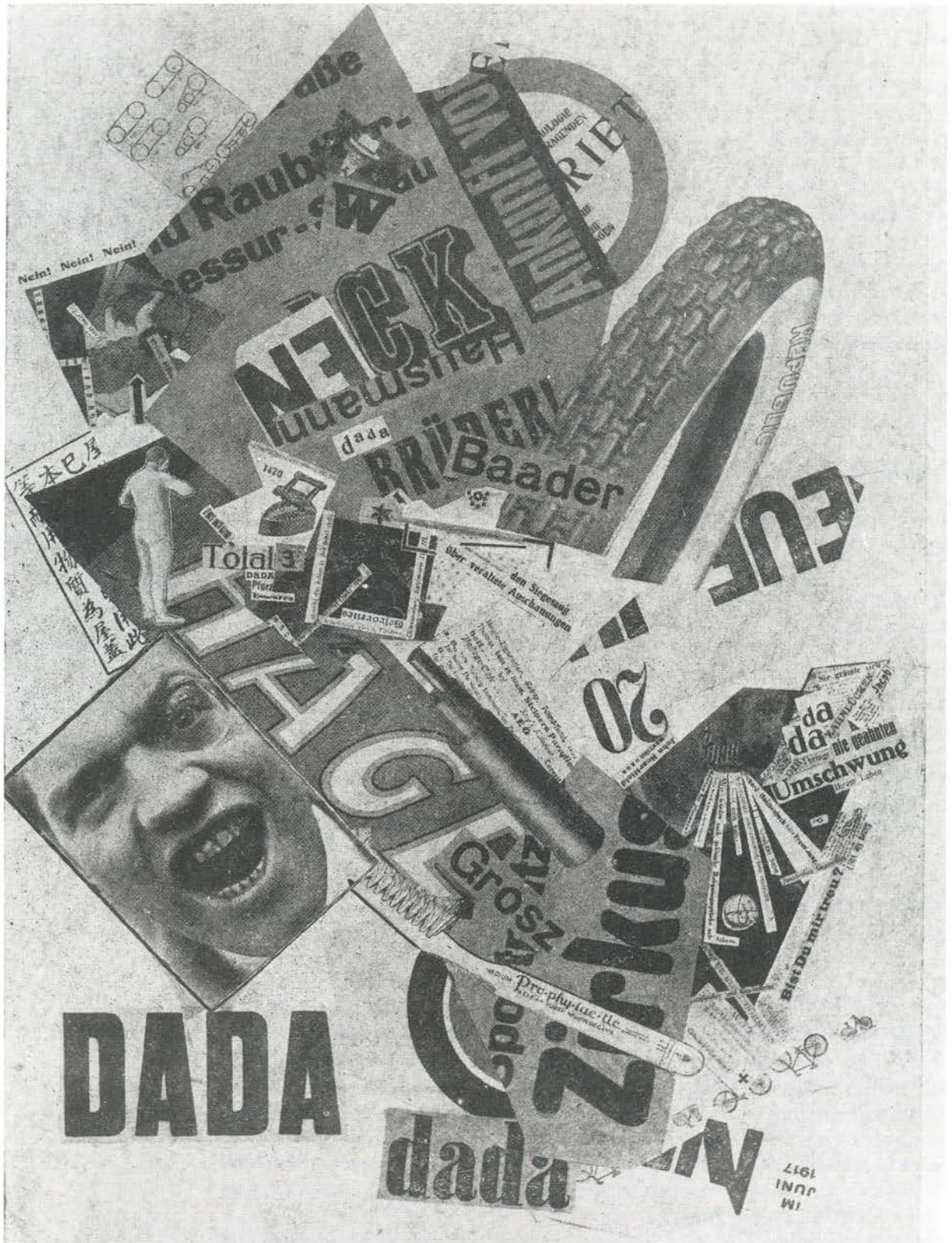
Mit ihrer kolossalen, überdimensionalen Wirkung konnten die rotierenden Räder auch auf die traditionell-mythische Bedeutung jener Giganten rückbezogen werden, die die Großindustrie des 19. Jahrhunderts hervorbrachte: die vom neuen Prometheus erfundenen Dampfmaschinen. Im Entwurf für ein Fresko von Wilhelm Kaulbach »Die Erzeugung des Dampfes« (um 1859) (Abb. R 38) erschien neben der Vereinigung von Vulkan und Nymphe, aus deren Elementen Feuer und Wasser der Dampf hervorging, ein eisernes rollendes Rad in einer mit Dadas zeitgemäßen Gummi-Rädern und Kugellagern vergleichbaren Dreiviertelansicht als Symbol für Energie und Dynamik des industriellen Zeitalters. In den Dada-Montagen steckte jedoch bereits der Schock des industriellen Aufschwungs, der einen weiten unangesicherten Raum eröffnete, gleich einer gewaltigen Macht Grenzen sprengte und das Subjekt herausforderte. Grosz stellte 1917 die kühne, ungeschützte Selbstbehauptung des Individuums im gewalttätigen Strom der Dinge heraus: »Lichterloh brennt ein Mietshaus – ein Kind fällt in kochenden Spinat, du radelst bereits auf Ersatzreifen – gib es nicht auf, Junge, wenn du auch sechs Tage benötigst – !!!!«²³⁹ Diese Zeilen suggerieren angesichts der bedrohlichen Dimension der Technik Realitätstüchtigkeit: Das Sechstagerennen wurde zum Ausdruck des modernen sportlichen Lebensstils, der sich in hartem Training den Anforderungen der Moderne stellte, ohne aufzugeben – immer im Bewußtsein ganz vorn, im Hier und Jetzt zu sein und »dieses tausende Gleichzeitige des banalsten Heute« zu bejahen.²⁴⁰ Daß die Räder tatsächlich ihre Luft verlieren konnten, zeigte Grosz in der Montage »Ein Opfer der Gesellschaft« (1919) (Abb. 96). Dessen Fahrrad-Schlauch hing schlaff ins Bild; ein weiterer war auf seiner Schulter aufgerollt: Der Krieg hatte ihm die Luft genommen und seinen Körper und sein Gesicht verstümmelt.



R 37 Francis Picabia:
Muscles brillants, um 1918



R 38 Wilhelm Kaulbach: Die Erzeugung des Dampfes, um 1859



94 John Heartfield: Das Pneuma umreist die Welt 1920



R 39 »DADA-machinel«, in:
Dada-Programm, 30. April 1919



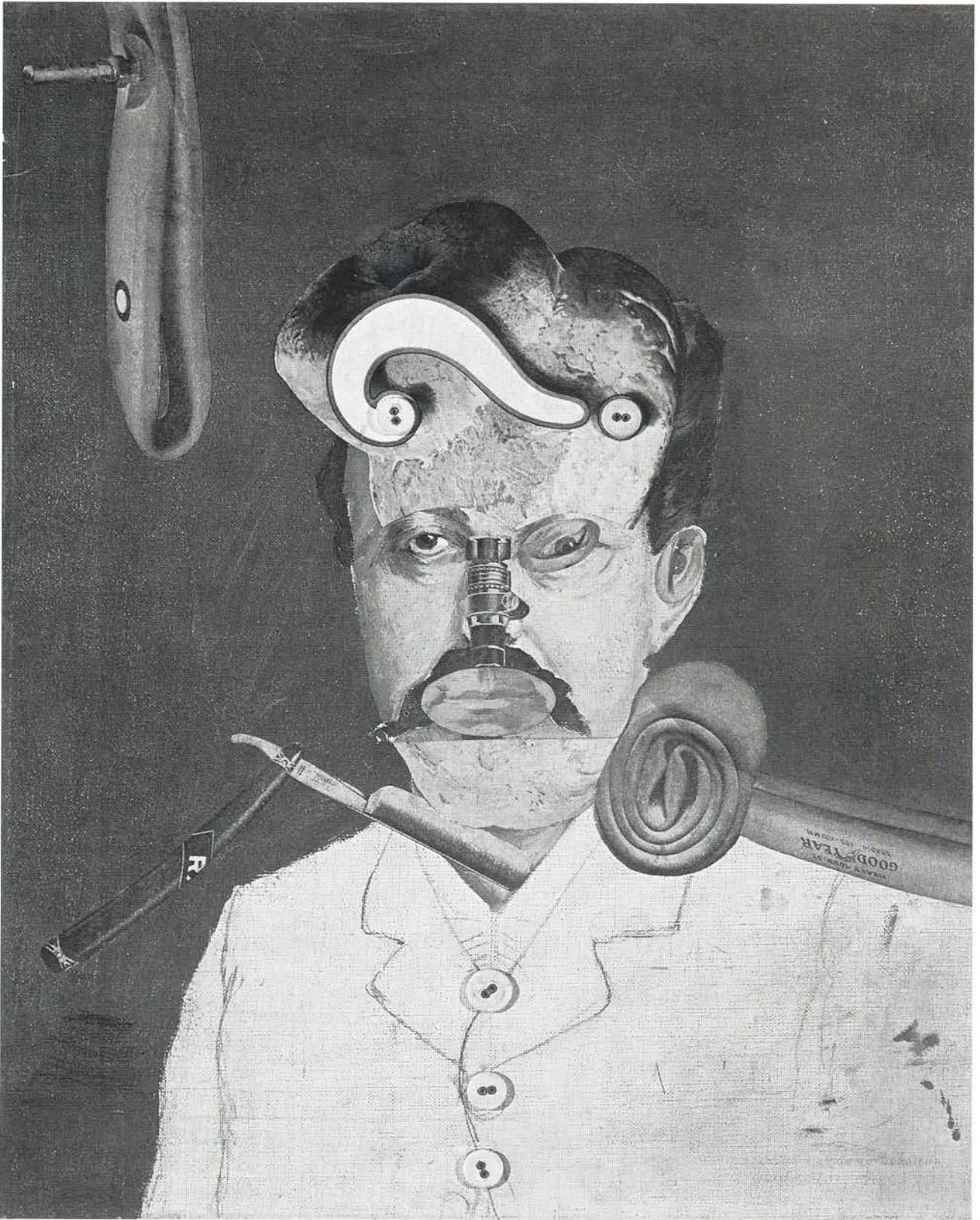
R 40 Otto Dix:
Das Geschütz 1914

1917 hat das Simultangedicht – noch vor den bildkünstlerischen Montagen – die dynamische Durchdringung des Lebens in die babylonische Sprachverwirrung der Dada-Chöre transformiert. Es sollte nach Hugo Ball »die Verschlungenheit des Menschen in den mechanistischen Prozeß«, »den Widerstreit der vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt, deren Takt und Geräuschablauf unentrinnbar«²⁴¹ war, zum Ausdruck bringen. Beeinflußt von diesem im Cabaret Voltaire inszenierten Sprach-Satyrspiel, führten die Berliner Dadaisten am 30. April 1919 im Graphischen Kabinett von I. B. Neumann ein Simultangedicht mit 7 Personen und ein bruitistisches Gedicht von Huelsenbeck unter dem bezeichnenden Titel »DADA-machinel« (Abb. R 39) auf. Verstärkt wurde die Wirkung der Simultangedichte auf einer weiteren Soiree am 24. Mai 1919 durch 2 Kesselpauken und 10 Knarren, diesmal »unter Mitwirkung von 10 Damen und einem Briefträger«: »Chaoplasma«.²⁴²

Der Schock mechanischer Gewalt im Ersten Weltkrieg gehörte zu einer der entscheidenden tragisch-dionysischen dadaistischen Grunderfahrungen, zur Initial-Katastrophe: Schon zu Beginn des Krieges fächerte Dix in (einem noch in Öl gemalten Bild) »Das Geschütz« (1914) (Abb. R 40) die ratternden Maschinengewehre und Kanonen in einer explosiven Überlagerung und Überschneidung von Bildebenen auf, in deren Mittelpunkt das Kanonenrohr hochragt, Zahnräder kreisen, der Kriegsapparat tobt, während der Mensch in diesem Getriebe ortlos wird. Der Krieg entwickelte ein maschinelles Energiepotential, das sich nicht nur zu Wasser, zu Lande und erstmals in der Luft auswirkte und damit bisher bekannte Dimensionen sprengte, sondern auch in hohem Maße große Geschwindigkeiten freisetzte. Die Kinematik der Kriegsflogerei, der Panzer, der Truppenbewegungen verursachte einen Zusammenbruch des traditionellen räumlichen Kontinuums und führte nicht nur die Wahrnehmung buchstäblich zum Platzen – der Mensch selbst wurde zerfetzt.

Der Krieg verstärkte das katastrophische Bewußtsein, das die Entwicklung der Technologien auslöste: »Maschinen entstanden und traten anstelle der Individuen. Komplexe und Wesen entstanden von übermenschlicher, überindividueller Furchbarkeit. Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen. Kraft wurde nicht mehr nach dem einzelnen Menschen, sondern nach zehntausenden Pferdekräften gemessen. Turbinen, Kesselhäuser, Eisenhämmer, Elektrizität ließen Krafftfelder und Geister entstehen, die ganze Städte und Länder in ihrer furchtbaren Gewalt hatten ... Eine Welt abstrakter Dämonen verschlang die Einzeläußerung, verzehrte die individuellen Gesichter in turmhohen Masken, verschlang den Privatausdruck, raubte den Namen der Einzeldinge, zerstörte das Ich.«²⁴³ Der Dämonisierung technischer Gewalt durch Ball stellten die Berliner Dadaisten ihr vieldeutiges Konzept einer »Menschwerdung der Dissonanz« (Nietzsche) entgegen, in dem dionysische Zerstückelung und apollinische Gestaltungskräfte ein spannungsvolles Spiel von Widersprüchen auslösten. Im Kontext des Zeitgeschehens war dieser Prozeß unabgeschlossen, die Bruchstellen wurden im Montageprinzip konzeptionell genutzt und vielfach gesellschafts- und kulturkritisch eingesetzt. Zerstörung wurde selbst in das Arbeiten aufgenommen und wandelte das Terrain der Kultur in ein schöpferisches Schlachtfeld. Daher kündeten die rollenden Elemente in den Montagen von einer Energie, die das zerstörende und schaffende Leben zugleich symbolisierten: das Leben, das sich durch Verwandlung gewalttätig zu steigern vermochte.

Die Kugellager und Räder erscheinen als unberechenbare, überdimensionale rollende Elemente. In der Montage »Schnitt mit dem Küchenmesser« (1919/20) (Abb. 79) beispielsweise tauchen sie ebenso wie die Autos, Flugzeuge, Eisenbahnen unvermittelt im Bildgeschehen auf. Ihr Antrieb, ihr Ausgang, ihr Ziel ist nicht



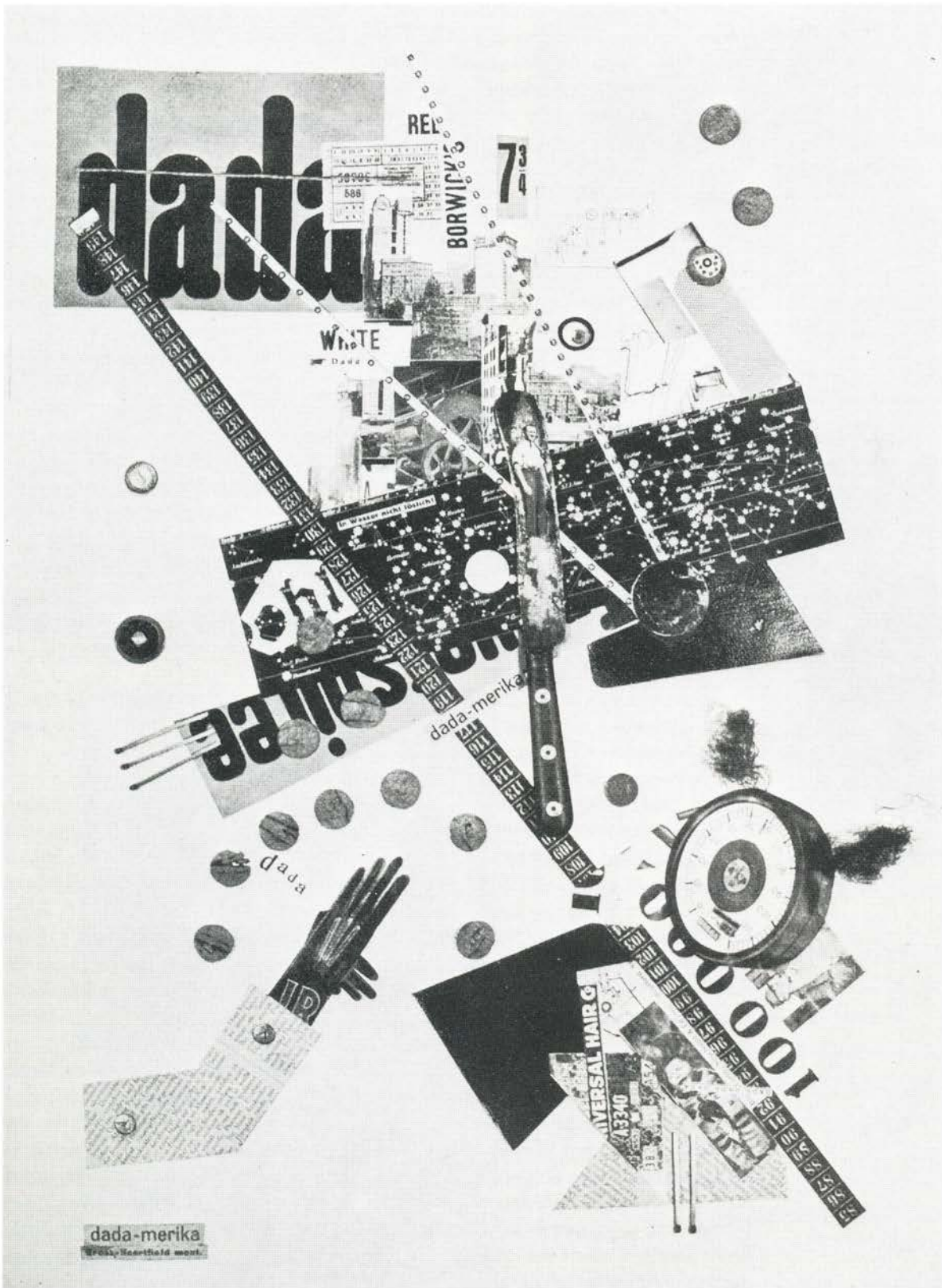
96 George Grosz: Ein Opfer der Gesellschaft, auch: »Remember Uncle August, the Unhappy Inventor« 1919

zu definieren. Sie kündigen Übergänge an, ein prozeßhaft Ungewisses, dessen machtvolle Bewegung zu spüren ist. Die Maschinenelemente haben sich der menschlichen Kontrolle entzogen und beginnen, ähnlich wie die atomisierten Sprachzeichen und Zahlen, über sie hinweg selbständig zu kommunizieren. Ihre Rotation geht ungeachtet der menschlichen Präsenz mit ungeteilter Energie weiter. »Der Motor der Dinge« bestimmt das akzelerierte Tempo des Lebens, seinen subjektlosen Lauf, letztlich den Kreislauf des materiellen Universums. Nietzsche sicherte ja diese kosmologische Betrachtungsweise einer »ewigen Wiederkehr« physikalisch ab, indem er auf den Satz von der Erhaltung der Energie rekurrierte: in allen möglichen Verknüpfungen bleibt die Kraftmenge immer die gleiche.

Die Räder schienen die Meta-Dimension von unermesslichen überindividuellen Elementarkräften anzunehmen, denen die Dadaisten groteske Bilder abgewannen, gemischt aus Angst, Ironie und Faszination. Dionysisch wurde das Rad als »grande roue du monde« von Huelsenbeck in seinem Roman »Doctor Billig am Ende« (1921) geschildert, vor dessen gewaltsamem Lauf sich Dr. Billig fürchtete, da es weder vor Mord noch Tod Halt machte; gleichzeitig eröffnete es ihm durch die entfesselte Kraft eine Dimension des Lebens, die ihm seine enge bürgerliche Welt bisher verwehrte. »Das große Rad, la grande roue du monde, begann sich zu drehen, nach allen Seiten Schwärmer und buntes Feuerwerk über die Erde spritzend.« Sein dynamisches Potential steigerte die Vorstellung von Leben und Eros als alle Grenzen sprengendes immoralistisches Triebgeschehen, das Billig in der Prostituierten Margot verkörpert wahrnahm: Margot war wie ein blumengeschmückter Wagen, der eine Straße hinabfuhr, die er im Traume wahrnahm: »Margot!« schrie er, »Margot – und er sah, wie das Zimmer auf großen, weißglühenden Rädern eine sausende Fahrt begann.«²⁴⁴

Die dionysische Kraft des treibenden Lebens-Rades wurde über die engen Grenzen der bürgerlichen Kultur Europas hinaus von Dada auch im Amerika-Mythos entdeckt. »Das Rad« (1905), der Roman des dänischen Autors Johannes W. Jensen, war Grosz' Kultbuch der Moderne. Es war ihm so wichtig, daß er es auch seinem Freund Otto Schmalhausen schickte: als »gemeinsames verbrüderndes Andenken an Juli 1918 (Lazarettzeit)«. ²⁴⁵ Aus der Perspektive der Kriegs- und Nachkriegszeit Berlins erschien Jensens »Rad« zunächst wie ein Traum vom großen urbanbewegten, lebenssteigernden Amerika, das sich in Chicago konzentrierte: »Bot der Stadtverkehr jetzt das Bild eines aufgeregten Binnensees bei einem Tauwettersturm, so glich das Treiben des Fernverkehrs, die Züge, den langen trächtigen Sturzwellen des Meeres. In dem tiefen Hohlweg zwischen Michigan Avenue und dem Wasser liefen die Züge aus und ein von Illinois Zentral, Hunderte von langen, schwerbeladenen Zügen aus allen Gegenden Amerikas, vom Atlantischen bis zum Stillen Ozean, von den Polargegenden bis zu den Gärten Floridas, ein Rollen von Tausenden von Rädern ...«²⁴⁶ Die Technik Amerikas erhielt in dem Roman die utopische Dimension eines dionysisch-bewegten Perpetuum mobile. Von diesem amerikanisierten Rad-Mythos scheinen die Dada-Montagen in Schwung gehalten und auf eine andere, bessere Welt zu verweisen, die die alte Welt Europas ablöst – »Dada-merika« (Abb. 97) von Grosz und Heartfield scheint diesem Mythos zu huldigen; auch wenn die Menschenmassen angesichts des rotierenden Aufschwungs dagegen im Roman und des weiteren in der Grafik von Grosz in der Montage »Universal City« (Abb. 125) noch panisch reagieren.

Die Rad-Symbolik treibt jedoch nicht nur der Amerikamythos, sondern auch der Motor der russischen Revolution an. Berlin wurde nach dem Ersten Weltkrieg zu



97 Grosz-Heartfield: Dada-merika 1920



R 41 John Heartfield:
Einband-Montage zu »Die Eroberung der Maschinen« von Franz Jung 1923

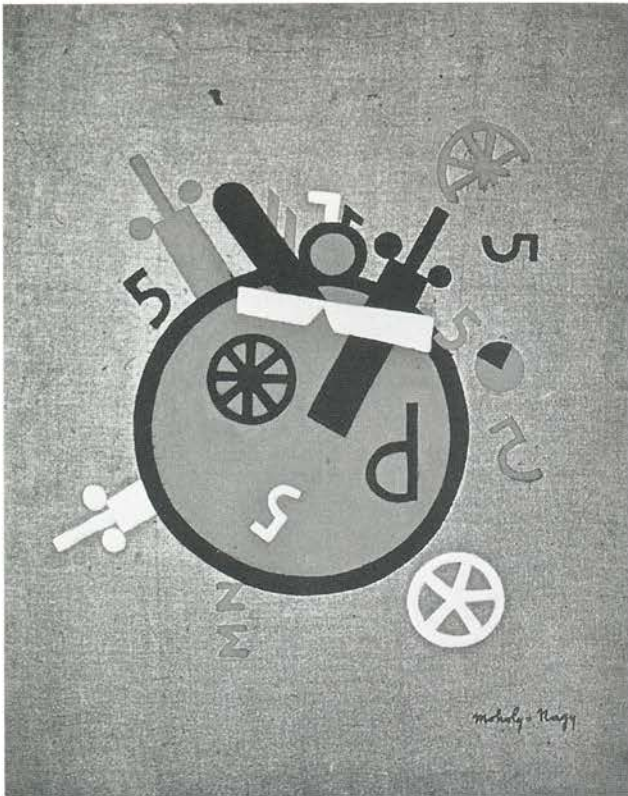


R 42 Alexander Rodtschenko:
Selbstporträt mit Reifen und Rad
1922

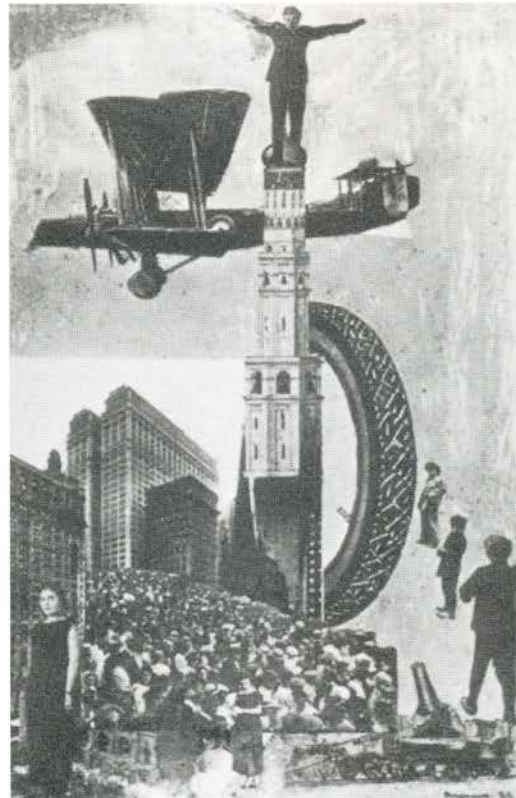
einer Drehscheibe dieser Einflüsse, die sich in der Stadt überschneiden und überlagerten und die Kultur der zwanziger Jahre beeinflussten. Tatlins Maschinenkunst verband für Dada Berlin die Kulturrevolte mit der kommunistischen und technischen Revolution Rußlands. In diesem Sinne konnten die mechanisch rotierenden Elemente in den Montagen, die zerstückelten gesellschaftlichen Reste überrollend, auch Träger einer konkreten Utopie sein. »Revolutionen sind die Lokomotiven der Weltgeschichte«, – dieses Zitat von Marx stand programmatisch in »Jedermann sein eigener Fussball« (Februar 1919). Hausmann setzte in demselben Manifest »Alit-terel Delitterel Sublitterel« (1919), in dem er die »literarische Fabrik« forderte, den »kommunistischen Elan gegen den Bürger«. ²⁴⁷ In seinem 1921 begonnenen Roman »Die Eroberung der Maschinen« (Abb. R 41) beschwor Franz Jung die revolutionäre Vorstellung einer solidarischen Arbeiterarmee, die die Maschinen auf veränderter gesellschaftlicher Basis in Gang setzen sollte.

Die Wirkung der Rad-Ikonographie war so stark, daß sie von Dada Berlin auch auf Moskau zurückwirkte. Alexander Rodtschenko, der 1922 von Malewitsch Reproduktionen dadaistischer Fotomontagen aus Berlin mitgebracht bekam, wurde von ihnen angeregt: Auto und Reifen mit Charlie Chaplin auf dem Umschlag der Zeitschrift »KINOFOT« (1922) (Abb. 98), Zahnrad und Autoreifen in einem Selbstporträt (1922) (Abb. R 42) oder Flugzeug, Rad, Großstadtarchitektur und die Massen in einer der Fotomontagen zu Majakowskis Poem »Pro eto« (1923) (Abb. 99). Rodtschenkos waghalsige Balanciersversuche auf dem Rad demonstrierten die körperliche und geistige Präsenz, Geschicklichkeit und Gefährdung des neuen Menschen – einem chaplinesken Kunststück gleich. Der Entschlossenheit zum Bündnis mit der Technik, die in der russischen Avantgarde der Zeit weit verbreitet war, stellte er Dada vergleichbar den artistischen Wagemut des Künstlers im Umgang mit der neuen Dynamik entgegen.

Auch der ungarische in Berlin lebende Konstruktivist Laszlo Moholy-Nagy, der in der Industriekultur eine neue Grundlage für Kunst und Gestaltung entdeckte, versuchte den Menschen für die veränderten Lebensbedingungen zu sensibilisieren und ließ sich ikonographisch von Dada Berlin inspirieren. »Die große Gefühlsmaschine« (1920) (Abb. 100) emittiert aus einem roten Kreis-Zentrum Zahlen, Buchstaben, Radmotive und Maschinenelemente. Sie sind durch die signalsetzenden roten, gelben und schwarzen Farben auf dunklerem gelben Grund vitalisiert. Der Kreis wird aufgebrochen, und es entsteht ein lebhaftes dynamisch-rotierendes Spiel. In der Skizze zu seinem Filmskript »Dynamik der Gross-Stadt« (1921/22) (Abb. 86, Abb. 87) ²⁴⁸ steigerte Moholy-Nagy den Wahrnehmungsschock der Bewegung durch kontrastvolle Bildfolgen, Überlagerungen, durch kühne Schwenks mit der Kamera, durch Unter- und Aufsichten. Die Entfesselung der Technik wurde der Wildheit des Raubtieres analog gesetzt. Die dämonischen Kräfte, die einstmals von der Natur ausgingen und von denen der Mensch sich im Laufe seiner Geschichte befreite, traten ihm nun als Eigenschaften seiner eigenen Produkte entgegen. Die zweite Natur der Stadt schien unbändig und unzähmbar; nur in der das großstädtische Chaos bündelnden Montage wurde sie für den Augenblick gebannt. Schaffte es der Mensch, seine Sinne diesen neuen Bedingungen anzupassen, dann erreichte er nach Moholy-Nagys Vorstellung eine nie geahnte Schwerelosigkeit und dionysische Lebenssteigerung. Während der Konstruktivist aus der Verbindung von Kunst und Technik eine programmatische Sensibilisierung der Sinne entwickelte, war für Dada Berlin vielmehr noch der dionysische Abgrund der Zerstückelung des Menschen durch die Kriegsmaschinerie präsent. Es galt für Dadas »Pessimismus der Stärke«, das Tragische ins Groteske zu wenden.



100 Laszlo Moholy-Nagy: Die große Gefühlsmaschine 1920



99 Alexander Rodtschenko:
Montage zu »Pro Eto« von Majakowski 1922



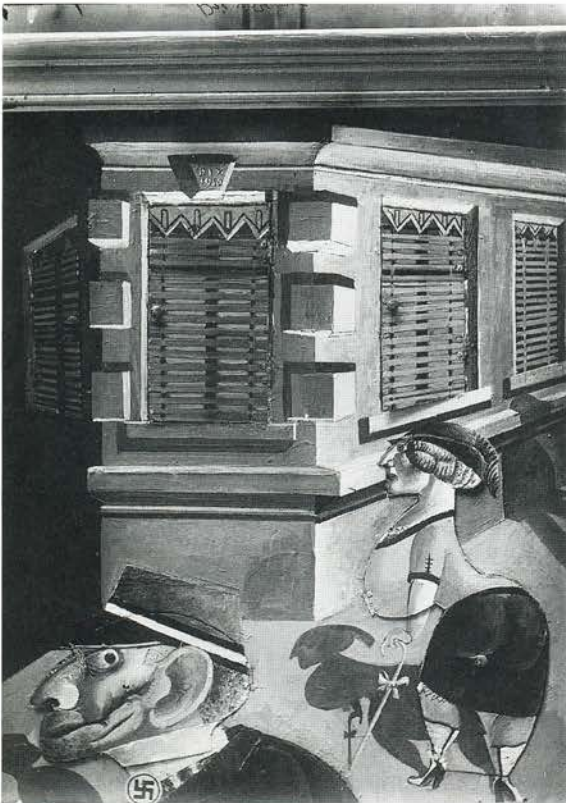
98 Alexander Rodtschenko:
Umschlag-Montage zu »Kinofot«, Nr. 2, 1922

Die rotierenden Räder symbolisierten daher eine von Dada in Gang gesetzte ambivalente Umwertung des Erlebens, der Wahrnehmung, des Schaffens. Die Schnittstelle Mensch und Maschine war schockierend und bedeutete Kollision und Symbiose zugleich, aus der anthropomorphe Artefakte hervorgingen in einer Mischung aus Krüppel und Automat, Mechanomorphosen und Montagen. Zu einer kontrastvoll verfremdeten Mischung zwischen organischen und mechanischen Elementen kam es in den »Kartenspielenden Kriegskrüppeln« (1920) (Abb. 153; Farbtafel IX) von Otto Dix; deren Rest Leben, der, in Ölfarbe gemalt, eine eindringliche Intensität besitzt, vergleichbar blühenden Fleisches in Fäulnisprozessen, geht mit der glitzernden Scheinlebendigkeit der schillernden Prothesen, der klappernden Gliedmaßen, als Montage in Materialien ausgeführt (Silberpapier, Knöpfe, Abzeichen, Spielkarten etc.), eine groteske Choreographie ein.

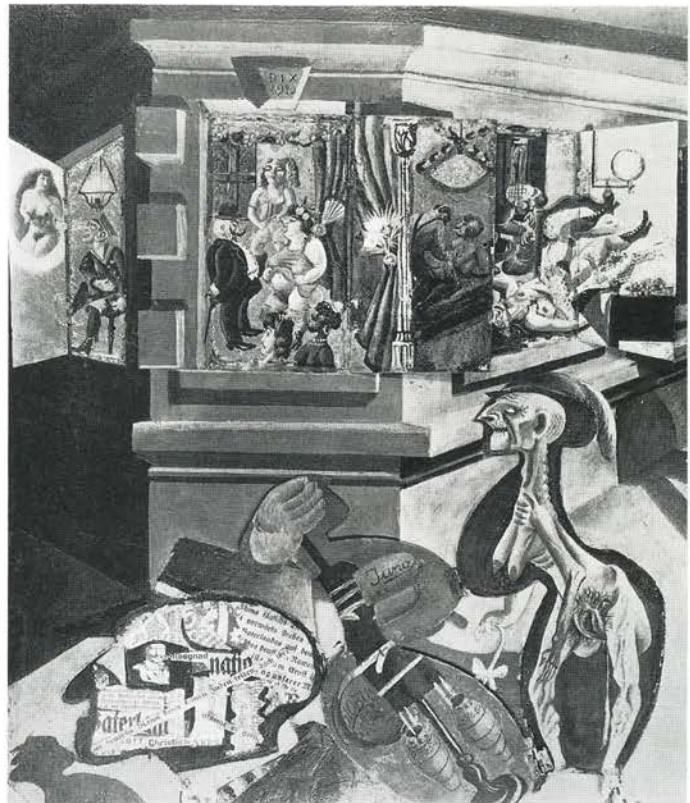
In »Ein Opfer der Gesellschaft« (1919) (Abb. 96) (auch unter dem Titel »Remember Uncle August, the Unhappy Inventor«) verfremdete Grosz das gemalte Porträt eines Mannes, vor allem seine Sinnesorgane, durch reproduzierte Fotopartikel, die das Gesicht erschreckend erstarren ließen. Im Zusammenhang der wieder verwendungstauglichen Kriegskrüppel in »45 % Erwerbsfähig!« (1920) (Abb. 210) von Otto Dix, auf die die Montage auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« befestigt wurde, ist sie Abbild eines Soldaten, der den kriegerischen Interessen der Gesellschaft zum Opfer fiel (Abb. 178).

Otto Dix, Rudolf Schlichter und Hannah Höch konzipierten Montagen, in denen auch der Körper der Frau in den Prozeß der Mechanisierung einbezogen wurde – auf unterschiedliche Weise: In »Altar für Cavaliere« (1920) (Abb. 101, Abb. 102) setzte Dix die Prostituierte zu einem maschinenerotischen Amalgam zusammen, das man bis auf das Skelett wie in anatomischen Schauklapptafeln entkleiden konnte. Ihr Schatten, ebenfalls aufklappbar, enthüllte einen Körper aus Handgranaten. Eros und Tod verband Dix mit dem Kriegserlebnis als tragisch-dionysische Herausforderung. Schlichter desillusionierte den weiblichen Körper durch die Maschinerie, die er dem Rumpf der Frau in »Phänomen-Werke« (1919/20) (Abb. 138) einmontierte: In der aufgetakelten Kokotte sah er ein mechanistisches Abbild der »Frau Welt«, bei der nicht das Totengerippe, sondern die Rohrgestänge und Regulatoren die Kehrseite ihrer blendenden Fassade offenbarten. In den Montagen von Höch scheint die Schnittstelle Frau/Maschine ambivalenter: einerseits entfremdende Inbesitznahme der Körper durch technische Apparaturen, andererseits neue elektrifizierende Möglichkeiten: daher die Glühbirne anstelle des Kopfes einer jungen Frau? (Abb. 64; Farbtafel X). Das männliche Äquivalent hierzu schuf Hausmann in der Montage von Tatlins Gehirn mit einem Maschinenquerschnitt durch den Steuerbereich eines Autos (Abb. 51; Farbtafel XI). Die Schnittstellen weisen über die Skepsis hinaus auch auf den Transfer der künstlerischen Imagination in diese maschinellen Innovationen hinein im Sinne einer schöpferisch-möglichen Kunst/Technik-Symbiose. Grosz ließ ja sogar das Maschinenherz des Monteurs Heartfield für eine neue Kunst schlagen (Abb. 119).

Neben der provozierenden Konfrontation von Mensch und Maschine ergab sich auch ein entgrenzender Hybrid-Prozeß von Maschinen untereinander und Menschen miteinander: ein Prozeß, der zu Meta- und Mechanomorphosen führte: In der Montage »Schnitt mit dem Küchenmesser« (1919/20) (Abb. 79) hält der Elefant im mittleren Bereich des Circus mundi zwischen Rüssel und Zahnrad eine groteske androgyne Mischung: einen indischen Jungen, der in einen hellhäutigen weiblichen Körper übergeht. In »Dada-Tanz« (1922) (Abb. 123) bewegen sich auf spiralförmigen Maschinenteilen hybride und fragmentierte Körper-Montagen.



101 Otto Dix: Altar für Cavaliere (mit geschlossenen Fensterläden) 1920 (linker Bildrand angeschnitten)



102 Otto Dix: Altar für Cavaliere (mit geöffneten Fensterläden und aufgeklappten Figuren) 1920 (unterer Bildrand angeschnitten)

Mechanomorphosen entstanden in der Küchenmesser-Montage beispielsweise, indem aus der Dampflok der Flaschenzug an Einsteins Kopf herausragt; in »Elasticum« (1920) (Abb. 60) von Hausmann überlagern sich die Maschinenteile knirschend. Schwitters etwa erhob »verschmelzende Verschmelzungen« zum Hybrid-Konzept der »gewissenhaftesten Vergewaltigung der Technik« in der Merzbühne: »Man nehme Zahnarztbohrmaschine, Fleischhackmaschine, Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung, auch Kriegersatzreifen und deformiere sie. Man nehme Lichte und deformiere sie in brutalster Weise. Lokomotiven lasse man gegeneinander fahren, Gardinen und Portieren lasse man Spinnwebfaden mit Fensterrahmen tanzen und zerbreche winselndes Glas. Dampfkessel bringe man zur Explosion zur Erzeugung von Eisenbahnqualm.«²⁴⁹ In »Mechanischer Garten« (1920) (Abb. 103; Farbtafel XIII) breitet Hannah Höch eine Landschaft aus, in der disfunktional rotierende Zahnräder, Kugellager-Montagen und Maschinenteile als meta-automatische Natur erblühen. Eine Eisenbahnstrecke, die ihre Gradlinigkeit verlor, durchkreuzt im Zickzack den Mechano-Garten. Die technischen Elemente entzogen ihrer Umwelt alle Lebensenergie und begannen ein mechanomorphes zweckfreies Eigenleben von spröder Schönheit und Sinnlichkeit. »Vereinigungen« (1922) (Abb. 104) simuliert die maschinenerotische Bestäubung einer von einem Kugellager gebildeten Blüte durch ein aus Ventilatoranteilen zusammengesetztes Insekt. Die maschinellen Elemente scheinen in endloser Generierung in diesen Werken ihre eigenen dadaistischen Hybrid-Welten zu erzeugen und von einer inneren Mechanik virtuos in Balance gehalten zu werden. Die Künstlerin als Konstrukteurin spielt mit dem Mechano-Repertoire ihrer Imagination und schafft sich einen virtuellen hortus conclusus zweckfreier Produktion. Das Illusionistische dieser Kunststücke, die den Montagecharakter aufgreifen, wird durch das Medium des Aquarells betont. Die Farbgebungen und -mischungen scheinen auf ihrer Ebene die Gegensätze zwischen Natur und Technik auszutragen. Zwischen Stahlblau, Grün, Gelb, Rot und Braun findet ihr Widerstreit zu einem Gleichgewicht.

Mit der gleichen Intensität, wie die Berliner Dadaisten die Artistik der Metamechanik im dadaistischen Spiel entfalteten, versuchten sie auch kritisch den Blick nach außen auf die rotierende Wirklichkeit zu lenken: der großstädtischen Mobilität von verkehrstechnischen und kommunikativen Mitteln entsprach der Kreislauf, die der Umschlag der Waren erforderte. Berlin erschien als Maschinerie, in der »Alles« in die Zirkulation der Ware hineingezogen wurde – Menschen ebenso wie Pflanzen, Tiere, Sprache, Technik, Kunst, Kultur. Die kumulative Verdichtung der Bildzitate in den Montagen glich der Vielheit der Waren, zu der die ehemals vertrauten Einzeldinge geworden waren: »Der kontinuierliche Kreislauf der zwei entgegengesetzten Warenmetamorphosen oder der flüssige Umschlag von Verkauf und Kauf erscheint im rastlosen Umlauf des Geldes oder seiner Funktion als perpetuum mobile der Zirkulation« (Marx).²⁵⁰ Die Mischwesen der Montagen waren auch Teile dieser rastlosen Zirkulation und offenbarten deren nivellierendes Wesen. Die Zirkulation bestimmte den Verkehr der Menschen und trat anstelle des sozialen Kontaktes. Ihre Bewegtheit demonstrierte die universale Verflochtenheit aller mit allen durch das Verwertungsprinzip der Ökonomie.

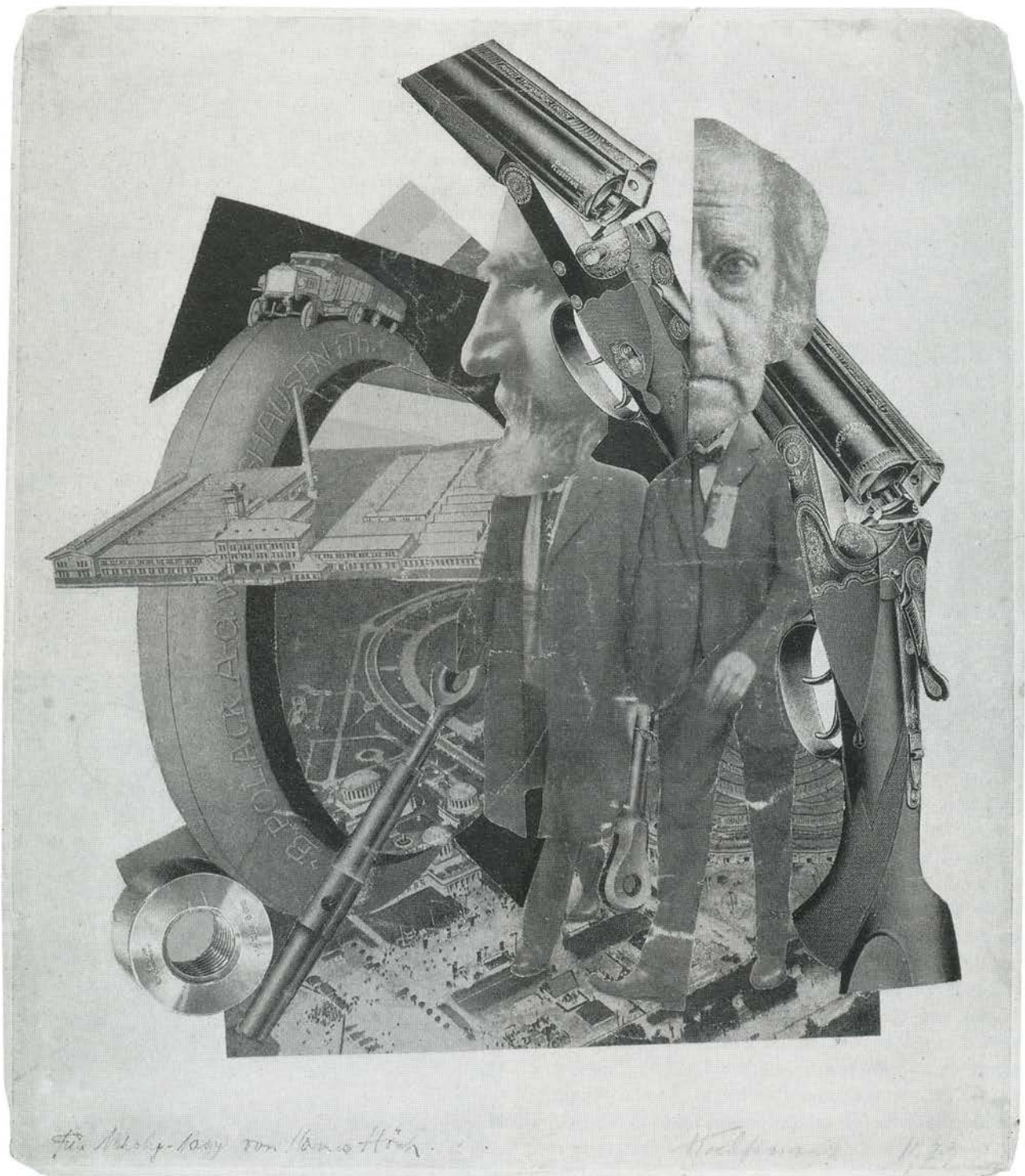
Dada Berlin wies auf Zusammenhänge hin, die entlarvten, daß die Macht der Rotation auch verbunden war mit der Macht der ökonomisch Stärksten. Die literarischen und künstlerischen Montagen setzten Signale für den gesellschaftlichen Charakter der technischen Gewaltverhältnisse. Beispielsweise brachte Hannah Höch die Bedeutung des Rades in der Montage »Der Milliardär« oder »Hochfi-



103 Hannah Höch: Mechanischer Garten 1920 (Farbtafel XIII)



104 Hannah Höch: Vereinigung 1922



105 Hannah Höch: Hochfinanz, um 1922

nanz« (1923) (Abb. 105) in Zusammenhang mit den für die Proportion der Körper überdimensionalen Porträtfotos, die an Stinnes (im Profil) und Kirdorf (frontal), den mächtigsten Konzernherren der Zeit, denken lassen, hier in der Montage über ihr Imperium schreitend. Tatsächlich gehört die besorgt dreinschauende rechte Gesichtshälfte dem sog. Chemiker Sir John Henschel aus »Die Dame« (Nr. 15, Mai 1920, S. 5). Das Hervortreten der Räder bezeichnete die Macht der Technik im Verein mit dem Kapital, dessen zwingende Gesetze gewaltsam die Stadt beherrschten. Ein Gewehrlauf assoziierte überdies Bedrohung.

Die Dimension der Zahl erfaßte dem Schwung des Rades vergleichbar die simultane Montage: In »Dada-merika« (1919) (Abb. 97) tritt die Zahl – wie in der Montage »Herr Krause« (1919) (Abb. 55) – mit dem inflationären Wert 100 000 auf; in einer Typomontage zum »Dadaco« (1919/20) (Abb. R 43) wird sie assoziiert mit folgendem Text von Grosz: »Gelegentlich ein kleiner Run auf die Kassen/Oder:/Die Börsenpanik!/Fingerdick schwält die apoplektische Ader!!/Wobei schon Tante nach der Geldbörse fingert!/Ruhe! Das Grammophon beginnt zu krähen:/Suez Kanal 4645/4650/Caoutchouc 217/...«. Die Zahlendimensionen des Geldes sollten nach 1920 ins Unermeßliche steigen, während sein sachlicher Gegenwert bis 1923 ins Bodenlose stürzte. 1 Pfund Schmalz kostete beispielsweise 1200 Mark. Die entwerteten Geldscheine bildeten eines der Hauptelemente der papiernen Dimension des rotierenden Stadtkörpers. Das Zahlenerlebnis Dadas war nicht nur ans Geld, sondern vor allem an das großstädtische Lebensgefühl geknüpft, nur eine numerische Größe zu sein: Hausmann klebte auf die Stirn des »Mechanischen Kopfes (Der Geist unserer Zeit)« (um 1921) (Abb. 171) die Zahl 22. Das Mengenerlebnis der Dadaisten war durch den Krieg überdies ins Gigantische getrieben: »13 Millionen Tote, 11 Millionen Krüppel, 50 Millionen Soldaten, die marschierten, 6 Milliarden Geschosse, 50 Milliarden Kubikmeter Gas.«²⁵¹ Auch die Revolutionsereignisse mobilisierten Menschenmassen, die ihre Spuren in den Zeichnungen und Montagen der Dadaisten hinterließen.

Die Zahl aus den kommerziellen und gesellschaftspolitischen Zusammenhängen zu lösen und das zählende und sprechende Bewußtsein wieder zu einem ungetrennten Urgrund zurückzuführen, in dem Buchstabe und Zahl noch wechselseitig den Logos bestimmten – wie in der Zahlenmystik und Zahlenmagie –, das mag Baader veranlaßt haben, sein eigenes Datensystem einzuführen: Jahre und Monate wurden in Buchstaben gezählt, nur die Tage als Zahl beibehalten (Abb. R 44). Auch Hausmann kam in der Montage »ABCD« (1923) (Abb. 48) zu einer gleichwertigen Setzung: als elementare Bestandteile werden Buchstabe und Zahl in einem Schwebezustand gehalten – die Buchstaben reihen sich aneinander wie Zahlen und Zahlen werden wie Laute gesprochen.

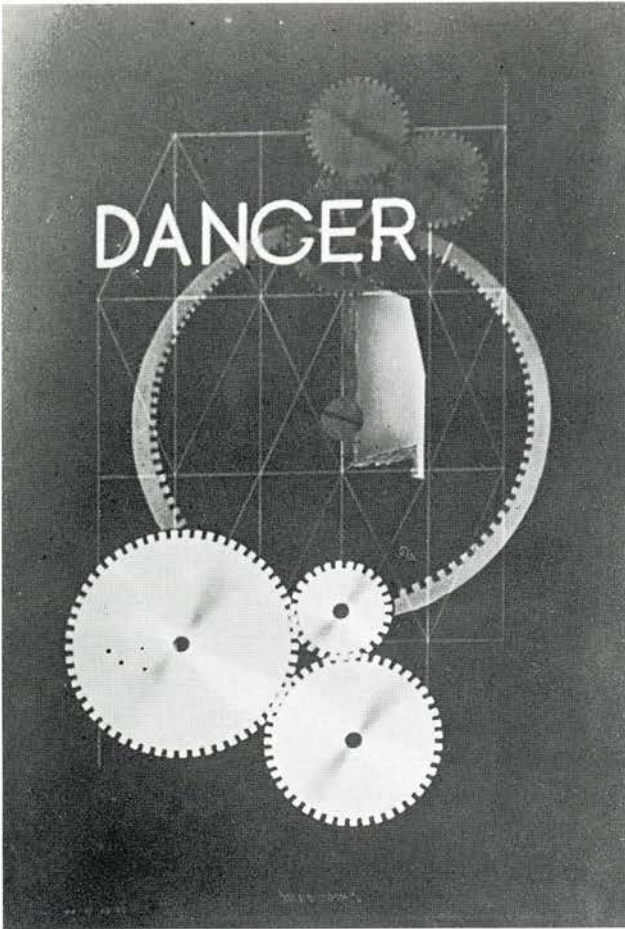
Die vom Menschen losgelöste Macht des Motors der Dinge quittierte Dada auch mit ironischer Distanz: »Wozu Geist haben in einer Welt, die mechanisch weiterläuft?«²⁵²: Der »leerlaufende Unsinn«²⁵³ stellte die humanistischen Ansprüche der traditionellen Kultur wie Hermeneutik des Sinns, Emanzipation der Menschheit, Teleologie des Geistes in Frage. Niddy Impekoven führte in der Küchenmesser-Montage (1919/20) (Abb. 79) zwischen den bedrohlich wirkenden Maschinen-Elementen einen leichten, schwebenden, graziösen kopflosen Tanz auf. Ein Ready-made von Man Ray (1920) (Abb. 106) bestätigt diese Ambivalenz Dadas den mechanischen Elementen gegenüber: Der Titel des aus Zahnrädern montierten Maschinenkörpers hat einen metaphorischen Doppelsinn: »DANCER« (Tänzer), dessen »C« sich wie ein »G« lesen ließe, bedeutet zugleich »DANGER« (Gefahr). Dada reagierte artistisch unangreifbar mit tänzerischem balancierendem Wider-



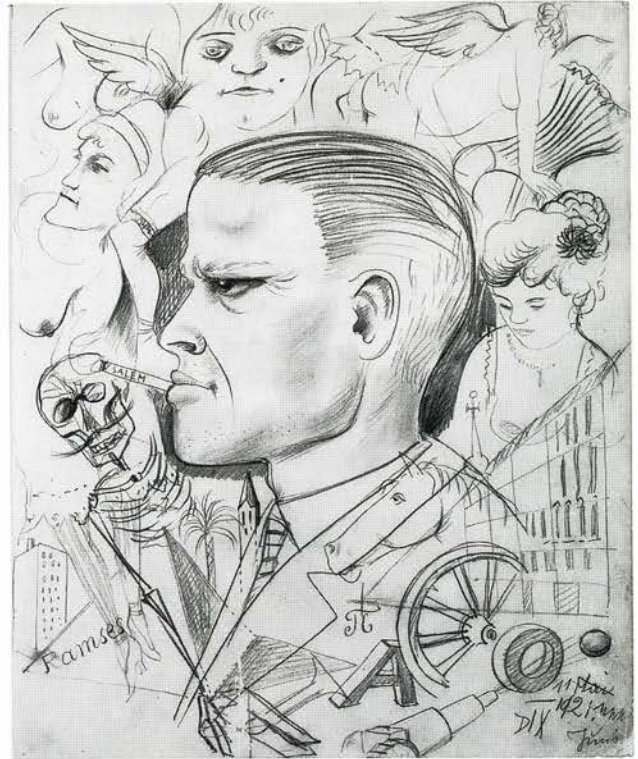
R 43 Grosz-Heartfield:
»Dunkelblaue Mystiker«.
Dadaco-Druckbogen 1919/20



R 44 Johannes Baader:
Zeitrechnung als ARDUA-
Depesche auf »Dada
Milchstrasse«, 12. März 1919



106 Man Ray: Die Unmöglichkeit (Dancer/Danger) 1920



107 Otto Dix: Selbstporträt in der Großstadt 1921

stand. »Gegenüber einer maschinell ablaufenden sogenannten Freiheit« verfolgte Dada Berlin »eine Tendenz zur Untragik«. ²⁵⁴

Dada Berlin reagierte mit dem paradoxen Versuch, den »Motor der Dinge« (Huelsenbeck) zu bannen, indem man ihn laufen ließ. Es trumpfte mit Eigenschaften auf, die aus dem Rotationsprozeß selbst kamen. Hierbei empfingen die Berliner Dadaisten unmittelbare Impulse aus Friedlaenders »Schöpferischer Indifferenz« (1918): So wie der Schöpfer »das lebendige Kugellager und absolute Schiffskreisel der Welt« ²⁵⁵ war, so verwandelte sich der Dadaist in ein »Seelenautomobil« (Hausmann) und war »wie ein Kind in tausend Lunaparks/Und wie Bandstreifen, Film,/Dreht sich rot und gelb,/... Einer kurbelt fortwährend« (Grosz) ²⁵⁶ – denn, so Friedlaender: »Wir brauchen die allermächtigste, weltüberlegene, dionysische Initiative.« ²⁵⁷ Das in Bewegung gesetzte Rad löste dergestalt den dynamischen Prozeß der Montage aus, der destruktiv wie konstruktiv in ein ständiges Unvollendetsein trieb. Friedlaender machte bewußt, daß »gerade das Explosiv-Vernichtend-Schöpferische« der Gegenkraft des Apollinischen bedurfte: »der polar ordnenden Oekonomie seiner Unerschöpflichkeit.« ²⁵⁸ Im Spiel des Kindes als nach Nietzsche höchster Stufe des Geistes gelangte der Schöpfungsprozeß zu einer neugewonnenen Freiheit und zu neuen Werten: »Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-Sagen ...« ²⁵⁹ Das »aus sich rollende Rad« symbolisierte die rauschhafte Rückbindung des Schaffens an seine Ursprünge, die durch die Kulturentwicklung verloren gingen, und wurde identisch mit dem »Welt-Rad, das rollende /« – so Nietzsche im ersten der »Lieder des Prinzen Vogelfrei« – »Streift Ziel auf Ziel: / Noth – nennt's der Grolende, / Der Narr nennt's – Spiel ... // Welt-Spiel, das herrische, / Mischt Sein und Schein:– /Das Ewig-Närrische / Mischt uns – hinein! ...« ²⁶⁰ Im Bild des mit Rieserrädern, Luftschaukeln und Rutschen ausgestatteten Luna-Parks tritt in der Graphik »Fahrendes Volk« (um 1920) (Abb. R 45) von Grosz der Narr auf, dessen Paukenschläge die Rotation elementar begleiten und sich mit dem Spiel Dadas verbinden. Dix wählte das Rad für sein dadaistisches Selbstbildnis (Abb. 107), um seine dionysische »Lust, daß das Leben so ist«: daß ihm im ewigen Kreisen Eros und Tod, Untergang und Schöpfung einbeschrieben sind, zu offenbaren. ²⁶¹

Wenngleich die Dadaisten selbst den Begriff der Metamechanik allein auf die apollinisch dominierten Konstruktionen bezogen, so lag in der Rad-Symbolik das polare Äquivalent hierzu: Der überindividuelle »Wille zur Macht« (Nietzsche), der hinter dem Weltgeschehen trieb, war letztlich die metaphysische Fassung des dionysischen Rotationsprozesses.

Die Symbolik der Räder blieb im dadaistischen Kontext mehrdeutig – lebenssteigernd, lebenszerstörend, wertnivellierend, revolutionär sprengend, ästhetisch revoltierend, indifferent laufend. Es lassen sich unterschiedliche Deutungen ablesen: zum einen wurde die dionysische Rotation überhistorisch als elementare entgrenzende Triebkraft gesehen, dies im Sinne Nietzsches, zum andern wurde sie im historischen Kontext konkretisiert und mit den jeweils gesellschafts- und kulturkritischen Vorstellungen Dadas verbunden. Denn die Rad-Symbolik entsprang nicht einem naiven Ursprungsdenken Dadas – der Neubeginn, das Spiel des Kindes, mußte von Dada erst mit allen zeitgemäßen Formen des Widerstandes und Widerspruchs errungen und erstritten werden und bezog sich auf jene Umbruchphase, in der Dada Berlin am Anfang der zwanziger Jahre stand.



R 45 George Grosz: Fahrendes Volk, um 1920

Anmerkungen

- 238 Hausmann: PRÉsentismus, S. 139
- 239 Grosz: Briefe. Brief an Otto Schmalhausen, o.D., S. 52
- 240 ebd.
- 241 Ball: Flucht, S. 80
- 242 Raoul Hausmann: Chaoplasma (Simultangedicht), in: Bergius: Das Lachen Dadas, S. 342
- 243 Ball: Kandinsky, in: ders.: Der Künstler und die Zeitkrankheit, S. 42f.
- 244 Richard Huelsenbeck: Doctor Billig am Ende. Roman. Mit acht Zeichnungen von George Grosz. München: Kurt Wolff Verlag, (Frühjahr) 1921. Neuauflage: Frankfurt a. M.: Wolke Verlag 1973, S. 33, S. 133
- 245 Grosz: Briefe. Brief an Otto Schmalhausen, 9. Juli 1918, S. 76
- 246 Johannes Wilhelm Jensen: Das Rad. Roman (1905). Berlin: S. Fischer Verlag (5.–9. Auflage) 1921, S. 10f.
- 247 Raoul Hausmann: Alitterel Delitterel Sublitterel, in: Dada 1 (S. 3)
- 248 Laszlo Moholy-Nagy: Dynamik der Gross-Stadt (Anm. 105)
- 249 Kurt Schwitters: An alle Bühnen der Welt, in: Anna Blume. Dichtungen (Die Silbergäule 39/40) Hannover: Paul Steegemann Verlag 1919, S. 33
- 250 Karl Marx: MEW 23, S. 114
- 251 Erwin Piscator: Das politische Theater (1929), Berlin: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft 1968, S. 9
- 252 Raoul Hausmann: Dada in Europa, in: Der Dada 3, (S. 3)
- 253 Raoul Hausmann: Kabarett zum Menschen, in: Schall und Rauch. Schriftleitung: Hans Herald, H. 3, Berlin: Februar 1920, S. 1
- 254 Hausmann: Dada ist mehr als Dada, S. 47
- 255 Friedlaender: Schöpferische Indifferenz, S. 326
- 256 George Grosz: Kaffeehaus, in: Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918, hg. von Wieland Herzfelde und Hans Marquardt, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1981, S. 16
- 257 Friedlaender: Schöpferische Indifferenz, S. 154
- 258 ebd.
- 259 Friedrich Nietzsche: Zarathustra, KSA 4, S. 31
- 260 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, Anhang: Lieder des Prinzen Vogelfrei, KSA 3, S. 639
- 261 vgl. Bergius: Das Lachen Dadas. Kap. Otto Dix, S. 246 ff.