

Hanne Bergius: „Systematisches Arbeiten am Ball“. Der neue Konstrukteur als Dada-Apoll, 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. 217–232, 343.

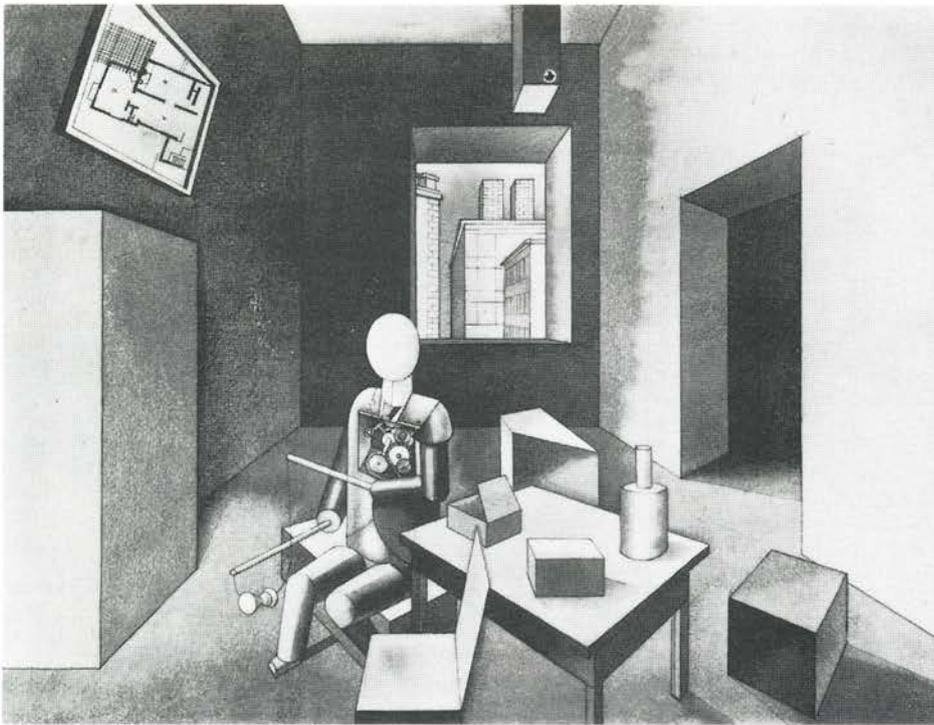
**»Systematisches Arbeiten am Ball«  
Der neue Konstrukteur als Dada-Apoll**

Im »Dada-Dachatelier« nehmen wir zwei unterschiedliche, als mechanische Figuren gekennzeichnete Künstler-Typen wahr: den ausgegrenzten akademischen Maler alten Stils, im weißen Kittel vor der umgekehrten Staffelei, mit dem die traditionelle Kunst vollendeter »Meisterwerke« verabschiedet wird, und den metamechanischen Konstrukteur, der am Tisch vor seinen geometrischen Geräten untätig sitzt.

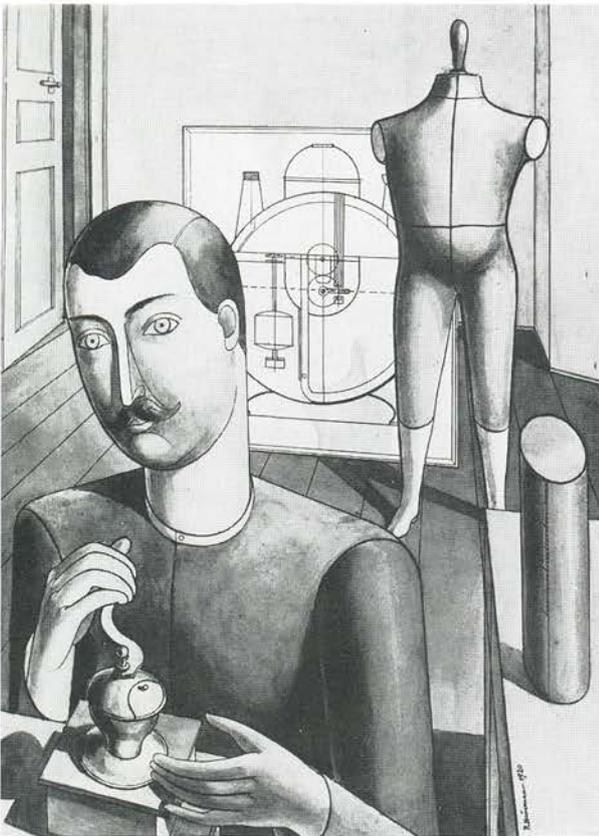
Der Künstler des Akademismus im weißen Kittel, das Gesicht in der Atemschutzmaske, scheint die »alte Kunst« zu repräsentieren; seine Mittel und Darstellungsformen sind verbraucht, seine Aussagen nicht mehr relevant, seine visionären Fähigkeiten erloschen. Er ist mundtot, seine Staffelei leer. Seine Hände sind nicht zu sehen, nur der Ansatz einer hölzernen Armprothese. Er sitzt untätig neben der ihm abgewandten Staffelei. Der subjektive Duktus der Pinselführung ist noch einem alten Werkbegriff verpflichtet, der hier nicht mehr von Interesse ist. Der Künstler ist »Überbleibsel« und erinnert an Zeiten der Kunst, zu denen der Zugang nun abgeschnitten ist. Auch die »preußische Venus« inspiriert ihn nicht mehr. Die derart verpuppte rationalistische Erscheinung bietet keine Projektionsfläche mehr für ihn.

Der Künstler schockiert durch Anonymität. Hinter dieser Rolle könnte sich der antiakademische Dadaist auch selbst verbergen. Dieser führt die Anonymität und Entindividualisierung jedoch nicht als Verlust von Persönlichkeit vor, sondern als apollinische Tarnung. Die Gasmasken überhöht den Eindruck einer sich unangreifbar machenden Persönlichkeit, einer Unverletzlichkeit, der die Traumen der Außenwelt nicht nahe kommen sollen. Wer den Schrecken gesehen hat, sucht nach Nietzsche den Schein der apollinischen Kunst. Das Apollinische der Maske wendet die Erstarrung und die Gefühllosigkeit nach außen und macht aus dem Künstler ein unheimliches Rätsel, denn die Herkunft seiner Maske verweist auf sein Wissen um das Grauen des Ersten Weltkrieges; die Maske erscheint als Reflexionsfigur des Gewesenen, die auf die Untätigkeit des Künstlers als melancholische stumme Revolte gegen eine sinnentleerte Kultur schließen läßt. Durch seine Erstarrung liquidiert er überdies seine auf Anpassung und Gewohnheit ausgerichteten Sinne als konventionsbeladene Surrogate einer traditionellen Kunst-Vorstellung. Diese Einstellung beinhaltete die Tendenz Dadas, fort von der »Netzhaut-Kunst« (Duchamp) zu kommen, einer auf Abbildhaftigkeit fixierten Kunstvorstellung. Daher ist in letzter Konsequenz das Kunstwerk auf der Staffelei nicht mehr notwendig, sondern allein die Wiedergewinnung der Kunst als Idee, als Konzept. Unproduktivität und Langeweile setzte der Dadaist als Verweigerung ein, als Denunziation der wachsenden Normierung »unserer tönernen, leeren Epoche«. <sup>449</sup> Die Stagnation der sinnentleerten, monotonen, erstarrten Gesellschaft stellte er bewußt ironisch zur Schau und ließ hinter ihrer Oberfläche die verdrängten Schrecken ahnen. Durch seinen Ennui wollte er den Verlust von Kultur bloßlegen. Die Verweigerung subjektiver werkorientierter Produktivität war eine allgemein Dada verbindende dandystische Attitüde: Bezogen auf den französischen Dadaismus schrieb Jacques Vaché: »Der Umrige sollte nicht schöpferisch sein« <sup>450</sup>, oder der Genfer Dadaist Walter Serner sagte: »Das beste Buch: das unterlassene«, <sup>451</sup> oder der Zürcher und Pariser Dada-Mitbegründer Tristan Tzara behauptete: »Ich wäre ein Abenteurer großen Stils und mit feinem Gestus geworden, hätte ich nur die psychische und physische Kraft, die eine Aufgabe zu vollbringen: mich nicht zu langweilen.« <sup>452</sup> Salomo Friedlaender argumentierte mit der »schöpferischen Indifferenz«, und Carl Einstein ließ seinen Protagonisten Bebuquin fragen: »Gleichgültigkeit, woraus bist Du wohl gewebt, war die allzugroße Empfindlichkeit Dein Ursprung, oder die Kraft, die der opulenten Natur gleichkommt?« <sup>453</sup> Marcel Duchamp fand die Dimension des Schweigens und erlangte große Wirkung in der Avantgarde.

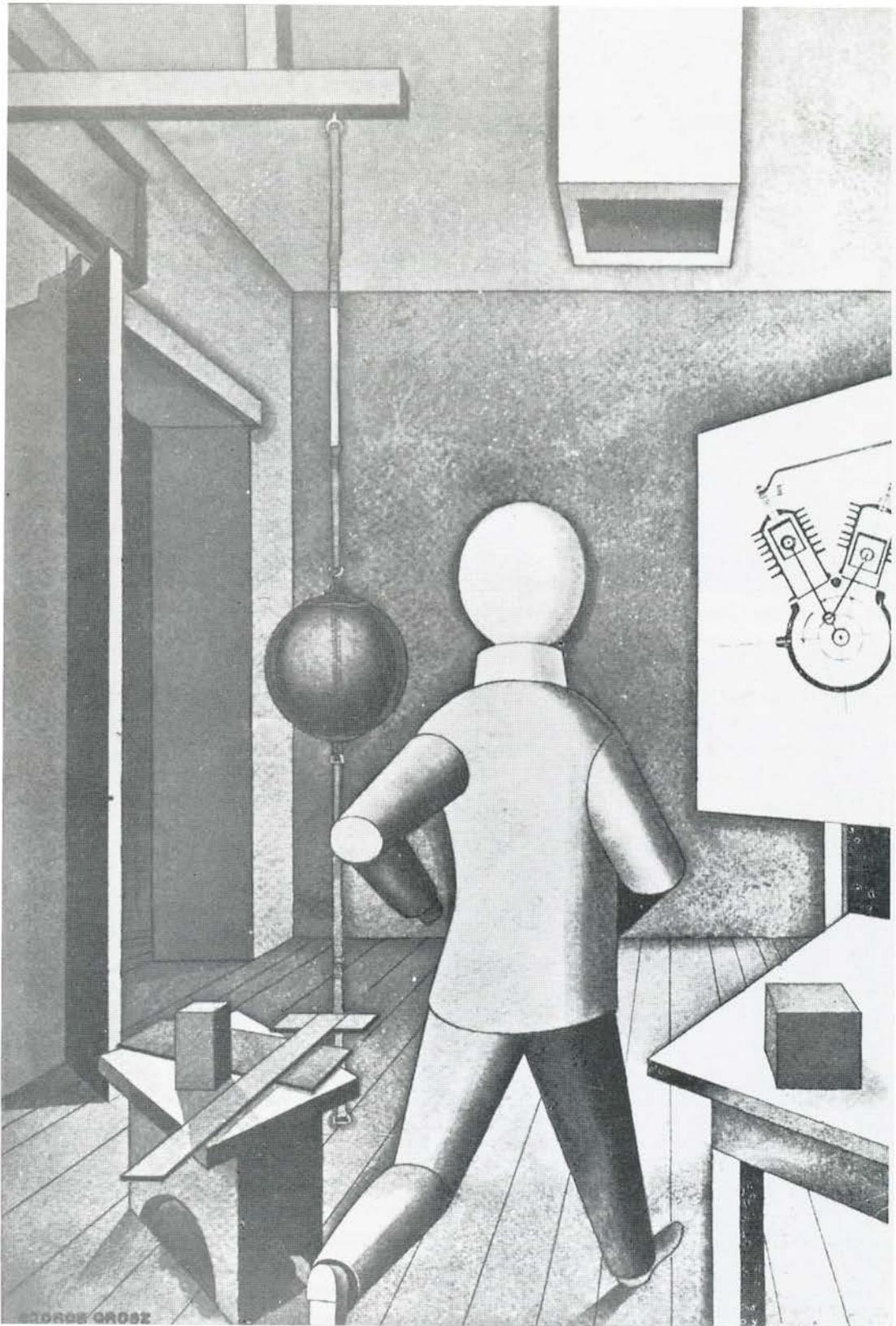
Es kann darüber hinaus noch eine weitere Facette der Untätigkeit des Künstlers deutlich werden. Sie hängt mit seiner sozialen Randsituation zusammen und mit seiner negativen Fixierung auf die Oberschicht als seine Klientel. Auf dem »Dada-Dachatelier« scheint er sich durch seine Unproduktivität der »herrschenden Klasse« zu entziehen, doch zugleich wird auch seine Isolation von den »proletarischen



164 George Grosz: Diabolospieler 1920 (Farbtafel XVI)



165 Raoul Hausmann: Kutschenbauch dichtet 1920



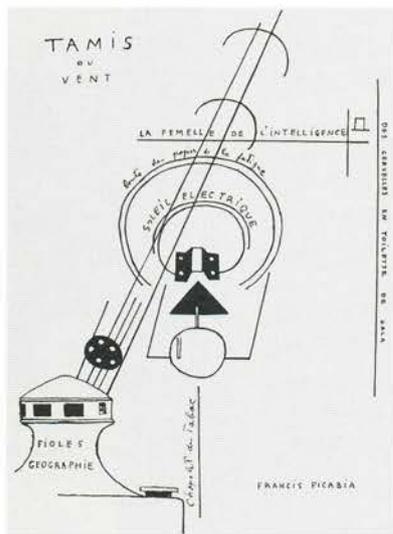
166 George Grosz: Der neue Mensch 1920

Massen« deutlich. Schlichter arbeitete an einem Funktionswandel der Kunst und teilte die Einstellung von Grosz: Erst wenn die Kunst nicht mehr »blutarm durch das Leben der oberen ›Zehntausend‹ fließt«, erst dann wird sie wieder lebendig und sich als »voller Strom der ganzen arbeitenden Menschheit mitteilen.«<sup>454</sup>

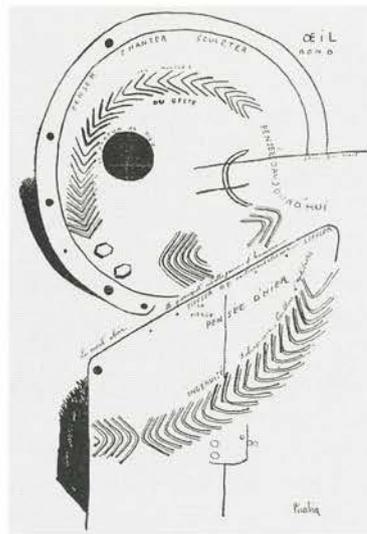
Stellt die Künstler-Puppe mit weißem Malerkittel die Absage an die bisherige Atelierkunst dar und verweist ihre Untätigkeit auf die Verweigerung einer sinngebenden Deutung der mechanisierten Welt, so könnte der andere Künstlertypus die neue apollinische Rolle des Dadaisten als Konstrukteur verkörpern, der seine Tätigkeit rational und spielerisch zugleich wahrzunehmen vermag. Seine Werkzeuge sind die geometrischen Instrumente, mit denen er die rational durchdrungene Welt souverän plant und eine metamechanische Kultur schafft, die aus der Verbindung von Kunst und Technik neu hervorgeht, und mit dem Verweis auf das Anatomiemodell auch die Naturwissenschaften einbezieht. Im Unterschied zu De Chirico, der in der Fremde der Zivilisation die ehemals mythische Bedeutung der Kunst melancholisch erinnert, scheint es dem neuen Künstler um das Fortleben der Kunst in der »fröhlichen« Vereinigung mit dem rationalen Vermögen der Wissenschaft zu gehen – vielleicht um eine mögliche »Weiterentwicklung des künstlerischen« im wissenschaftlichen Menschen, wie sie Nietzsche etwa in der Phase von »Menschliches, Allzumenschliches« (1878) einforderte.<sup>455</sup> Grosz erkannte in der »Sachlichkeit und Klarheit der Ingenieurzeichnung« ein neues künstlerisches Leitbild<sup>456</sup>, dem Dada eine eigenständige ästhetische Dimension beimaß. Grundrisse, Schnitte, Diagramme traten oftmals als Bilder im Bild auf. Sie schienen eine neue künstlerisch-wissenschaftliche Entwurfskultur als metamechanisches Spiel einzufordern. In ihren Abstraktionen verdichteten sie die Komplexität der Funktionen, ohne sie durch unabänderliche Formgebungen einzuschränken. Sie zeugten von einer schöpferischen Indifferenz, die die Nähe zu Duchamps anartistischem »trockenem« Konzept ebenso offenbarte wie zu Picabias mechanomorphen und maschinoiden Diagrammen: »Tamis du Vent« (um 1918) (Kat. Nr. 103) (Abb. 167), »Can(n)ibalisme« (um 1918) (Kat. Nr. 48) (Abb. 168), »Oeil Rond, Buschmannzeichnung« (1919/20) (Kat. Nr. 47) (Abb. 169) wurden für die Dada-Messe ausgewählt. Darüber hinaus finden wir in »Kutschenbauch dichtet« (Abb. 165) und in »Diabolospieler« (Abb. 164) eine Steigerung der metamechanischen Tätigkeit zu hermetischer Systematisierung, die im Unterschied zum »Dachatelier« (Abb. 136) bereits eine absolute, äquilibrirte Ordnung erreicht hat. Die Mechanik ist zur zweiten abstrakten künstlerischen Natur – zum Automatismus, zum »Seelenautomobil« – geworden. Hausmanns »Kutschenbauch« (1920) (Abb. 165), ein Kunstmensch, dessen Abbild aus dem Ambiente von Baaders Assemblage »Das große Plasto-Dio-Dada-Drama« (1920) (Abb. 213) entlehnt wurde und auch in »Der Verfasser des Buches der Vierzehn Briefe Christi in seinem Heim« (um 1920) (Abb. R 64) auftaucht, dreht den Hebel der Kaffeemühle gebetsmühlenartig. Mit seinen großen, blauen Augen starrt er, den Kopf leicht geneigt, wesenlos aus dem Bild. »Der Diabolospieler« (1920) (Abb. 154) von Grosz funktioniert bewußtlos aus dem Innern seines Mechanismus, seines Zahnradmaschinchens, das die Bewegungen seiner Arme dirigiert. Das Diabolospiel, das erst seit 1908 in Deutschland Verbreitung fand, gehörte zu den amerikanischen Spielzeugmoden: »Eines Tages spielten wir plötzlich alle Diabolo«, erzählt Grosz in »Ein Kleines Ja und ein großes Nein«, »mit einem Bindfaden, der zwischen zwei Stöcken gespannt war, die man in den Händen hielt, warf man einen sanduhrförmigen Kreisel in die Luft und fing ihn beim Herunterkommen geschickt wieder mit dem Bindfaden auf. Dazu summt man die Melodie des Tages: ›Since



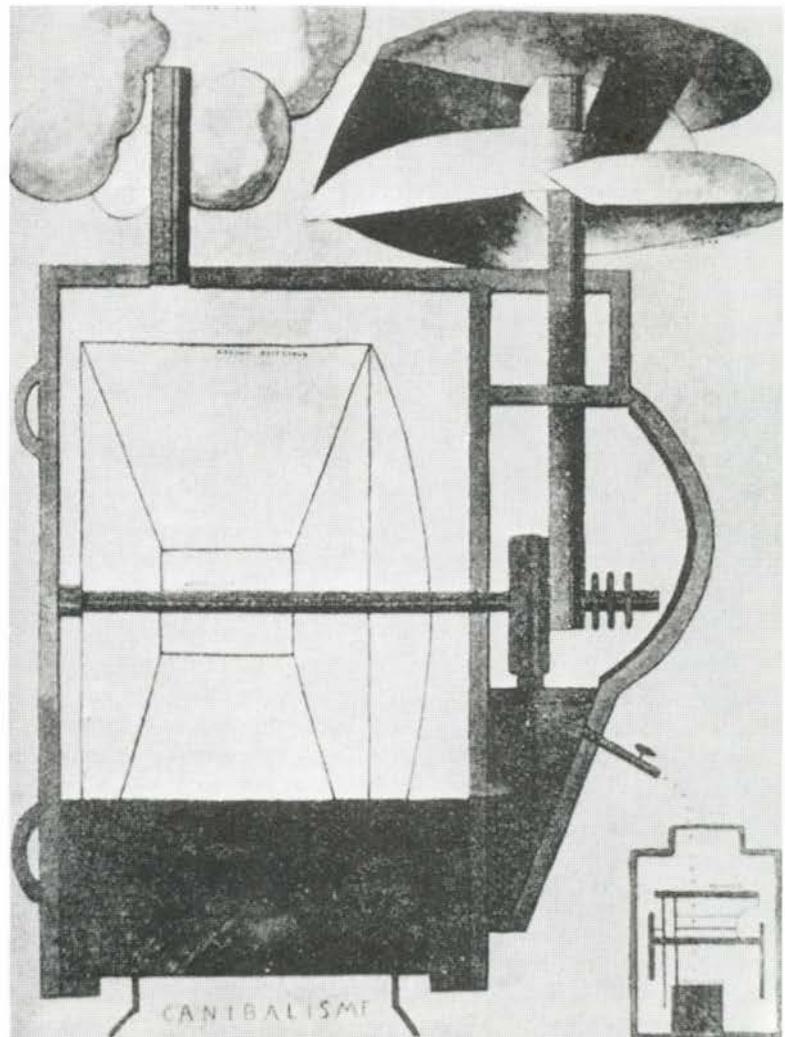
R 64 Johannes Baader:  
Der Verfasser der Vierzehn  
Briefe in seinem Heim,  
um 1920



167 Francis Picabia: Tamis du Vent, um 1918



169 Francis Picabia: Oeil rond, Buschmannzeichnung, um 1920

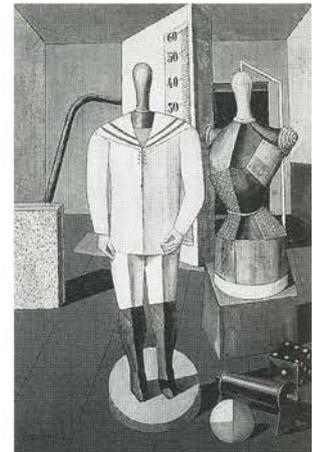


168 Francis Picabia: Can(n)ibalisme, um 1918

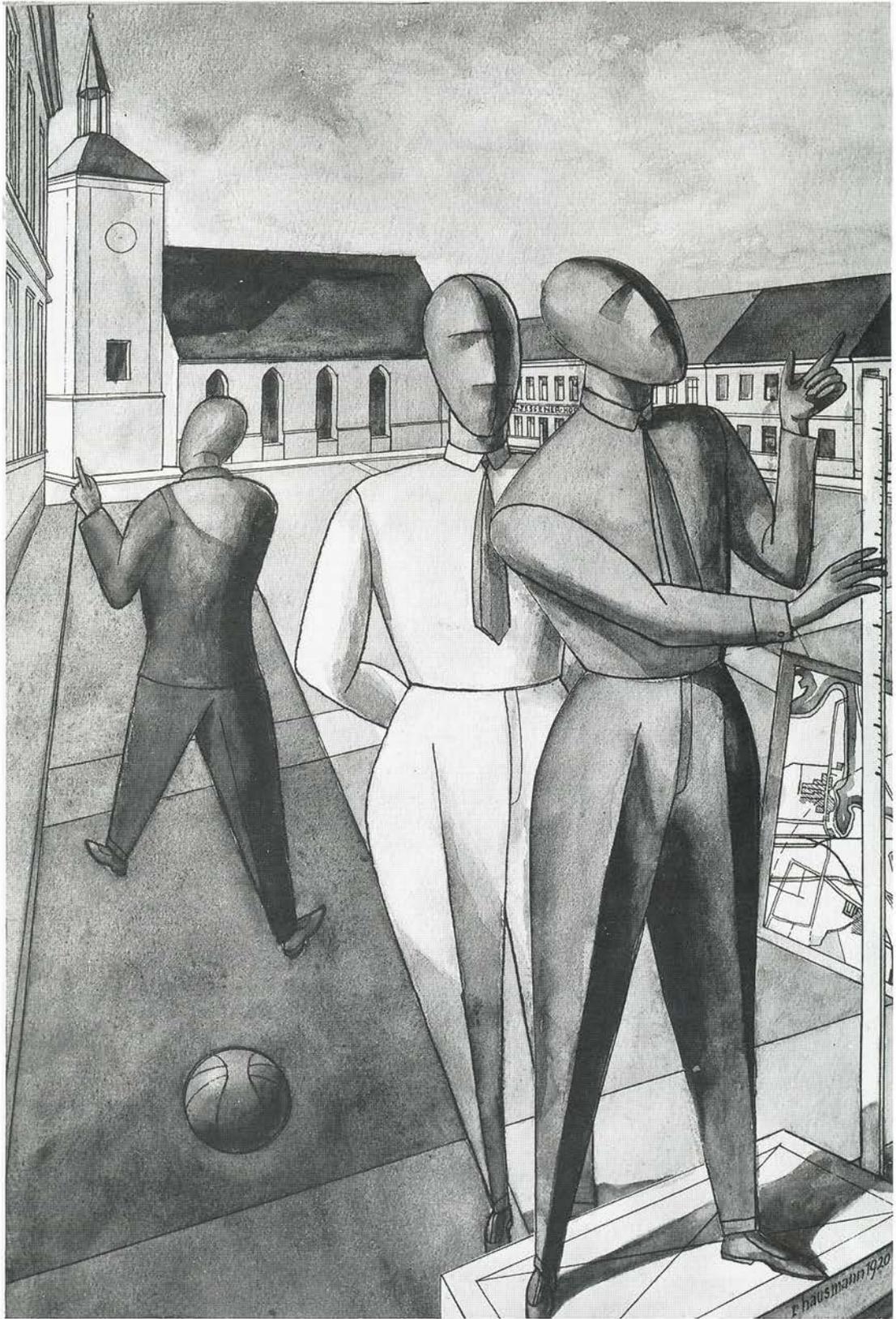
my old man caught the latest craze of Di-Ei-E-Bi-Olo-«.<sup>457</sup> Sowohl Kutschenbauch mit seiner Kaffeemühle als auch der Diabolospieler sind auf das Stereotype ihrer Gelenkbewegung reduziert. Sie entgehen menschlicher Unzuverlässigkeit und Subjektivität, indem sie metamechanisch perfekt funktionieren. Das Dionysische ist in apollinische Gegengewichtigkeit überführt. Die »innere Notwendigkeit« des expressionistischen Schöpfertums wird durch den metamechanischen Automatismus ironisch abgelöst. Das Kunststück des Diabolospielers, das aus der Spannung des Balanceaktes lebt, wird zu einem gleichförmigen Hin und Her, Auf und Nieder – ein perfektes Äquilibrieren im Kontext dadaistischer Indifferenzierung. Durch das hermetische Funktionieren wird das Diabolospiel des Kindes mit dem Grundriß als metamechanischem »Erzeugnis« in einer Gleichwertigkeit gesehen: beide stehen für ein unabhängiges, selbsterzeugtes System, für eine zeichenhafte Realität von innerer Konsistenz. Ein neues Modell metamechanischer Schöpfung, das sich nicht mehr auf die Kreativität der Psyche einzulassen braucht. Hausmann verwandte die männliche Schneiderpuppe, Grosz den stereometrisch zusammengesetzten Menschen aus Zylindern und Kugeln. Sie sind die neuen metamechanischen Produktionsmaschinen der Kunst. Doch im Gegensatz zur industriellen Fabrikation sind sie funktions- und nutzlos, autonom und wenden als »transzendent-immanente perpetuum mobiles« (Hausmann) eine visionäre Geometrie an, die Kunst und Wissenschaft gleichermaßen verrätstelt.

Dadurch, daß ihre Aussage so nichtig und zwecklos ist, sind sie zugleich Endpunkt und Neuanfang: Endpunkt, weil ihre Automatik ihre Herkunft aus der Mechanik der Gesellschaft nicht verleugnet. Im Diabolospieler steckt auch noch der prophetisch bewegte Krüppel, und Hausmanns Kutschenbauch, beziehen wir ihn auf seine 1920 geschriebene Satire, ist ein Produkt deutscher Konvention und Erziehung. So gesehen wäre ihr Mechanismus ein »ungeistiger« (Hausmann). Doch die Dadaisten vermögen ihren sinnlosen Leerlauf ad absurdum zu führen und ihn ironisch in einen »antigeistigen« unsinnigen umzupolen.

Die Abgeschlossenheit des Künstlers im Dachatelier, die automatenhafte Ataraxie von Kutschenbauch und des Diabolospielers verwandeln sich zu einer mehr realitätsbezogenen Qualität metamechanischer Tätigkeit in »Der neue Mensch« (1920) (Abb. 166) von Grosz: »Meine Arbeiten sind als Trainings-Arbeiten zu erkennen – ein systematisches Arbeiten am Ball.«<sup>458</sup> Diesem neuen Typus begegnen wir auch in Hausmanns Aquarell »Ingenieure« (1920) (Abb. 170; Farbtafel XV), die wie »amerikanische Exploirateurs« (vgl. Abb. 173) in die Kleinstadt eindringen und den alten europäischen Geist vertreiben. Während der Ingenieur im Vordergrund auf einem flachen Sockel das Messen ausführt, scheint der andere unmittelbar hinter ihm die Funktion der Kontrolle zu übernehmen. Nicht zu übersehen ist der Einfluß Carràs durch sein Gemälde »Mutter und Sohn« (1917) (Abb. R 65): nicht nur die Anordnung der vorderen Figuren, sondern auch eine gewisse Ähnlichkeit im Schnitt der Kleidung, ebenso die Bezüge zu Sockel, Zentimetermaß und Ball. Die schreitende Figur an der Hauswand in »Ingenieure« (Abb. 170) ist ein Motiv, das in Bildraum-Montagen immer wieder auftaucht, um Tiefendimensionen zu betonen. »Der neue Mensch« (1920) (Abb. 166) von Grosz geht mit entschlossenem Schritt ebenfalls durch einen nüchternen Raum auf eine Ingenieurzeichnung zu, die den Schnitt durch einen Zweizylinder-V-Motor zeigt. Er passiert die im Vordergrund liegenden geometrischen Werkzeuge und den im Mittelgrund aufgespannten Punchingball, sein wichtigstes Trainingswerkzeug – er ist Ingenieur und Boxer. »Ingenieure« und »Der neue Mensch« haben das Rationalismus-Problem



R 65 Carlo Carrà: Mutter und Sohn 1917



170 Raoul Hausmann: Ingenieure 1920 (Farbtafel XV)

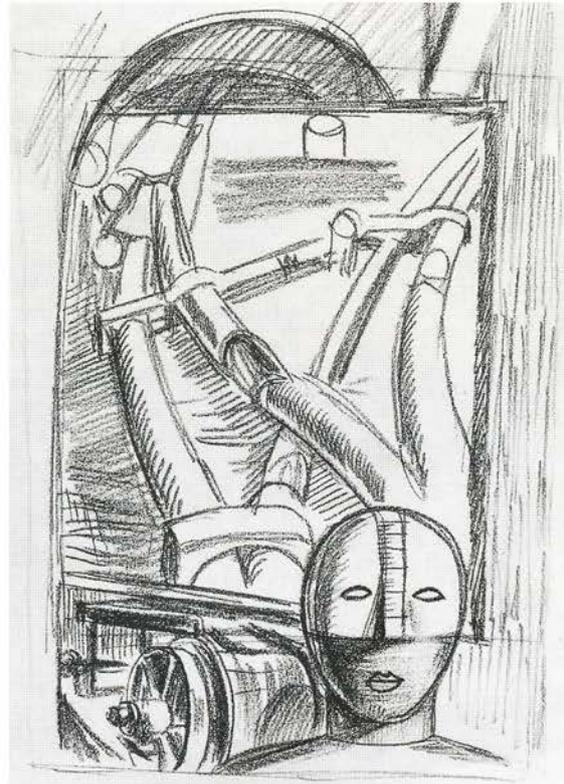


PLASTIQUE DE RAOUL HAUSMANN

Les tentatives de plastique nouvelle sont encore dominées par l'esprit ancien tant que l'esprit nouveau n'est pas concient dans l'homme. Celui-ci se sert de ses créations nouvelles à l'ancienne manière. La vraie plastique paraît par „mutation“ quand „l'évolution“ a fait son œuvre.  
P. MONDRIAN

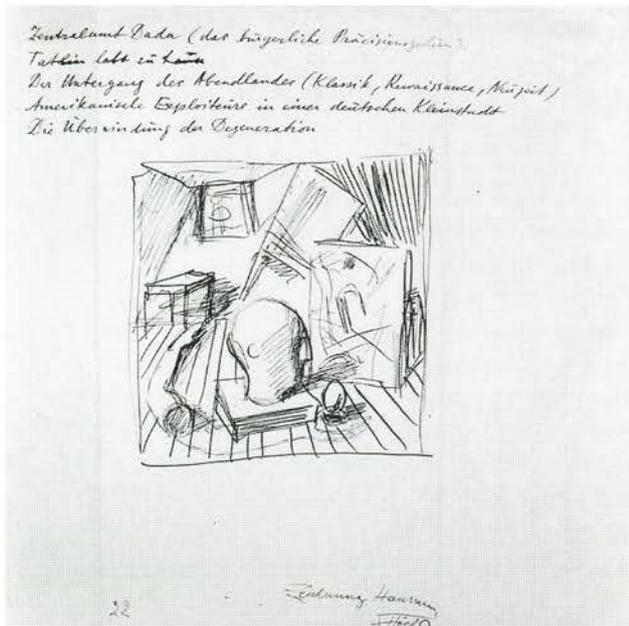
Dédié aux neo-classicistes et esthéticiens du compas et du nombre en France et en Italia

Nous ne combattons pas seulement contre le nu en peinture, mais aussi contre tous les imbécilités naturalistes en forme des **génétaux**. **Au Boudoir** avec ces transformations sexuelles et ces combinaisons érotiques! (Marque: Klee etc.)

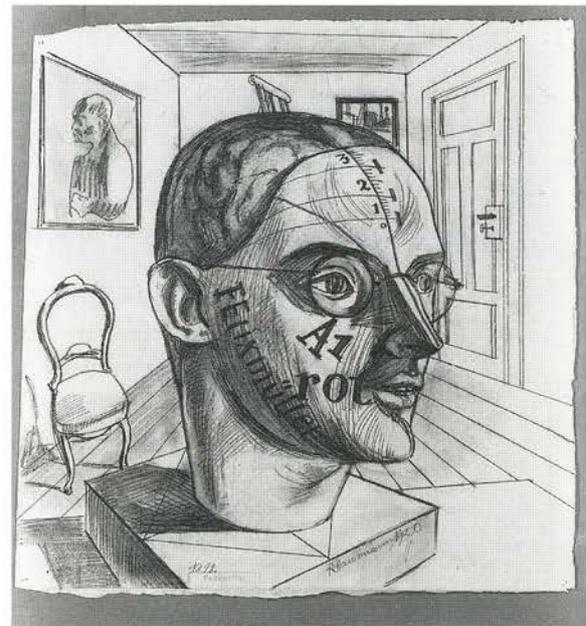


172 Raoul Hausmann: Studie zu »Mechanischer Kopf«, um 1920

171 Raoul Hausmann: Mechanischer Kopf als »Plastique«, in: Mécano blue, Nr. 2, 1922

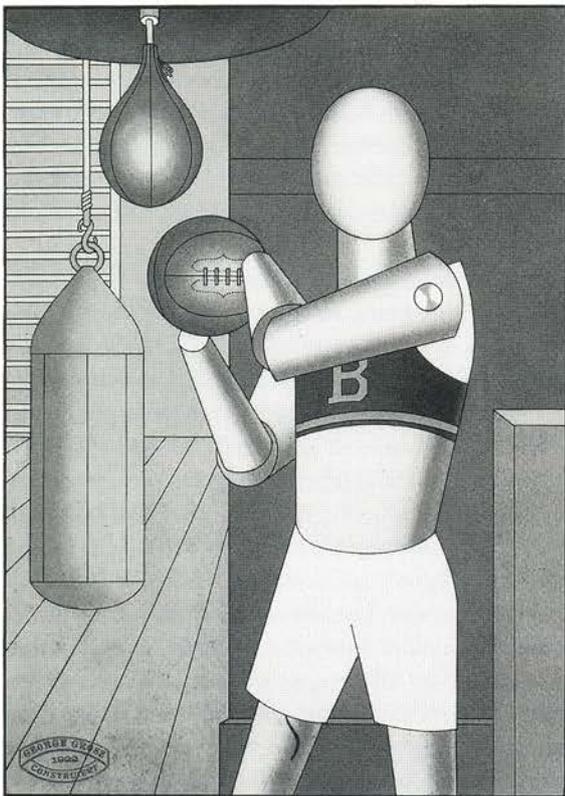


173 Raoul Hausmann: Ohne Titel. Skizze, um 1920

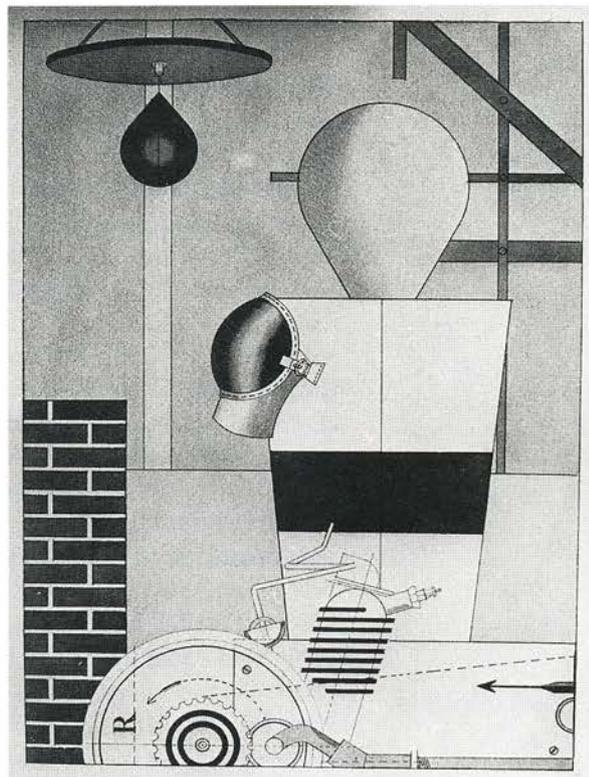


174 Raoul Hausmann: Porträt Felixmüller 1920

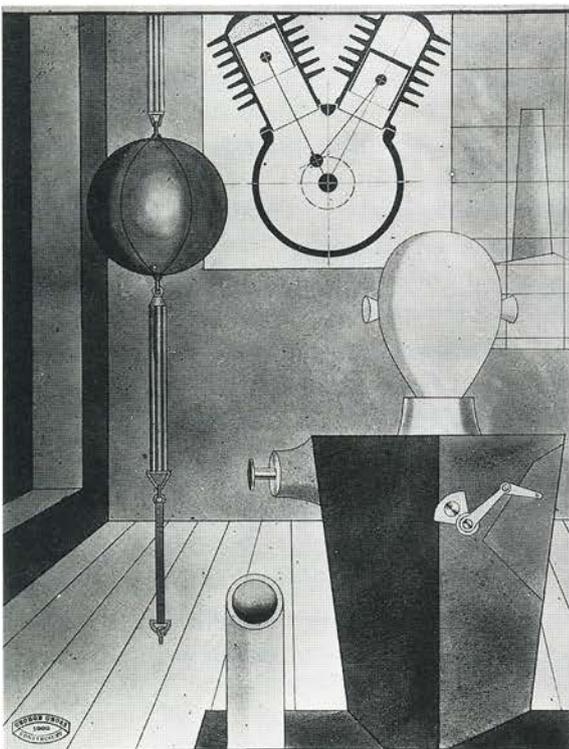
neu gefaßt. Die Figuren scheinen in einem leeren, widerspruchsfreien Raum eines neuen Systemzusammenhanges zu leben – im Gegensatz zur erdrückenden Apathie im »Dachatelier« (Abb. 136). Der Typus des Künstlers als Boxer und Ingenieur verkörpert eine neue Identität von Kunst und Technik, Kunst und Leben. Der metamechanische Dadaist wurde Boxer: reaktionsschnell, standfest, immer auf der Hut, und Ingenieur: verstandeskühl, berechnend, zeitgemäß. Es bedurfte einer derartigen »heroischen Verfassung«, die die Moderne zu leben (Benjamin). Die »Ingenieure« (Abb. 170) von Hausmann stellten sich als Künstler auf eine funktionierende Welt ein, die »Stabilität, Aufbau, Zweckmäßigkeit«<sup>459</sup> forderte – Bedingungen, die die Eliminierung der persönlichen Handschrift des Künstlers verlangten, ebenso jene seiner Emotionalität und jeglichen psychologisierenden Deutens. Sein scharfes Bewußtsein reinigte die Kunst bis zu Elementarem, Einfachem und vermied auch bei der klaren Farbgebung jede Assoziation von Expressivität und »Rausch« (Hausmann). Der neue Typus des Künstlers besaß überdies Lebenskalkül und ersetzte traditionelle Verwurzelung durch ein erhöhtes Maß an Mobilität; nicht der Zyklus der Natur, sondern das großstädtische Tempo; nicht die deutsche Kleinstadt, sondern Amerika; nicht das Individuum, sondern der Typus; nicht der Organismus, sondern der Apparat – all das waren die neuen kultur- und zivilisationskritischen Diametralen, teils provozierend, teils defensiv. Die neuen Herausforderungen der modernen Technik und des urbanen Lebensraumes als Angriff auf Körper und Seele konditionierten den Künstler und seine Sinne zu einer metamechanischen Bewußtheit von hohem Leistungsvermögen – planend, messend, von kühlem Verstande, die neue Welt, den neuen apollinischen Menschen konstruierend: Folgerichtig ging aus diesem Konzept der »Mechanische Kopf (Der Geist unserer Zeit)« (Abb. 127) von Hausmann hervor. Sein Denken nach Maß und Zahl kündete von einer neuen schöpferischen Verbindung von Kunst und Technik: einer metamechanischen Umwertung der Ästhetik – die Wissenschaft unter der Optik der Kunst zu sehen. Erstmals wurde der Kopf wohl 1921 auf der »Großen Berliner Kunstausstellung« in der Abteilung der Novembergruppe als »Kopf in exzentrischer Bewegung« (Nr. 1086 des Katalogs) präsentiert.<sup>460</sup> Obwohl Hausmann auch bei der Datierung dieses Kopfes geneigt war, sie früher anzugeben, auf das Jahr 1918 und 1919, ist jener weder auf der Dada-Messe noch in den Berliner Dada-Veröffentlichungen zu finden. Den Titel »Geist unserer Zeit« erhielt er erst im Zuge der seit 1967 einsetzenden Retrospektiven Hausmanns. In »Mécane blue«<sup>461</sup> (Abb. 171) integrierte der Dadaist sein Werk 1922 erstmals programmatisch in das antiexpressionistische, antipsychologische und antierotische Konzept dieser Zeitschrift, die von van Doesburg herausgegeben wurde und eine Polemik des »mechanischen« Menschen gegen den »natürlichen« Menschen auslöste, um sich vor allem damit gegen esoterische Vorstellungen von dem Bauhauslehrer Johannes Itten und das subjektiv-ausdrucksenergetische Pathos der Expressionisten zu richten. In diesem Kontext ist auch die Widmung zu verstehen, die unter Hausmanns »Plastique« in »Mécane« stand und sich an alle »neo-classicistes et esthéticiens du compas et du nombre en France et en Italia« wandte, womit wohl Le Corbusier, sein Kreis um »L'esprit nouveau« (Oktober 1920–Januar 1925) und die Künstler der »pittura metafisica« gemeint waren. Die Instrumente am Kopf verweisen auf eine rational und materiell bestimmte Lebens- und Wahrnehmungsweise. Im Gegensatz zur dionysisch-betonten Exzentrität der Montagen stellt sich mit dem Kopf eine apollinisch-konzentrierte Sicht auf die Dinge ein, zu deren Präzisierung, darauf mögen die Messingschrauben der photographischen Plattenkamera verweisen, auch die Photographie als einem Bündnis des Auges mit der Apparatur



175 George Grosz: Sportmann/Konstruktion 1922



177 George Grosz: Konstruktion 1922



176 George Grosz: Konstruktion 1922

beiträgt. Die Kreation des »Mechanischen Kopfes« stand über die geistige Verwandtschaft mit van Doesburgs Konzept hinaus auch im Zusammenhang mit einem neuen wissenschaftlich geprägten Verständnis der Kunst, wie es auf dem Kongreß der »Union fortschrittlicher internationaler Künstler« (29.–31. Mai 1922) in Düsseldorf von den Konstruktivisten El Lissitzky, Hans Richter, Werner Graeff, Moholy-Nagy, Cornelius van Eesteren, Max Burchartz zusammen mit Hausmann vertreten wurde und wie es sich in den Konzepten der Konstruktivisten-Gruppe in Berlin und am »Bauhaus« in Dessau weiter durchsetzte.

Der konsequenten dada-apollinischen Schöpfung des Kopfes von Hausmann gingen Zeichnungen voraus: einmal jene Bleistiftzeichnung einer Mechano-Puppe mit angedeutetem Zentimetermaß auf der Stirn (um 1920) (Abb. 172), die nah bis zur Brusthöhe an den Bildrand rückt, dem Betrachter blicklos begegnet und im Rücken mit Röhren und Maschinen verbunden ist, und in diesem Zusammenhang als Allegorie einer Synthese aus Geist und Maschine erscheint, zum anderen die Bleistiftzeichnung zu einem Perückenkopf (Abb. 173) und das Porträt von Conrad Felixmüller (1920) (Abb. 174). Sein Dreiviertelprofil wird schematisiert, seine Physiognomie wird als Intellektueller typisiert. Sein Kopf wird in einen leeren Raum auf einen flachen Sockel gestellt, vergleichbar jenen Manichini von De Chirico, die zur Kontemplation auffordern. Auch Felixmüller war bemüht, einen Funktionswandel im Sinne einer Verbindung von Kunst und Industrie, Kunst und Revolution zu bedenken.

In seinem Manifest »PRÉsentismus« deklarierte Hausmann 1921 in der neunten Ausgabe von »De Stijl«: »Die Schönheit unseres täglichen Lebens wird bestimmt durch die Mannequins, die Perückenkünste der Friseure, die Exaktheit einer technischen Konstruktion! Wir streben wieder nach der Konformität mit dem mechanischen Arbeitsprozeß: wir werden uns daran gewöhnen müssen, die Kunst in den Werkstätten entstehen zu sehen!«<sup>462</sup> Diese künstlerische Entscheidung unterstützte »den Willen zum Stil«, den Hausmann im Oktober 1921 mit Hans Arp, Iwan Puni und Moholy-Nagy im »Aufruf zur elementaren Kunst« in der nächsten Ausgabe von »De Stijl« (H. 10) forderte – »Wendet Euch ab von den Stilen. Wir fordern die Stillosigkeit, um zum STIL zu gelangen!« – und den van Doesburg explizit in der Einheit von Kunst und Technik sah: »Wenn es richtig ist, daß Kunst im weitesten Sinne Unabhängigkeit von der Natur bedeutet, dann darf es uns nicht wundern, weshalb für uns das kulturelle Stilwollen der Maschine im Vordergrund steht. Die Maschine ist das Phänomen geistiger Disziplin par excellence ... Die neue geistige Kunstauffassung hat nicht nur die Maschine als Schönheit empfunden, sondern sie hat ihre unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten für die Kunst sofort erkannt ...«<sup>463</sup> Theo van Doesburg, der diesen Text auch als Vortrag im September 1922 in Jena, Weimar und Berlin hielt, zählte im Sinne Nietzsches apollinische Charakteristiken »des neuen Stilwollens« auf, um zu zeigen, wie der Künstler »Herr« seiner Umwelt wurde und die bisherigen künstlerischen Ausdruckswerte umpolte: Bestimmtheit gegen Unbestimmtheit, Klarheit gegen Verschwommenheit, Wahrheit gegen Schönheit, Einfachheit gegen Kompliziertheit, Synthese gegen Analyse, logische Konstruktion gegen lyrische Konstellation, Mechanismus gegen Handwerk, Kollektivismus gegen Individualismus.

Die metamechanische Umwertung der Kunst bezog Grosz darüber hinaus utopisch auf eine neue kommunistische Gesellschaftsordnung und verband sie mit seiner Vorstellung vom Tatlinismus: der Synthese aus revolutionärer und technischer Kunst. Für Grosz war der neue Mensch »ein heller, gesunder Arbeiter in der kollektivistischen Gemeinschaft«.<sup>464</sup> Die Klarheit technischer Vernunft schien identisch

mit der Vorstellung einer transparenten Gesellschaftsordnung, wie sie Lenin beschrieb: »Nach dem Sturz der Kapitalisten, nach der Zertrümmerung der bürokratischen Maschinerie des modernen Staates, haben wir einen von allen Parasiten befreiten Mechanismus von hoher technischer Vollkommenheit vor uns.«<sup>465</sup>

In dem neuen Menschen als kollektivem Prototyp, der Grosz noch zu weiteren Mechano-Konstruktionen veranlaßte, zu abstrakten »Planrissen« (Abb. 175–177), schien sich die russisch-konstruktivistische Fortschrittsutopie der proletarischen Kulturrevolution widerzuspiegeln, die Kunst- und Industrieproduktion systematisch verband und Kunst in Lebenspraxis und Alltagsgestaltung aufheben wollte. Der Konstruktivismus stellte ins Zentrum dieses kulturrevolutionären Anliegens die Arbeit des »Monteurs«, des »Konstruktors« und des »Ingenieurs«, die sich beim Aufbau einer künftigen Kultur am Stande der Technisierung und Produktion zu orientieren hatten. Der Gegensatz zwischen ästhetischer und materieller Produktion sollte aufgehoben werden. Die eigentliche Kunstproduktion fand in der Fabrik und im Laboratorium statt. Unter diesen Einflüssen stehend, brach Grosz 1922 zu einer Rußlandreise auf, von der er desillusioniert zurückkehrte. Der neue kollektivistische Typus trat in dieser utopischen Konzeption danach nicht mehr in seinen Werken auf.

Diese neue apollinische Künstler-»Konventionalität« Dadas, die Typisierungen, ihre Hermetik und Sachlichkeit behielten jedoch im Unterschied zu den Konstruktivisten einen unaufgelösten Rest dionysischer Beunruhigung. Noch konnten die alten verabschiedeten Künstlerrollen, die anachronistisch erstarrten, nicht eindeutig von den neuen konstruktiven Schöpfungen unterschieden werden. Der Konstrukteur auf dem »Dachatelier« (Abb. 136) ist untätig und lethargisch und scheint die Möglichkeiten eines »kulturellen Stilwollens der Maschine« (van Doesburg) noch nicht ausschöpfen zu können. Zwar beherrscht er schon die neuen Gesetzmäßigkeiten, doch die Inhalte stellen sich nicht widerspruchsfrei darauf ein. Noch bleibt der stereometrisch kombinierte »Neue Mensch« polar bezogen auf den prothetisch zusammengehaltenen Kriegskrüppel, noch ist das Fragmentarische der Metamechanik anzumerken.

#### **»Stagnierender Tod« Die unheilvolle Zukunft**

Der Allianz zwischen Kunst und Technik schien Schlichter eher skeptisch gegenüberzustehen. Die Kunst schien noch nicht produktiv auf Technik und Industrie einzuwirken und sie im Sinne eines Dada-Experiments umwerten zu können. Im Gegenteil erzeugte die Mechanik ohne den dionysischen Gegenpol tödliche erstarrende Kräfte im Schein des apollinischen Werkes. Die dunkle Gestalt vorn auf dem »Dachatelier« – ver mummt, verhüllt in einer zugeknöpften Lederjacke mit aufgeschlagenem Kragen und Fliegermaske – nimmt den Betrachter mit ihrer blicklosen Brille ins Visier. Sie ist bis zur Brusthöhe an den unteren Bildrand gerückt, um ihre Präsenz herausfordernd und zwingend spürbar zu machen. Ihre Maske verstärkt den Eindruck, den die der weißen Figur des alten Künstlers hinterläßt. Die dunkle Gestalt steht vor dem Betrachter wie eine konstante, unveränderbare Größe der bedrohlichen Erstarrung. Sie ist das negative, pessimistische Korrelat zur vergleichbaren Gestalt in Hausmanns Mechano-Zeichnung (Abb. 172) und Grosz' »automaton George« (Abb. 133). Während diese »Junggesellenmaschinen« die produktive Verbindung von Kunst und Technik beschworen, verkörpert die dunkle Gestalt rationale Ordnung als bereits hergestellte Präsenz des Todes



R 66 Edward Munch: Roter Wilder Wein 1898/1900



R 67 Rudolf Schlichter: Blinde Macht 1935-37

im Leben: Stählern, unbestechlich, ein Trauma an Anonymität und Unberechenbarkeit tritt sie als Hüter der Gesellschaft des Dachateliers auf. Sie ist der gefühllose Diener einer durchrationalisierten Welt, eines im Krieg mächtig gewordenen Eisengottes von vielfachen Massenschlachten und Massenvernichtungen. Seine Omnipräsenz der Kontrolle über das Leben weckt Angst vor Erkaltung, Erstarrung, innerer und äußerer Immobilität. Die Mechanisierung als Leben tötendes Phänomen wahrzunehmen, entsprach einer allgemeinen kulturpessimistischen Einsicht, wie sie auch Walter Rathenau 1922 vertrat: »Wir müssen anerkennen, daß niemals, solange die irdische Menschheit besteht, eine Weltstimmung so einheitlich einen so ungeheuren Kreis von Wesen beherrscht wie die mechanistische. Ihre Macht scheint unentrinnbar, denn sie beherrscht die Produktionsquellen, die Lebensmächte und die Lebensziele: und diese Macht beruht auf Vernunft. Trotzdem aber die Mechanisierung noch lange nicht ihren Zenith erreicht hat ... trägt sie heute den Tod im Herzen.«<sup>466</sup>

Die an den Bildrand herantretende und den Betrachter fixierende Verkörperung der Ratio scheint durch »Roter Wilder Wein« (1898/1900) (Abb. R 66) von Edward Munch angeregt worden zu sein – nicht nur die Gestalt selbst, sondern auch die räumlichen Bezüge: die perspektivische Anlage, der Ausblick auf die Architektur. Munch malte hingegen mit emotionaler Erregung und gab der Figur den Ausdruck panischen Schreckens – vor allem durch die weit aufgerissenen Augen und die grünliche Hautfarbe. Während hier die Angst vor dem Tod das ganze Bild erfaßt, distanziert Schlichter dessen aufdringlich nahe Präsenz. Seine dunkle Herrschaft erhält erst bedrohliche Geltung im Feld der tödlichen Vernunft: »O Erstarrnis, stagnierender Tod; Versteinerung und Schlaf, ihr fristet uns das Leben«, sagte Bebuquin 1912 in seiner »Rede vom Tod im Leben«.<sup>467</sup> Der Tod als jäh eingreifende Macht des Schreckens, als katastrophales Ende – wie Grosz ihn noch in der Untergangsvision von »Widmung an Oskar Panizza« (1917/18) sah – war hier abgelöst durch den quälenden Prozeß einer langsamen Verendung des Lebens. Er endet Geschichte nicht durch einen einzigen gewaltigen Schlag der Vernichtung, sondern durch einen schleichenden Prozeß des Absterbens, des allmählichen Stillstehens – ein Ende, das nicht von außen hereinbricht wie später der Koloß wütender, entfesselter »Blinder Macht« (1937) (Abb. R 67), sondern ein Ende von innen durch die stählerne Ratio der Mechanisierung.

Schlichters vielschichtige Allegorie der alten und neuen Künste im Dachatelier legt es nahe, daß dieser Arbeit Dürers Kupferstich »Melencolia I« (1514) (Abb. R 68) als »Denkbild« (Schuster) zugrunde lag, da es zu dieser Zeit eine große Wirkung auf die Kunst, insbesondere auf die Pittura metafisica ausübte. »Der Seher« (1914/15) (Abb. 129) von De Chirico wurde als geistiger Verwandter der Dada-Konstrukteure deshalb auch programmatisch in die »Dadaco«-Andrucke aufgenommen (Abb. 227/3). Das höchste Ziel der Humanisten, das tugendhafte Wissensstreben, schien durch die Erfahrungen der sich selbst zerstörenden, durchrationalisierten Gesellschaft zum Verhängnis geworden zu sein.

Das Dachatelier fordert – wie das Blatt Dürers – zur Reflexion über die polaren lethargischen wie schöpferischen Eigenschaften der Melancholie auf. Die Kälte und Trockenheit der Melancholie hat das Bild erfaßt. Die schwarze Gestalt könnte als »facies nigra« der Melancholie auftreten. Die der schwarzen Galle zugeschriebene große Leistungsfähigkeit schlägt hier durch die überwältigende erkaltende Einwirkung der technisch-rationalen Welt in eine tatenlose Lethargie um. In dem sinnentleerten Verfallensein an den anscheinend grenzenlosen Fortschritt gewinnt die Acedia als Trägheit und Untätigkeit Oberhand. Die Herrschaft der Ratio wird



sche Vereinfachung ist eine Folge der Kräfteerhöhung: umgekehrt erhöht wieder das Wahrnehmen solcher Vereinfachung das Kraftgefühl... Spitze der Entwicklung: der große Stil.«<sup>470</sup> Der Künstler als der »Sich-selber-Gesetzgebende« trat auf den Plan; »der neue Mensch« (Grosz) (Abb. 166) verfügte über das neue Instrumentarium, um sich seine eigene Welt zu konstruieren. Utopische Bedingungen dieses schöpferischen Dada-Konstrukteurs waren ein nicht entfremdetes Verhältnis zwischen Mensch und Technik und eine Gesellschaft, die klassenlos einen neuen Typus des kollektiven Menschen, einen »hellen gesunden Arbeiter« (Grosz) erforderte. Die Ratio war dergestalt nicht mehr vom Leben abgespalten, sondern bestärkte den Willen zum Leben. Wenn diese Bedingungen allerdings nicht erfüllt waren und die Mechanisierung nicht von einem schaffenden künstlerischen Menschen getragen wurde – sich also nicht mit Kunst verband, sondern das Leben an den Intellekt der Industrialisierung ausgeliefert wurde, dann trat sie als repressive, die Gesetze der bürgerlichen Gesellschaft perpetuierende, ja tödliche Kraft auf, die den Menschen allein zu einer von Ihrer Umwelt entfremdeten Marionette erstarren ließ – ohne Handlungsraum.

In der Metamechanik wird mit demselben Instrumentarium der Sachlichkeit und Präzision ein repressiv mechanisiertes Menschenbild wie ein produktiv heiteres konstruiert. Die apollinische Dominanz wird jedoch erst dann voll wirksam werden können, wenn sie die dionysischen Kräfte ganz »contrebalanciert« hat – sie nicht vertötet sind, sondern ihre Leere aktiv, ihre Ruhe vital, ihre Präzision erregt, ihre Kühle leidenschaftlich, ihre Indifferenz schöpferisch, ihr Schweigen hörbar ist. Dergestalt sollte die Metamechanik keine Eindeutigkeit ausbilden, sondern an Dadas Konzept von Polaritäten gebunden bleiben. Es gibt also in der Metamechanik Dadas einmal befreiende Momente, die von metaphysischen Residuen lösen und auf eine Neu-Orientierung der Kultur im spannungsreichen erfinderischen Einvernehmen mit Intellekt und Ratio zusteuern und zum anderen Gefahren der Entfremdung durch eine das Leben erstarrende Ratio, einen einseitig gelenkten Fortschritt der Zivilisation.

So könnte im Sinne Nietzsches geschlossen werden, daß die Metamechanik Dadas dazu beiträgt, die Ratio erst einmal zu sich selbst zu befreien – nicht um ihrer selbst willen, sondern um zu einer Umwertung der Werte beizutragen. »Wer nur einigermaßen zur Freiheit der Vernunft gekommen ist, kann sich auf Erden nicht anders fühlen, denn als Wanderer, – wenn auch nicht als Reisender nach einem letzten Ziele: denn dieses giebt es nicht. Wohl aber will er zusehen und die Augen dafür offen haben, was Alles in der Welt eigentlich vorgeht; deshalb darf er sein Herz nicht allzu fest an alles Einzelne anhängen; es muß in ihm selber etwas Wanderndes sein, das seine Freude an dem Wechsel und an der Vergänglichkeit habe ...«<sup>471</sup> Die Metamechanik Dadas setzte daher zunächst eine helle Durchleuchtung der Vernunft durch sich selbst voraus; die Strenge und Stärke des Intellekts befähigten zur »Lust der Erkenntnis« und zu einem »erfinderischen glücklichen Ich«.<sup>472</sup> Dada arbeitete de-konstruktiv an den Voraussetzungen für eine »grosse Architektur der Cultur«<sup>473</sup>: es versuchte, die einander widerstrebenden Faktoren – Kälte und Skepsis der Wissenschaft mit der dionysischen Kraft der Poesie und Kunst – zu vereinen. Hausmann erweiterte seine Rolle des Konstrukteurs seit 1922 in die des »Pioniers und Ingenieurs der Weltemanation« hinein. Anstelle der Metamechanik trat die »universale Funktionalität«, die die »Logik der Organe« mit erdatmosphärischen und kosmischen Bezügen zu einer »dynamischen Naturanschauung« verband.<sup>474</sup> Der »Mechanische Kopf« von Hausmann forderte dergestalt zu neuen schöpferischen Experimenten einer »Fröhlichen Wissenschaft« (Nietzsche) auf.

- 449 Ball: Flucht, S. 147
- 450 Jacques Vaché: Brief an André Breton, 18.8.1917, in: ders.: *Kriegsbriefe (1919)*, Hamburg: Ed. Nautilus 1979, S. 45; vgl. André Breton: *Anthologie des Schwarzen Humors (1940)*, München: Rogner u. Bernhard 1972, S. 472
- 451 Walter Serner: *Letzte Lockerung (Anm. 167)*, S. 44
- 452 Tristan Tzara: Brief an André Breton, 21.9.1919, in: Michel Sanouillet: *Dada à Paris*, Paris: Pauvert 1965, S. 449
- 453 Carl Einstein: *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders (Anm. 360)*, S. 81
- 454 George Grosz: *Zu meinen neuen Bildern*, S. 14
- 455 Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches*, KSA 2, S. 186
- 456 George Grosz: *Zu meinen neuen Bildern*, S. 14
- 457 George Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt 1947<sup>1</sup>, 1955<sup>2</sup>*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1974<sup>3</sup>, S. 220
- 458 George Grosz: *Zu meinen neuen Bildern*, S. 14
- 459 ebd.
- 460 Zum Zustand des Mechanischen Kopfes, vgl. Korrespondenz Raoul Hausmann an César Domela-Nieuwenhus; Jershöft, 9.6.1932, in: Hausmann: *Scharfrichter*, S. 429/430; vgl. Andreas Haus: *Der Geist unserer Zeit. Fragen an einen Holzkopf*, in: »Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich«. Raoul Hausmann Symposium der Berlinischen Galerie, hg. von Eva Züchner, Berlin 1994; S. 50 ff.
- 461 *Mécano Blue*, vgl. Anm. 435
- 462 Hausmann: *PRÉsentismus*, S. 138f.
- 463 Theo van Doesburg: *Wille zum Stil*, in: *De Stijl. International maandblad voor nieuwe kunst, wetenschap en kultur*, hg. von Theo van Doesburg, Jg. 5, H. 3, Weimar, Leiden, Antwerpen u. a., März 1922, S. 34
- 464 George Grosz: *Zu meinen neuen Bildern*, S. 14
- 465 Wladimir Iljitsch Lenin: *Staat und Revolution*, in: René Fülöp-Miller: *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Zürich/Leipzig/Wien 1926, S. 23
- 466 Walter Rathenau: *Zur Kritik der Zeit*, Berlin: S. Fischer Verlag 1922, S. 135
- 467 Carl Einstein: *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*, Anm. 360, S. 81
- 468 Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig/Berlin: B. G. Teubner Verlag 1923 (= Stud. d. Bibliothek Warburg, II)
- 469 Friedrich Nietzsche: *Geburt der Tragödie*, KSA 1, S. 155
- 470 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*, KSA 13, S. 294
- 471 Friedrich Nietzsche: *Menschliches Allzumenschliches*, KSA 2, S. 362, S. 363
- 472 Friedrich Nietzsche: ebd., S. 417, S. 418
- 473 ebd., S. 228 f.
- 474 Raoul Hausmann: *Biodynamische Naturanschauung*, Prerow u. Berlin, Juli–Dez. 1922, in: ders.: *Scharfrichter*, S. 170 ff.