

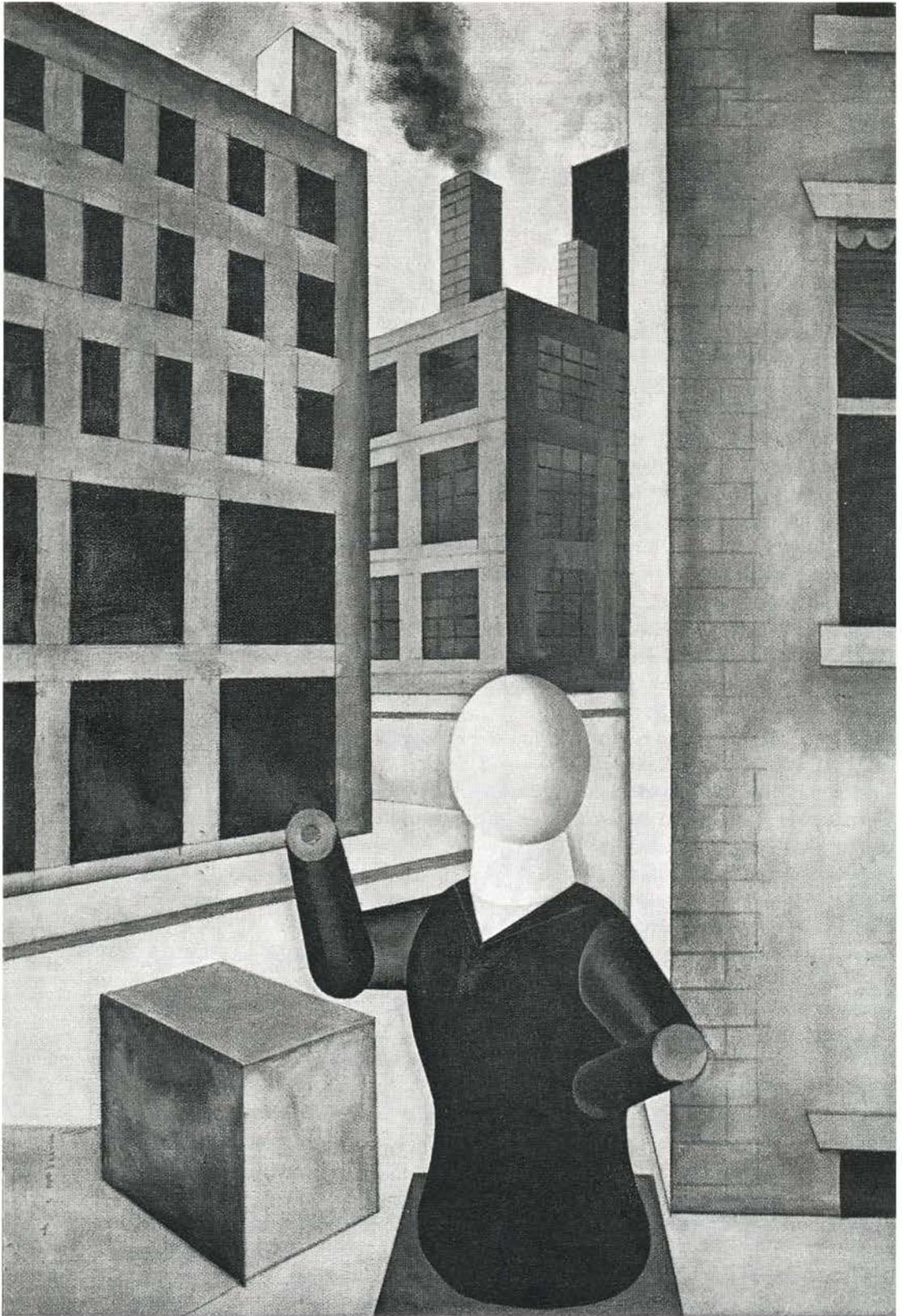
Hanne Bergius: Metamechanische Konstruktionen. Wissenschaft unter der Optik der Kunst, in: Montage und Metamechanik. Dada Berlin - Ästhetik von Polaritäten (mit Rekonstruktion der Ersten Internationalen Dada- Messe und Dada-Chronologie), Berlin: Gebr. Mann Verlag 2000. ISBN 978-3-786115-25-0, S. 173–184, 340–341.

Metamechanische Konstruktion Wissenschaft unter der Optik der Kunst

Der ernüchterndste Gegensatz zu den simultanen Montagen war das Ölgemälde von George Grosz »Ohne Titel« (1920) (Abb. 126), das im gleichen Jahr entstand wie »Universal-City« (Abb. 125) von Heartfield. »Ohne Titel« entwarf das apollinisch geprägte Gegenbild zum dionysischen Chaos der Montagen: ein vereinzelter Automat in einer Straßenschlucht mit schematisiert gezeichneten Fabrik- und Bürogebäuden. Auf einer Platte montiert, an einer Hausecke plaziert, erinnert er zugleich an eine Krüppel-Existenz, dessen dunkle Kleidung den trostlosen Eindruck verstärkt: Der Torso scheint ein melancholisches Abbild des modernen Menschen, der gezwungen ist, in einer rationalen Welt der immergleichen Bedingungen, Verwertungsmechanismen und Gesetze zu funktionieren, die dem dynamischen Getriebe der Zivilisation zugrundeliegen. Seine handlosen Arme sind zu einer demonstrativen Gestik bereit: ein Mann ohne Gesicht noch Eigenschaften, ein Bild ohne Titel – Reduktion, Entindividualisierung und Anonymität, die transparent bleibt für die Zerstückelung und Mechanisierung des Menschen im Krieg wie im Arbeits- und Verwaltungsbetrieb der Gesellschaft.

Nach Nietzsche lag im Apollinischen die Ordnung schaffende, vereinfachende, typisierende und kontemplative Sicht von der Welt, die aus dem dionysischen Untergrund hervorging, jedoch immer auf ihn bezogen blieb. Je abgründiger das Chaos war, desto stärker entwickelten sich bannende Gegenkräfte. »Ohne Titel« gehört zur Werkgruppe der »metamechanischen Konstruktionen«, die von dieser neuen Dominanz des Apollinischen bestimmt wird. Wo Dadas dionysische Intuition die Bildmasse in den simultanen Montagen gleichsam hitzig entfesselte, entleerte und erkaltete der apollinische Willensanspruch die Bildwelt in den metamechanischen Konstruktionen und schuf sich in sachlichen Räumen der Leere eine neue Ästhetik der Mechanik. Der Dadaist wurde zum Konstrukteur. Ein neuer Künstlertypus entstand, der sich gegenüber dem Monteur durchsetzte – wie Apoll gegenüber Dionysos. Und dennoch bedingten sich beide Pole gegenseitig und bildeten erst zusammen den Dadaismus: Das Apollinische endete sonst in gänzlicher Erstarrung, das Dionysische in unentwirrbarem Chaos.

Die Simultaneität war als dionysischer Höhepunkt der Komplexität ihrem extremen Gegenteil ausgeliefert: dem Stillstand der Zeit in Zeitlosigkeit als einer Perpetuierung der Gegenwart im Hier und Jetzt. Gleichzeitigkeit trieb janusköpfig den Verlust der Zeit hervor; die Fülle der Möglichkeiten löste die Entgrenzungen bis zur Beziehungslosigkeit auf und stagnierte im Verlust von Wirklichkeit. Die motorische Triebkraft der Räder bedeutete nicht mehr Zeitfluß des ewigen Kreislaufes, sondern wildgewordener Fortschritt als Leerlauf, der alles annullierte, was sich an Positionen und Werten abzeichnete. Dada – eine coincidentia oppositorum im »Gar nichts d. h. allem« (Hausmann).



126 George Grosz: Ohne Titel 1920

Die Metamechanik der Bildraumkonstruktionen gehörte ebenso zu Dada Berlins Artistik von Polaritäten wie die Dynamik des »tausenden Gleichzeitigen« (Grosz) der Montagen. Dada hatte als apollinisch-dionysisches Konzept sowohl Mechanik, Sterilität und Erstarrung als auch Energie, Dynamik und Motorik der Epoche in sich aufgenommen: »Die Fortentwicklung der Kunst« war nach Nietzsche an diese »Duplicität des Apollinischen und Dionysischen gebunden.«³⁸⁸ Dada versuchte, die Leere der Metamechanik mit neuen Inhalten zu füllen und für eine neue Deutung von Kunst und Technik zu gewinnen, die elementar und konstruktiv wirkte und die Stärke der Ratio in einer apollinischen Vision begründete: Denn – so Nietzsche – »die Größe eines Künstlers bemißt sich nicht nach den »schönen Gefühlen«, die er erregt ... Sondern nach dem Grade, in dem er sich dem großen Stile nähert ... Über das Chaos Herr werden das man ist; sein Chaos zwingen, Form zu werden; Nothwendigkeit werden in Form: logisch, einfach, unzweideutig, Mathematik werden, Gesetz werden –: das ist hier die große Ambition.«³⁸⁹ So kann festgestellt werden, daß Dada begann, Geometrie und Mathematik als Funktion der Kunst in den metamechanischen Konstruktionen produktiv zu begreifen, während die simultanen Montagen die Kunst als Funktion des Lebens wahrnahmen – gemäß Nietzsches Auffassung in »Die Geburt der Tragödie«: »die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens.«³⁹⁰

Die Metamechanik erzeugt jedoch der dadaistischen Skepsis entsprechend Scheinwelten über dem Abgrund, die nicht eindeutig sind. Sie geht einerseits von der Erfahrung einer schockartigen Entfremdung zwischen Mensch und Welt aus und führt das mechanistische Weltbild ad absurdum; andererseits erschließt sie traditionelle Bereiche für die Kunst, indem sie sich der Geometrie als einer ehemals den Sieben Freien Künsten zugeschriebenen Wissenschaft bedient. Auch hier ist wieder die verneinende Bejahung der Ironie als poetische Grundhaltung Ausgangsbasis – nun die wissenschaftliche Welt betreffend.

Die Dadaisten Grosz, Hausmann, Höch, Dix, Griebel, Schlichter, Scholz begannen seit den letzten Monaten des Jahres 1919, vor allem aber ab 1920, apollinisch geprägte Konstruktionen mit leeren Bildräumen und mechanischen Automaten zu entwerfen. Nur zwei Künstler, Johannes Baader und John Heartfield, beteiligten sich nicht an diesen Arbeiten: Heartfield blieb konsequent bei der Fotomontage und typographischen Arbeit, besonders für Zeitschriften und für Buchumschläge des Malik-Verlages, versuchte diese jedoch einer konstruktiv anmutenden Formensprache zu unterziehen. Baader war in seiner Obsession als Präsident des Erd- und Weltballs zu befangen, um zu einer Ernüchterung fähig zu sein; sein Pathos und sein detektivischer Drang, manisch Spuren seines Oberdadatums zu sichern, versperrten ihm den sachlichen Blick auf die Dinge.

Die strenge Disziplin der metamechanischen Konstruktionen setzte Hausmann mit seinem »Mechanischen Kopf (Der Geist unserer Zeit)« (1921) (Abb. 127) plastisch um. Er instrumentalisierte die Inhalte der Konstruktionen und erreichte mit dem Friseurkopf eine der wirkungsvollsten Dada-Schöpfungen: einen Dada-Apoll (vgl. S. 226f.). Die sparsame Bestückung mit Zentimetermaß (im Original von Hannah Höch), Schraube, Nummer, Taschenuhr, Gußformwalze mit seidengefüttetem Etui, Lineal, einem alten, gebrauchten Portemonnaie aus Krokodilleder, dem Bronzeteil eines alten Fotoapparates und dem Ausziehbecher von Hannah Höchs Vater, der diesen immer mit auf die Jagd genommen hatte – alles alltägliche Dinge aus dem Reich des Ordners, Messens und Berechnens – stand im Gegensatz zur voluminösen Assemblage, etwa von »Das große Plasto-Dio-Dada-Drama: Deutschlands Größe und Untergang durch Lehrer Hagendorf oder Die phantastische Lebensge-



127 Raoul Hausmann: Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit), um 1921

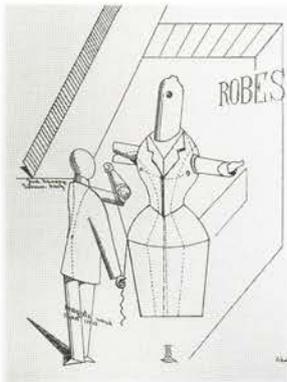
schichte des Oberdada« (1920) (Abb. 213), der mehr das simultane dionysische Prinzip zugrunde lag (vgl. S. 273ff.).

In ihren Manifesten und Auftritten hielten die Berliner Dadaisten bis 1920 gleichzeitig an einem exzentrischen und dynamischen Aktionismus und aggressiven Pamphletstil fest. Hausmann, Huelsenbeck und Baader bewiesen durch ihre Dada-Tournee in Dresden (19.1.), Hamburg (18.2.), Leipzig (24.2.), Teplitz-Schönau (26.2.), Prag (1.3./2.3.) und Karlsbad (5.3.) größte Beweglichkeit. Im März 1920 zogen Grosz und Heartfield bilderstürmerisch mit ihrem Manifest »Der Kunstlump«³⁹¹ gegen die bürgerliche Kultur zu Felde. Auch die Dada-Messe (Juli/Aug. 1920) war noch weitgehend geprägt von der Aktivierung des Prinzips Montage (Abb. 203).

Die metamechanischen Konstruktionen konzentrierten sich bis auf wenige Plastiken auf Bilderergebnisse. Sie wurden auch »tatlinistische Planrisse« genannt. Die Berliner Dadaisten sahen ja in Tatlin den Protagonisten einer Maschinenkunst, der nicht nur einen entscheidenden Umwertungsprozeß in der Kunst einleitete, sondern ihn zugleich unter veränderten revolutionären gesellschaftlichen Bedingungen realisieren konnte. In diesem Sinne versuchten sie, die Mechanik auch utopisch zu definieren: »durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung hindurch uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen.«³⁹² Der anthropomorphe Artefakt verkörperte daher sowohl den durch Persönlichkeitsverlust entfremdeten modernen Menschen als auch den neuen, den kollektiven Menschen, dessen Entindividualisierung eine Befreiung von Traditionen, von alten Wert- und Sinnggebungsmustern bedeutete und schöpferische Möglichkeiten der Verbindung von Kunst und Technik in einer revolutionierten Gesellschaft eröffnete (Grosz/Hausmann/Heartfield/Schlichter in »Die Gesetze der Malerei« (1920)³⁹³; Grosz in seiner Erklärung »Zu meinen neuen Bildern« (1921)³⁹⁴).

Auf welche ironische Gratwanderung begab sich also der Berliner Dadaist, als er jene metamechanischen Konstruktionen in die Kunst einführte, die auf der einen Seite die rationale Welt der Technik und Wissenschaft scheinbar befürworteten und auf der anderen Seite mit den gleichen Ausdrucksmitteln die gegenwärtige Welt und ihre Gültigkeit bezweifelten und ihre Erstarrung darstellten? Die Perspektive und die Bühne, die die Dadaisten für ihre Raumkonstruktionen wählten, waren nicht eindeutig – obwohl sie in »Die Gesetze der Malerei« Eindeutigkeit, ganz im Sinne des Apollinischen, verlangten: »Die Malerei ist eine Sprache, die die optischen Vorstellungen der Masse zur Eindeutigkeit zu steigern hat.« Sie beschworen die Perspektive als »Zügel und Steuer der Malerei« und als »einen beweisführenden Gegenstand.«³⁹⁵ Aber was bewiesen die Perspektiven in den Konstruktionen, wenn nicht den Zweifel über eine Welt, die ihre Anthropozentrik verloren hatte, was zeigten die Elemente – die geometrischen, die architektonischen Pläne, die stereometrischen Körper, die Landkarten, die anatomischen Modelle –, wenn nicht, daß diese Welt mit Vermessungen und Verplanungen nicht zu erfassen war – alles skeptisch zitiert, ohne universale Gültigkeit? Offenbarte ihr Perspektivismus nicht eher die Relativität ihrer Konstruktionen und die Schwäche der Wissenschaft, aus der die mathematischen Regeln stammten? Die platonische Idealität der Maschine, ihre rationalen Gesetzmäßigkeiten konnten nicht mehr verabsolutiert werden. Die Strukturen wirkten trotz der starren Ordnung instabil. Diese widersprüchlichen Phänomene unterscheidet Dadas Metamechanik wesentlich von konstruktivistischen Tendenzen der Zeit!

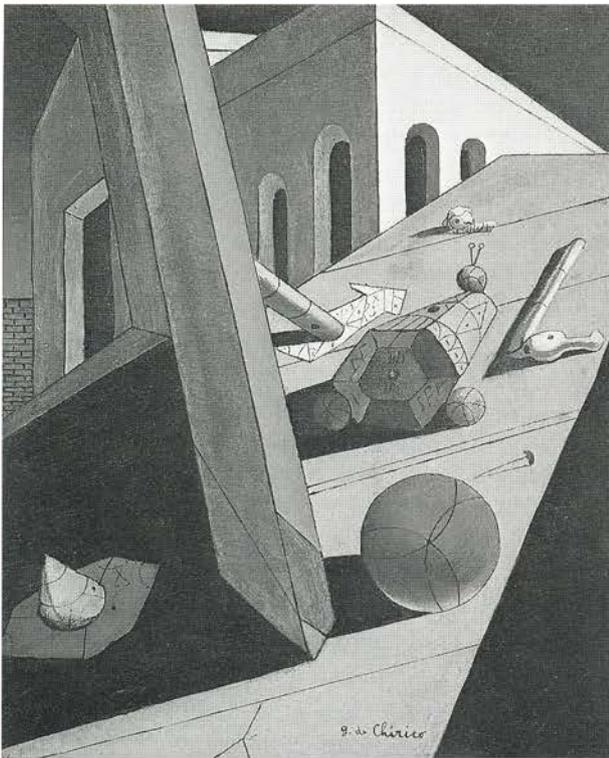
In die neue apollinische »Ordo« wirkte dergestalt der dionysische Untergrund hinein. Auf schwankendem Boden standardisierten und typologisierten die Dada-



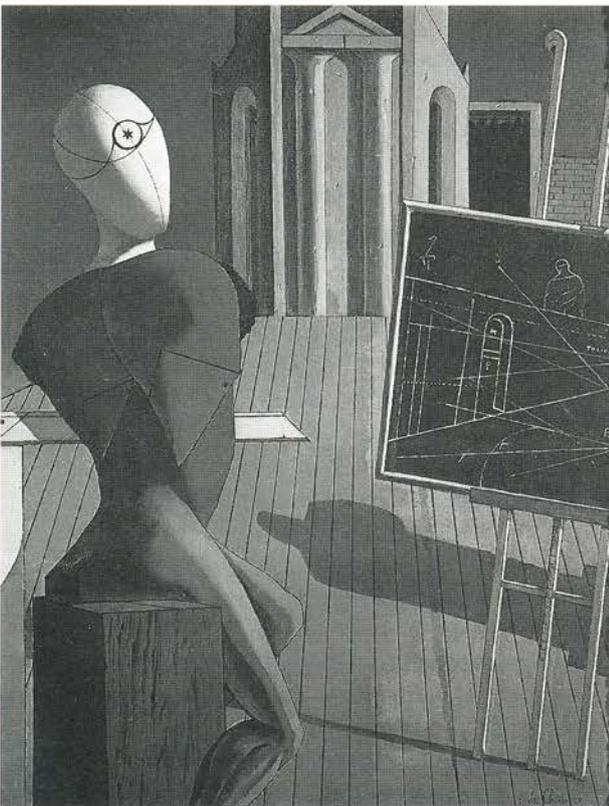
R 55 Max Ernst: Fiat Modes pereat ars 1919

sten ihre neue Bildsprache von tektonischer und technoider Strenge. Die Metamechanik ließ deutlich werden, daß »die Repulsion gegen den leeren Raum«, die Huelsenbeck für das Montieren mit Realmaterialien als Auslöschungsfaktor erkannte, in den Bildraumkonstruktionen aufgegeben wurde und daß sich für Dada letztlich die Leere als die einzig greifbare Realität darstellte.

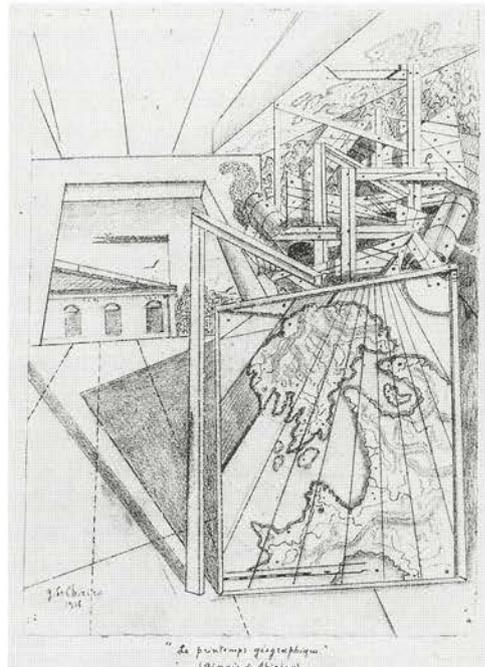
In der ambivalenten Verrätselung der Bildsprache kündigte sich der Einfluß der Pittura metafisica an. Bereits 1916 veranstalteten die Schweizer Dadaisten eine Ausstellung über De Chiricos Schaffen, von dem sie »Der schlechte Genius eines Königs« (1914/15) (Abb. 128) als kleine Abbildung in der Zeitschrift »Dada« (Nr. 2) (1917) zeigten. Zu dieser Zeit war Huelsenbeck bereits in Berlin, und es steht fest, daß keiner der Berliner Dadaisten diese Ausstellung sah. Der Einfluß der Pittura metafisica setzte erst durch die Zeitschrift »Valori Plastici« (1918–1921) ein, die von Marco Broglio in Rom gegründet wurde. Theodor Däubler wurde seit Juni 1919 ab Heft 6 Mitarbeiter dieser Avantgarde-Zeitschrift mit fünf Aufsatzfolgen unter dem Titel »Nostro retaggio« (bis 1920 (H. 5/6)) und Abhandlungen über Chagall und Rousseau (bis 1921).³⁹⁶ Er hatte wahrscheinlich die Pittura metafisica in Berlin bekanntgemacht. Im Heft 9 des »Cicerone« (Mai 1920) und im »Jahrbuch der jungen Kunst« (1920) schrieb er über »Neueste Kunst in Italien«³⁹⁷. Die Galerien Goltz in München und Flechthelm in Düsseldorf vertrieben überdies die »Valori Plastici« in Deutschland. Da Grosz bei Goltz im April/Mai 1920 seine erste große Einzelausstellung präsentierte, ist es denkbar, daß er die Zeitschrift durch diese Kontakte kennenlernte. Schon im Oktober 1919 machte »Das Kunstblatt« auf den Einfluß Carràs in den Werken von Grosz und Davringhausen aufmerksam: eine »korrekte, harte, jeden Zug der Handschrift unterdrückende Zeichnung«³⁹⁸ charakterisiere die Arbeiten der Künstler. Selbst die »Berliner Illustrierte Zeitung« stellte in der Novemberausgabe (Nr. 47) desselben Jahres am Beispiel von Carlo Carràs Werk »Der Sohn des Ingenieurs« (1917) (Abb. R 62) den neuen ungewöhnlichen Stil vor. Auch mögen die Berliner Dadaisten Kenntnis von Max Ernsts Lithographien-Mappe »Fiat Modes pereat ars« (Abb. R 55) gehabt haben, die den Einfluß der »Valori Plastici« verarbeitete und die er 1919 veröffentlichte.³⁹⁹ Hausmann zitierte ja den Titel der Mappe 1921 in seiner gleichnamigen Montage (Abb. 124). Im Januar 1920 schrieb Leopold Zahn, auch Mitarbeiter der »Valori Plastici«, im »Ararat« über »Die Metaphysische Malerei«: »Eine seltsam stille – fast unheimlich stille – Welt baut sich auf ... Die Dinge sind nicht um ihrer Materialität willen da, sondern als Symbole mathematischer und geometrischer Gesetze.«⁴⁰⁰ Er kündete – ebenso wie »Das Kunstblatt« im Februar 1920 – »ein Tafelbändchen mit 12 Phototypien« von De Chirico als Sonderausgabe der »Valori Plastici« (1919) an.⁴⁰¹ Es mag sein, daß sich Carl Einsteins Bemerkungen vom April 1920 ironisch auf diese Sonderausgabe bezogen: »Seit sechs Wochen betrachten Futuristen der Berliner Vororte ›Valori Plastici‹. Chirico, der 1911 in Paris gemanagt wurde, landete 20 in Berlin und in kurzem beglückt man uns mit Perspektive.«⁴⁰² Raoul Hausmann besaß diese Ausgabe der Werke De Chiricos und schenkte sie Hannah Höch, »seiner Lebens-Sonne«, »zur Erinnerung an ihre Italienreise 1920« zu ihrem Geburtstag im November desselben Jahres. Im September verfaßte er das Manifest »Die Gesetze der Malerei«⁴⁰³, das die Bedeutung De Chiricos und Carràs betonte; es sollte von Grosz, Heartfield und Schlichter mitunterzeichnet werden. Es bleibt jedoch offen, ob dies auch mit Zustimmung der genannten Künstler geschah. Das Manifest wurde von Hausmann nicht veröffentlicht. Zwei Werke De Chiricos wurden von den Berliner Dadaisten in die »Dadaco«-Druckbogen (1919/20) aufgenommen: »Der Seher (Le vaticinateur)« (1915) (Abb. 129) und



128 Giorgio de Chirico: Der schlechte Genius eines Königs (Il cattivo genio di un re) 1914/15



129 Giorgio de Chirico: Der Seher (Le vaticinateur) 1914/15



130 Giorgio de Chirico: Der geographische Frühling (Le printemps géographique) 1916

»Der geographische Frühling (Le printemps géographique)« (1916) (Abb. 130). Erst im April 1921 konnten die Dadaisten im ehemaligen Kronprinzenpalais in Berlin die *pittura metafisica* unter dem Titel »Das Junge Italien« im Original sehen: Werke von De Chirico (u. a. »Der Troubadour« (1916), »Hektor und Andromache« (um 1918)), von Carlo Carrà (u. a. »Oval der Erscheinung« (1918), »Einsamkeit« (1917), »Tochter des Westens« (1919)), weiter Werke von Morandi, Martini, Meli, Edita zur Muehlen und Ossip Zadkine. Die 89 Gemälde, 120 Zeichnungen und 8 Skulpturen gaben einen hervorragenden Einblick in die neuen Motive und Methoden der *Pittura metafisica*.

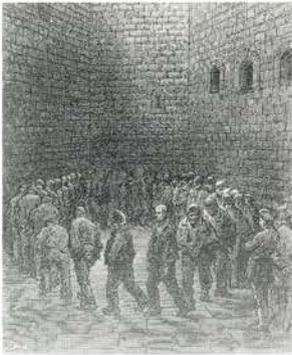
De Chirico und Carrà waren ebenso wie die Dadaisten von Nietzsche beeinflusst; ihre Kunst stand im Zeichen Apolls, der die dionysische Welt durch die »Ewigkeit« der schönen Form zu bannen versuchte. Die »Metaphysische Malerei« schuf visionäre verrätselnde Metaphern, die sich ihre eigenen Räume der Leere und Fülle, des Innen und Außen, des Lichtes und der Schatten bildeten, um einen Mythos der Moderne im alltäglichen Leben neu zu erschaffen. Sie konstruierten poetisch- verfremdete Räume und eine »neue metaphysische Psychologie der Dinge« (De Chirico). Wie De Chirico das Meta nicht außerhalb der Physik, sondern Nietzsche folgend in ihr selbst begründet sah, so nahm Dada Berlin das Meta der Mechanik nicht jenseits von ihr wahr, sondern ebenso in ihr selbst.⁴⁰⁴ Die Metamechanik Dadas war eine »Artisten-Metaphysik« und kennzeichnete den Umwertungsprozeß des Künstlers zum Konstrukteur, der die geometrische Ratio aus ihrer lebensfeindlichen Starre und ihrer dem Leben entfremdeten Abspaltung wieder in eine neue schöpferische Beziehung zur Kunst führen wollte.

Die Dadaisten übernahmen von De Chiricos und Carràs Werk die Tendenz zur figurativen Abstraktion und die städtisch konstruierten Raumillusionen, die leeren abstrahierten Architekturen, die geometrischen Elemente, die mehrfokale perspektivische Darstellung, die jähren, sich erst außerhalb der Bilder treffenden Fluchtlinien, die Tiefe suggerierenden Fußbodenbahnen, den zeitlosen blauen Himmel und vor allem den »manichino«, den Topos der *Pittura metafisica*. Die Berliner Dadaisten entzogen jedoch ihren Varianten von anthropomorphen Artefakten – den Gliederpuppen, Automaten, Schneiderbüsten, Anatomiemodellen, Mechanomorphosen – die unheimlich und erhaben wirkende mythische Aura, trivialisierten sie durch alltägliche Kostüme, nahmen ihnen die kontemplative Bewegungslosigkeit und stellten sie auch proportional angemessener in die Räume. Im Unterschied zu De Chiricos Verrätselung seiner Bühnen sollten sich die Konstruktionen auf das reale Leben beziehen. Grosz betonte in seiner Erklärung »Zu meinen neuen Bildern« (1921) den rationalen Impuls, den er von der »Metaphysischen Malerei« bekam: Er erkannte in ihr einen reinigenden Prozeß, der ihn als Künstler zur Selbstbesinnung zwang. »Bei dem Bemühen, einen klaren, einfachen Stil zu bilden, kommt man unwillkürlich in die Nähe Carràs. Trotzdem trennt mich alles von ihm, der sehr metaphysisch genossen sein will, und dessen Problemstellung bourgeois ist.«⁴⁰⁵ Hausmann hob das Regelhafte und Feste hervor, das diese Malerei vermittelte: »Jede Sache, die in Grenzen gezwungen ist, ist schwerer als jene, die keine Regel kennt. Die Plasticität erfordert eine Kenntnis der Regeln des Schattens, die Mathematik der Größenverhältnisse der Körper zueinander wird durch die Stereometrie gewährleistet. Die Construction der Körper setzt sich in die Zeichnung um. Die Beleuchtung ist ein Schema zum Verdeutlichen des Plastischen der Körper. Die Farben sind dazu da, das Feste zu geben ... Außerdem sei man ein tüchtiger Constructeur, um Gebäude und Maschinen darzustellen: zum genaueren Studium verschmähe man nicht, sich der Photographie zu bedienen.«⁴⁰⁶

Das Instrumentarium der Geometrie und das architektonische Prinzip werden von »Metaphysischer Malerei« und Metamechanik gleichermaßen eingesetzt. Doch es gibt Unterschiede: De Chirico entfaltet in seiner »Metaphysischen Malerei« emphatisch »die Abendröthe der Kultur« (Nietzsche), die in der Erstarrung der Zivilisation kulturpessimistisch das Gewesene beschwört. Er entwirft Reflexionsfiguren des Abschieds, die er als Künstler, als Fremder in der Zivilisation, zugleich in ihrer mythischen Bedeutung im Sinne Nietzsches zu erinnern weiß: »Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können; die Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Lebens glüht und leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen.«⁴⁰⁷ Das Verschwinden der Kultur wird im Schein der Kunst inszeniert – auf unendlichen Bühnen, die hinter dem apollinischen Schleier das »Unheimlich-Erhabene«, die mythische Kraft und Schönheit vergangener Kulturen transparent werden lassen.

Anders die Inszenierung der Berliner Dadaisten. Nicht im Untergang entwickelte die Kunst ihre Ausdruckskraft, sondern in der Umwertung. Die Zivilisation brachte auch eine Befreiung der Kultur von alten Fesseln mit sich. Der Dada-Apoll fegt die Straßen von Kulturfundstücken leer; sie sind nicht mehr Anlaß melancholischer Reflexion. Die Religio, die Rückbindung, wird nicht mehr beschworen; tauchen die Kulturfundstücke auf, wie in Gestalt griechischer Plastiken bei Schlichter⁴⁰⁸ beispielsweise, werden sie zum Objekt des Dada-Ikonoklasmus, weil man sie in den Fängen der bürgerlichen Kultur als ideologisch mißbraucht betrachtet. Die Metamechanik Dadas befreit zu einer neuen rationalen, apollinisch-geprägten Ästhetik, die aus der Allianz zwischen Kunst und Technik produktiv, sachlich und skeptisch zugleich hervorgeht. Die Metamechanik dient eher dazu, mit den Irrtümern der traditionell bestimmten Metaphysik aufzuräumen; die Welträtsel sollen durch die apollinische Ratio eher erhellt als entrückt werden. Während in De Chiricos Werk der Künstler als ein Fremder, Übriggebliebener in einer erstarrten Zivilisation auftritt und romantisch die Erinnerung an einen mythisch-arkadischen Zustand aufscheinen läßt, bekennt sich der Dadaist viel mehr zum wissenschaftlichen Kern der Zivilisation und gewinnt sie für seine neuen Gesetze der Metamechanik als In-ihr-Schaffender. Während De Chirico noch einmal durch die apollinische Erstarrung des logisch-rationalen Prinzips zurück auf den Künstler und seine untergegangene Kultur melancholisch-reflexiv blickt, fordert ihn Dada auf, zu neuen Ufern der Ratio zu schreiten – als Konstrukteur, klar, nüchtern, skeptisch, aktiv. Ein Umwertungsprozeß der Kunst wird durch den Konstrukteur eingeleitet. Sein dionysischer Bezug liegt mehr in der abgründig erlittenen Kriegskatastrophe als im überhistorisch mythischen Urgrund der Kultur.

In der »Kontrolle über Strich und Form« (Grosz) bewies der Künstler seine Sachlichkeit und Disziplin, die ihn als Persönlichkeit ganz prägte: er war nicht nur Ingenieur, sondern auch trainierter Sportler und überzeugter Revolutionär.⁴⁰⁹ Hinter der zerstreuten Oberfläche der Zeit vermochte er kraft seines klar erkennenden Intellekts, die machtvollen Strukturen zu entlarven, die negativen, repressiven Kräfte, die die revolutionäre Bewegtheit der Weimarer Republik gewaltsam unterdrückten. Die Zeichnung »Licht und Luft dem Proletariat« (1919) (Abb. 131), eine Federzeichnung zur Mappe »Gott mit uns« (1920) (Abb. 207), ist ein frühes Beispiel, in dem Grosz die Leere und Statik des Raumes gesellschaftskritisch darstellte. Die hohen Gefängnismauern weisen über sich hinaus auf die Stadt als Herrschaftsraum. Der Rundgang von Revolutionären auf dem Gefängnishof stand im Widerspruch zu den sozialdemokratischen Versprechungen, die der Titel verhieß – und

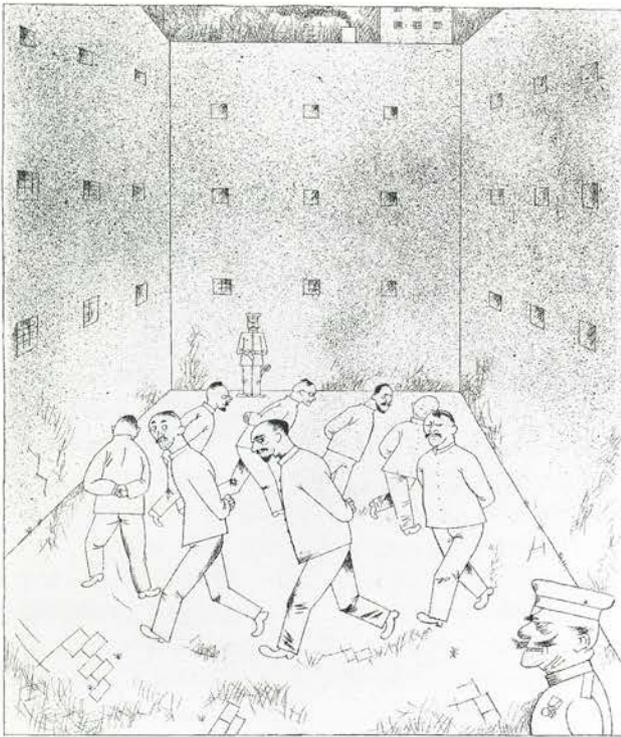


R 56 Gustave Doré: New Gate-Excercise Yard 1872

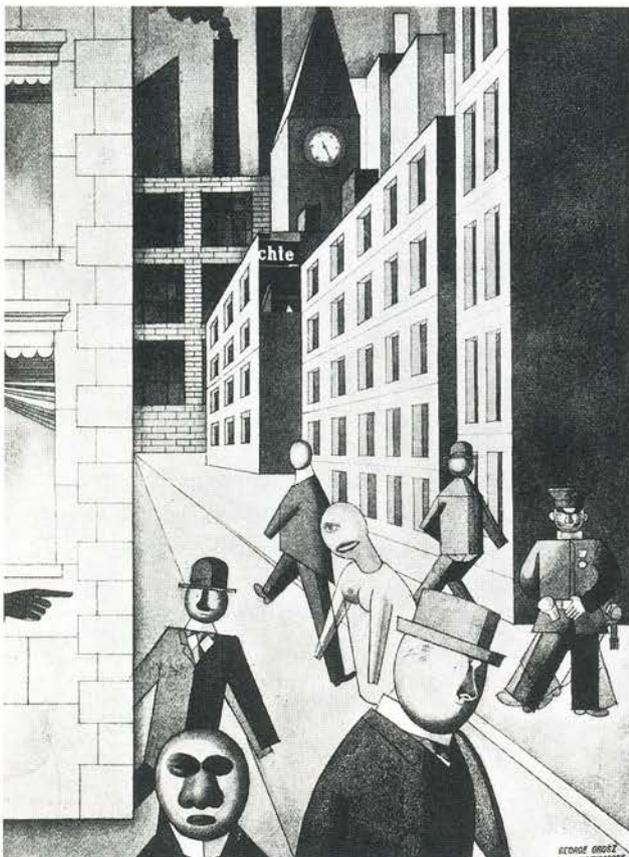
als Phrase entlarvte. Das revolutionäre Aufbegehren wurde in einen kontrollierten Rundgang gefangener Arbeiter verkehrt: gewaltsame Brechung des revolutionären Elans, Kontrolle. Motivisch hatte sich Grosz von Gustave Dorés Gefängnisdarstellung »Newgate-Excercise Yard« (1872) (Abb. R 56) anregen lassen. Er ernüchterte diese Szene zu präzise gesetzten Umrissen. Die Kontrolle, die durch den scharf blickenden Gefängniswärter personifiziert wurde, nannte Grosz auf dem Titelblatt von »Die Pleite« (Nr. 5) (Dezember 1919): »Die deutsche Pest«. Dieser kontrollierende Blick charakterisierte die Gewalt, die von der Weimarer Republik ausging. Ein Ausbruch aus diesem von der Staatsgewalt observierten Rundgang schien ausweglos. Nicht nur die Macht des Militärs, sondern auch jene der bürokratisierten und durchrationalisierten Verflechtung von Kapital, Wirtschaft und Politik versuchten Dix, Grosz, Hausmann und Höch, auch Schlichter, Hubbuch und Scholz in den metamechanischen Konstruktionen zu dekuvirieren.

Das Häusermeer in der Darstellung »Berlin C.« (1920) (Abb. 132) von George Grosz schien selbst zu einem ausweglosen Gefängnis zu werden. Wir sehen die Stadt mit dem Argusauge des Polizisten. Der Zusammenhang von Ordnung, Kontrolle und Repression im Gefängnis übertrug sich auf die Erfahrung im Alltagsleben. Mechanisch wirkende, puppenhafte Menschen hasten durch die Straßen, ohne Hände, ohne Handlungsfreiheit. Einziger der Polizist ist in ihrem Besitz – um die Pistole schnell zu ergreifen. Eine mechanische Schilderhand ersetzt Handlung durch Anweisung. Den politischen Hintergrund dieser in Kontrolle erstarrten Situation bildeten die Verfolgung der Spartakisten im März 1919 und das Erstarken der rechtsradikalen Kräfte in der Weimarer Republik – die Tatsache, daß das Militär ein Staat im Staate wurde. Den Zustand der scheinbar wiederhergestellten Ruhe und Ordnung verbanden die Dadaisten kritisch mit der erstarrten Weltsicht ihrer Zeit: »Die kaiserliche Puffke-Weltrevolution war die größte und letzte, aber auch die gründlichste Revolution«, bemerkte Hausmann zynisch, »nachher lief das Leben schön maschinell ab – und das wünschen im tiefsten Herzen alle ordentlichen Menschen und Kuponabschneider. Puffkes Revolution war der Wiederaufgang der abendländischen Kultur aus dem Geiste der unendlichen Profitrate.«⁴¹⁰

Eine Bilanz der dadaistischen Techniken zieht Grosz mit der Aquarell-Montage »Daum« marries her pedantic automaton »George« in May 1920. John Heartfield is very glad of it. Meta-Mech. constr. nach Prof. R. Hausmann« (1920) (Kurztitel: »Daum«) (Abb. 133; Farbtafel XII). In dadaistischer Manier werden die Federzeichnung, die Montage mit Reproduktionsteilen und die geometrische Konstruktion, gleichrangig-dissonant-polar in einem Werk vereint. Die emotional gezeichnete Linie gehört zur Braut und geht subtil den sinnlichen Reizen ihres Körpers nach. Aus Fotozitat von Maschinenteilen wurde der mechanisierte Automat, der Bräutigam, zusammenmontiert. Beide sind umschlossen von einem anonymen Raum, dessen Ebenen prismatisch gegeneinander verschoben sind. Ein Foto von Daum, links in die Ecke geklebt, soll den biographischen Zusammenhang belegen. Die Gegensätzlichkeit zwischen Mann und Frau erscheint als Spannung zwischen dionysischer und apollinischer Darstellung, zwischen originaler »auratischer« und technisch reproduzierter Kunst. Die Emotionalität der Linie (der Frau) kontrastiert mit der maschinoiden Montage (des Mannes). Durch die anonyme Raumzeichnung wird die Arbeit des Künstlers mit der eines Ingenieurs identifiziert und durch die »Kontrolle über Strich und Form« (Grosz) entpersönlicht. Die Unruhe des Raumes selbst erinnert an dionysische Widerstände und verbindet die gegensätzlichen Kräfte, die das Brautpaar selbst noch trennt. Doch die Zwänge sind unübersehbar. Die Enge des Raumes perpetuiert sich in der Großstadtarchitektur im Ausblick. Die



131 George Grosz: Licht und Luft dem Proletariat 1919



133 George Grosz: »Daum« marries her pedantic automaton »George« in May 1920. John Heartfield is very glad of it (Meta-Mech. constr. nach Prof. R. Hausmann) 1920 (Farbtafel XII)

132 George Grosz: Berlin C. 1920

Abstraktionsprozesse der Darstellung reflektieren den Alles durchdringenden Prozeß der Rationalisierung, gegen die sich auch die emotional geführte Linie kaum noch behaupten kann.

Grosz gebrauchte daher im Gegensatz zu seinen Zeichnungen, die er mit seinem Namenszug signierte, bei den Montagen und metamechanischen oder tatlinistischen Konstruktionen eigene Stempel, mit denen das traditionelle »pinxit« durch »Grosz mont.«, »Grosz constr.« oder einen ovalen Stempel mit seiner Adresse ersetzt wurde. Nicht nur die negativen Auswirkungen der Herrschaft der Ratio über das Leben, sondern auch positiv der Einsatz wissenschaftlicher Methodik zur Stützung und Steigerung des Lebens und zur Aufklärung seiner Bedingungen stand für Dada zur Diskussion.

Die Schwarzweiß-Reproduktion der Montage »Daum« ging ein in die Mappe »Mit Pinsel und Schere« (1922)⁴¹¹ (Abb. 134/1–134/7), in der sich die allmähliche Reduktion der Zitate aus Reproduktionsmedien in sieben »Materialisationen« vollzog: von einer anfangs noch vorwiegend durch eine Mischung aus Aquarell, Federzeichnung und Reproduktionsteilen geprägten Montage bis zur abstrakten, technisierten Konstruktion. Diese Entwicklung vom Material zur Abstraktion umfaßte im Werk von Grosz die Zeit von Ende 1918 bis 1922 und kennzeichnete zugleich den Übergang von dem dionysischen Anteil der Montagen zur apollinischen Versachlichung der Konstruktionen. Das Jahr 1922 bildete auch die äußerste zeitliche Grenze gemeinsamer Gestaltungskonzepte der Berliner Dada-Gruppe. Die Arbeiten nach diesem Jahr waren individuelle Entscheidungen, die keine gruppenspezifische Verbindlichkeit mehr besaßen.

Wie den Konstruktionen von Grosz gingen auch den metamechanischen Arbeiten von Hausmann illusionistische Bildraum-Montagen voraus: »Tatlin lebt zu Hause« (1920) (Abb. 51), »Ein bürgerliches Präzisionsgehirn ruft eine Weltbewegung hervor« (1920) (Abb. 155). Am längsten konnte sich das Fotozitat aus dem maschinellen Themenbereich in den metamechanischen Räumen halten. Die Durchdringung der Kunst mit rational-technoid geprägten Gesetzmäßigkeiten erforderte mehr und mehr Abstraktionsprozesse.

Das Mischen von Bildraum-Konstruktionen mit Fotozitate, für Grosz und Hausmann typisch in dieser Phase, schloß Hannah Höch für ihre Arbeiten aus. Sie war bestrebt, nur eine bildkünstlerische Technik konsequent zu verwenden. Doch suchte sie in ihren Fotomontagen auch den Eindruck von bühnenhaften Tiefendimensionen, beispielsweise in »Dada-Tanz« (1922) (Abb. 123). In den Aquarellen »Er und sein Milieu« (1919) (Abb. R 51), »Bürgerliches Brautpaar« (1920) (Abb. 159) und »Mechanischer Garten« (1920) (Abb. 103) schuf sie Aquarelle, die klar den metamechanischen Geist Dadas widerspiegeln.

Grosz und Höch führten die mechanischen Dada-Figuren außerdem in Entwürfen zu Bühnendarstellungen ein: Grosz in grotesken Figurinen nach Vorstellungen von Ivan Goll zu dessen Schauspiel »Methusalem oder der ewige Bürger« (1922) (Abb. 152/1–152/4), Höch in phantastischen Figurinen für die Anti-Revue »Schlechter und Besser«, die sie zusammen mit Kurt Schwitters und Hans Heinz Stuckenschmidt 1924/25 inszenieren wollte (Abb. 135/1, Abb. 135/2).

- 388 Friedrich Nietzsche: Geburt der Tragödie, KSA 1, S. 25
- 389 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1887–1889, KSA 13, S. 246f.
- 390 Friedrich Nietzsche: Geburt der Tragödie, KSA 1, S. 14
- 391 George Grosz/John Heartfield: Der Kunstlump, in: Der Gegner, Hrsg. Julian Gumperz und Karl Otten, Jg. 1, H. 10–12, Berlin: Der Malik-Verlag, S. 48–56
- 392 Hausmann: Die neue Kunst, Sp. 284
- 393 George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Rudolf Schlichter: Die Gesetze der Malerei, Sept. 1920 (zur Dadazeit unveröff.; wahrscheinlicher Autor des Manifestes: Raoul Hausmann), in: HHE I, S. 696/698
- 394 Grosz: Zu meinen neuen Bildern, S. 11 u. 14
- 395 George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Rudolf Schlichter: Die Gesetze der Malerei (Anm. 393), S. 698
- 396 Theodor Däubler: Nostro retaggio, in: Valori Plastici, Rivista d'arte, hg. von Marco Broglio, Rom, Jg. 1, H. 6–10, Juni/Okt. 1919, S. 1–5; Jg. 1, H. 11–12, Nov./Dez. 1919, S. 6–9; Jg. 2, H. I–II, Jan./Febr. 1920, S. 14–19; Jg. 2, H. III/IV, März/April 1920, S. 36–38; Jg. 2, H. V–VI, Mai/Juni 1920, S. 56–58
- 397 Theodor Däubler: Neueste Kunst in Italien, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, hg. von Georg Biermann, Jg. 12, H. 9, Leipzig: Klinkhardt und Biermann, Mai 1920, S. 349–355; Jahrbuch der jungen Kunst, Leipzig 1920, S. 141–146. Theodor Däubler hielt auch den Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung »Das junge Italien« im Kronprinzenpalais (April 1921), vgl. Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst, hg. von Hans Goltz, München: Goltzverlag 1921, Jg. 2, S. 178 (»Die Jungen Italiener und die Berliner Presse«)
- 398 vgl. Das Kunstblatt, hg. von Paul Westheim, Jg. 3, H. 10, Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag, Oktober 1919, S. 319. Abb.: Carlo Carrà: Der Sohn des Ingenieurs
- 399 Max Ernst stieß im September 1919 auf die »Valori plastici« (Rivista d'arte, hg. von Marco Broglio, Rom: Ed. Valori plastici 1918–1921) in der Galerie Goltz in München (vgl. Werner Spies: Max Ernst Collagen. Inventar und Widerspruch, Köln: Dumont 1974, S. 35 ff.)
- 400 Leopold Zahn: Italien – Die Metaphysische Malerei, in: Der Ararat. Glossen und Skizzen zur neuen Kunst, hg. von Hans Goltz, Jg. 1, H. 4, München: Hans Goltz Verlag, Januar 1920, S. 8
- 401 Giorgio de Chirico (Hrsg.): Valori Plastici, 12 tavole (in fototipia con vari giudizi critici), H. VI–X, Rom: Edizione Valori Plastici 1919:
Interno metafisico, Ettore e Andromaca, Malinconia Hermetica, I pesci sacri, Il trovatore, Interno metafisico, Le muse inquietanti, Interno metafisico, Ritratto, Autoritratto, Il ritornante, Solitudine.
Ankündigungen: Das Kunstblatt, Jg. 4, H. 2, Berlin 1920, S. 64; Der Cicerone, Jg. 4, H. 4, Berlin 1920, S. 171f.
- 402 Carl Einstein: Rudolph Schlichter, in: Das Kunstblatt. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung, Malerei, Skulptur, Baukunst, Literatur, Musik, hg. von Paul Westheim, Jg. 4, H. 4, Berlin: Verlag Gustav Kiepenheuer, April 1920, S. 105–108
- 403 George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Rudolf Schlichter: Die Gesetze der Malerei (Anm. 393)
- 404 vgl. Giorgio de Chirico: Wir Metaphysiker, in: De Chirico. Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften, hg. von Wieland Schmied, Übers. Anton Henze, Berlin: Propyläen 1973, S. 41, S. 46; vgl. Anm. 393
- 405 Grosz: Zu meinen neuen Bildern, S. 14
- 406 Grosz, Heartfield, Hausmann, Schlichter: Die Gesetze der Malerei, vgl. Anm. 393
- 407 Friedrich Nietzsche: Menschliches Allzumenschliches, KSA 2, S. 186
- 408 vgl. Kap.: »Nieder die Kunst«. Der Ikonoklasmus Dadas, S. 241 ff.
- 409 vgl. Grosz: Zu meinen neuen Bildern
- 410 Raoul Hausmann: Puffke beendet die Weltrevolution, in: Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst, hg. von Franz Pfemfert, Jg. 11, H. 25/26, Berlin: Verlag der Wochenschrift Die Aktion 25. Juni 1921, Sp. 367
- 411 George Grosz: Mit Pinsel und Schere. Sieben Materialisationen. Berlin: Der Malik-Verlag 1922. »Die Blätter des vorliegenden Werkes sind Reproduktionen nach farbigen Originalen aus den Jahren 1919–1922.« vgl. Kat. der Abb. 134/1–134/7