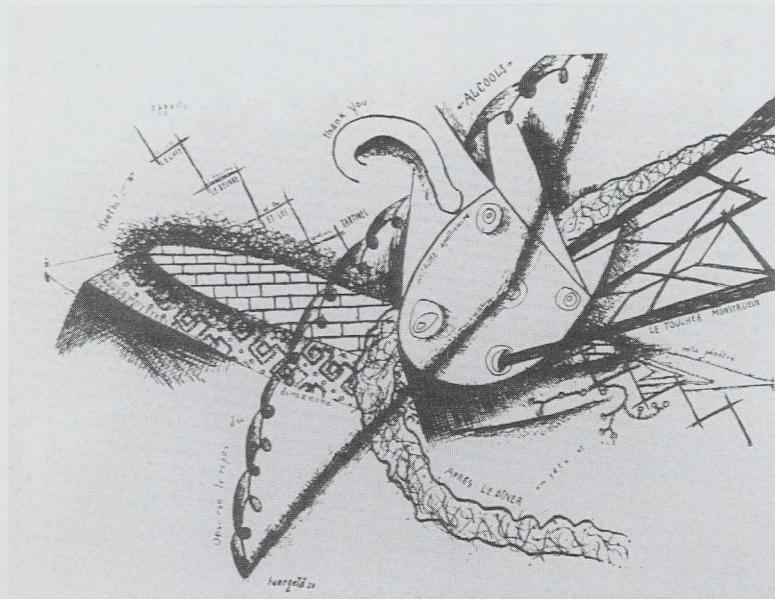


Bekanntlich besaß Guillaume Apollinaire kraft seines literarischen Werkes in den divergierendsten Künstlergruppierungen seiner Zeit maßgebliche Bedeutung und, einmal in die Rolle des Idols gesetzt, impulsgebende Wirkung. So auch bei den Dadaisten, welche in der eigens von ihnen aufgestellten und später publizierten Favoritenliste Apollinaire den 12. Platz behaupten ließen. In diesem Zusammenhang von Respekt vor Werk und Person des Dichters sind auch zwei Hommagen von dem in Köln ansässigen Johannes Theodor Baargeld 1920 posthum entstanden, die mit den frühen Widmungen aus den Jahren 1916–17 von Marcel Duchamp (»APOLLINÈRE ENAMELED«) und 1918 von Francis Picabia (»GUILLAUME APOLLINAIRE«) zu den raren Beispielen aus der Dada-Zeit gehören.

Baargelds Jugendwerk »Guillaume apollinaire« (Abb. 1) wurde mit der Zeichenfeder über beide Bilddiagonalen entwickelt, die ihrerseits mehrmals gebrochen ein Organisationsfeld öffnen, in dem die einzelnen Elemente zu bestimmen sind: Linker Hand breiten sich die Struktureinheiten »Ziegelmauerwerk«, Zickzacklinie, Spirale aus und auf der rechten Bildhälfte sind Ohrmuschel, feiner Spiralschlauch, Liniengerüst sowie die zentrale Figur in Form eines »Schuhabsatzes« erkennbar. Als helle Fläche ausgespart bildet der »Schuhabsatz« mit dem Namen »Guillaume apollinaire« samt seinen fünf »Nägeln« quasi den Kern der Zeichnung, um die sich alle Zeichen in einem aus Überschneidung und dunklen Schattenflächen gestifteten Raumzusammenhang orten lassen.

Unsere Aufmerksamkeit wird vor allem durch den Begriff »ALCOOLS« (oben, Mitte) und Titel einer Apollinaire-Anthologie geweckt. Der genannte Sammelband erschien erstmals 1913 bei Gallimard in Paris. Er schildert gedichtweise Kölner Eindrücke, die der französische Schriftsteller während seiner einjährigen Anstellung als Hauslehrer im Rheinland zu Anfang des Jahrhunderts gewinnen konnte. Daß



Johannes Theodor
Baargeld: Guillaume
apollinaire, 1920
Tusche / Papier,
Original verschollen

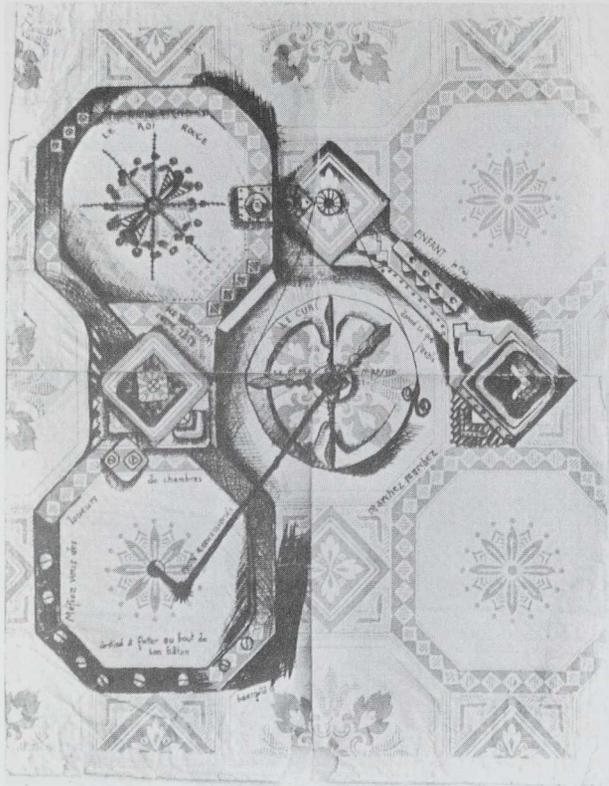
Baargelds Interesse an diesem Buch geweckt wurde, mag von dessen Thema herrühren, den poetischen Impressionen von Köln, das ihm durchaus vertraut sein durfte, lebte er doch selbst seit seiner Kindheit in dieser Stadt. In den Gedichten »Les femmes« und »J'observe le repos du dimanche« finden wir vorzugsweise diejenigen Verse und Worte wieder, welche der Dadaist am Zeichentisch herausgegriffen und aufs Papier transponiert hat.¹ Hier liest man nun den Rhythmus »Apporte le café le beurre et les tartines« in Worte zergliedert, typografisch abgestuft und vermittels der Verdopplung mit einem Echo unterlegt. Was im Falle der Akustik ein Resonanzboden bewirken muß, nämlich ein kraft des Wiederhalls verstärktes Klingen, obliegt schreibkünstlerisch der geflissentlichen Groß- und Kleinschreibung. Mit ihr wird jedoch nicht der kalligrafische Stil Apollinaires imitiert, was unbestritten Tristan Tzara tat, sondern, gemessen an den frühdadaistischen Arbeiten Picabias, erfüllen die Zitate als informativer Kommentar zur Zeichnung ihre Aufgabe. Vermöge eines solchen Kunstgriffes gelingt es, das dadaistische Bild in eine dramaturgische Szene verwandeln zu können: »Kaathi! (an den physiognomischen Stellenwert des Ausrufezeichens, das laut adornoschem Ermessen einen gehobenen Zeigefinger bedeute, sei zu seinem Anlaß erinnert) apporte le café / LE CAFÉ, le beurre / LE BEURRE, et les / ET LES, tarines / TARINES«. Zum Dank für die Ausführung dieser Order nach einem Frühstücksgedeck für ein Mittagmahl beziehungsweise Abendessen (LE DîNER«) – hinter dem man die karge Dichterkost vermuten möchte, von der Karl Philipp Moritz ein trauriges Lied zu singen weiß – heißt es über der Ohrmuschel »thank you«. Die eigentliche Situationsschilderung, der beschreibende Handlungsteil des für sich sprechenden Monologs, wird in der unteren Bildhälfte abgegeben: »Observe le repos du dimanche«: »APRÈS LE DîNER / on pète et rit«. »LE TOUCHER MONSTRUEUX m'a pénétré«.

Widmen wir uns jetzt der zweiten Apollinaire-Illustration von Baargeld, »LE ROI ROUGE« (Abb. 2). Bei dieser Zeichnung handelt es sich um keine Spezialisierung der Collagetechnik, wie vorschnell behauptet wurde.² Der Dadaist hat lediglich den Bild- und Schriftteil seiner Grafik auf einem Stück grüne Tapete angelegt, in die ein geometrisch-ornamentales Flächenmuster von Seiten des Herstellers aufgedruckt worden war. Der figurative Schmuck dieser Wandbekleidung setzt sich aus großen Achtecken, ihren Zwischengliedern, den kleinen Quadraten und dreierlei Blumensorten zusammen. Über das Tapetenmuster hat die geschickte Hand des Zeichners eine provisorische Maschinenkonstruktion angefertigt, indem sie vorgegebene Formen mit der Feder aus dem originalen Dekorgitter fallweise herauslöste, dann miteinander verband, um schließlich, dort wo es angemessen schien, Maschinenbauteile zu ergänzen. So verschmolzen zwei Achtecke mit dem sie verkettenden Quadrat in der Senkrechte zu einem Gehäuse, das der Form eines Schraubenschlüssels überzeugend ähnlich kommt. Schraubenköpfe wurden mit der Federspitze in den äußeren Rand des Apparates eingesetzt, wohl mit der Absicht als Indizien für eine Maschinenmontage gelten zu können.

Zur Funktionsweise: Von der obersten Maschinenkammer – entsprechend den Gesetzen einer sozialen Hierarchievorstellung wurde dieselbe mit einer monarchistischen Titulatur, »LE ROI ROUGE«, etikettiert (auf die ausgeschmückte »Blumenkrone« unterhalb des Königtitels sei an dieser Stelle hingewiesen) – führt eine Art Miniturbine zu einem kleinen Schwungrädchen, welches über den Keilrahmen das große Rad im Zentrum der Anlage in Bewegung setzen und halten soll. Dort ist in der Radfelge die Bezeichnung »LE CURÉ« eingetragen. Über den Speichen steht »LE BÂTON MARCHE« und schräg unter dem Rad »marchez marchez«.

1 Folgende Aussagen stammen nicht aus der Anthologie: »thank you«, »APRÈS LE DîNER« und »on pète et rit«.

2 Vgl. Sanouillet, Michel: *Il Movimento Dada, Mailand 1969*, 17.



Johannes Theodor Baargeld: *Le Roi Rouge*, 1920, Tusche/Tapetenpapier, 49,2 x 38,8 cm, The Museum of Modern Art, New York

»LE BÂTON«, die Pleuelstange, führt ihrerseits den Blick diagonal zum festen Unterbau der Maschine und ist hier mit einem der acht Blütenblätter verbunden. Die kreisförmige Anordnung der Blätter bewirkt im Dienste der Simulation eine rotierende Bewegung, wie sie überdies der Ergänzungsvers »destiné à flotter au bout de son bâton« nahelegt. Zusätzlich lesen wir in der unteren Kammer »Méfiez vous des loueurs de chambres« sowie am Stangenende das abkürzte Verbot »NON concessionés«. Für den weiteren Zusammenhang aufschlußreich, sind auch noch die restlichen Anmerkungen zu ergänzen: »NE TOUCHER PAS CETTE TÊTE« im Mittelteil des Maschinengebäudes und auf der rechten Bildhäfte in Verbindung mit einem zusätzlichen mechanischen Teil »ENFANT je t'ai donné ce que j'avais«.

Auf einer vordergründigen Ebene scheinen sich die Textpassagen zur Darstellung als abstruse »Gebrauchsanweisung« durchaus anzubieten. Doch damit nicht genug. Die Recherche nach den Apollinaire-Zitaten führt zu dem einstweiligen Resultat, daß sie, unter Berücksichtigung lediglich eines Verses aus »La porte«, vorwiegend dem »Salomé«-Gedicht entstammen.³ Darin kommen drei Personen vor, der »König«, das »Kind« und der »Pfarrer«, welche allesamt in die Zeichnung majuskeln übernommen worden sind. Wo Apollinaire den Frauennamen »Salomé« nur im Titel erwähnt, verzichtet Baargeld ganz darauf, um die Herodestochter anonym als »ENFANT« auftreten zu lassen.

Was vorerst als paradoxe Bedienungsvorschrift, dann als Verknüpfung einer Konstruktionsdarstellung mit dem »Salomé«-Gedicht in Erscheinung treten konnte, verbirgt zusätzlich einen semantischen Gehalt. Er soll im folgenden als Entwurf einer

3 Nur »Méfiez vous des loueurs de chambres« und »NON concessionés« findet in »Alcools« keine Evidenz. Zwar nennt Apollinaire »le roi«, doch wurde dieser in Baargelds Zeichnung zu »LE ROI ROUGE« präzisiert. Ferner glich der Dadaist das Parizip Perfekt, destiné, seinem männlichen Bezugswort, le bâton, an.

Maschinenanalogie zur biblischen Geschichte Salomes beschrieben werden. Ihr zufolge präsentiert die Figur des »ROTEN KÖNIGS« eine historische Person, den »Blutkönig« Herodes, denn Herodes, überliefert es das Neue Testament, gestand seiner Tochter Salome das Versprechen eideswillig zu, als inzestuösen Preis für einen Tanz von ihr mit dem Haupte Johannes des Täufers zu bezahlen, sozusagen als Kopfgeld. Der Passus »NE TOUCHEZ PAS CETTE TÊTE« verweist hier gleichermaßen auf Matth. 14, 9–12 wie auf Mark. 6, 26–29. Und Salome, so steht es in den genannten Evangelien und bei Apollinaire, fordert gnadenlos ihr beteuertes Pfand durch einen obszönen Tanz im »Garten«, wie es wohl dergleichen nur Odaliskinnen im Palaste ihres Paschas vorgeführt haben mögen. Für die originelle Umsetzung dieser dramatischen Szene im Park des Königshauses fiel die dezidierte Wahl auf jene schon eingangs beschriebene Tapete mit Blumenmuster auf grünem Farbgrund.

Bemerkenswert sind letztlich noch zwei weitere literarische Motive, die Baargeld aufgegriffen und in den Maschinenkontext seines Bildes einzubauen geschickt verstanden hat. Gemeint ist zunächst der Predigerstab des Märtyrers, von dem als »bâton« in der lyrischen Vorlage die Rede war. Einmal in die Zeichnung transponiert, erfüllt dieser zwei Funktionen: Er dient als Schubstange im mechanischen Prozeß und bleibt zudem als Predigerstab ausgewiesen, was nicht nur die Bedeutung des französischen Wortes impliziert, sondern de facto durch die Verzierung am Stangenkopf erkennbar wird. Laut Apollinaire hatte Salome das Schmuckband geflochten, dessen Bestimmung es werden sollte an jenem besagten Stabende im Winde zu flattern. Die Flatterbewegung übersetzte der Zeichner variabel in eine Rotationsbewegung im Unterteil der Maschine, wo er den einschlägigen Apollinaire-Vers hinzuzitierte: »Destiné à flotter au bout de son bâton«. Zu guter Letzt bleibt noch ein Satz, genauer ein Gebot, unberücksichtigt übrig: »Méfiez vous des loueurs de chambres« Seine Aussage spielt mit geladenem Zynismus auf die Inhaftierung Johannes des Täufers an, denn die »Zimmervermieter«, so heißt es sinngemäß, besitzen keine behördliche Genehmigung.

Der Maschine, als Hauptmetapher des rationalistischen Denkens und als Fortschrittssymbol jedes Futuristen oder der Konstruktivisten, hat Baargeld eine Interpretation untergelegt, welche deren Mechanismus im Paradox stillstehen läßt. Denn technokritisch überprüft, steckt die Zeichnung voller Fehler. Obgleich die Maschine laut Vorschrift auf Hochtouren läuft (»LE BÂTON MARCHE«, »marchez marchez«), bleibt deren Tüchtigkeit bloß vorgetäuscht, weil der Maschinenbau keinem physikalischen Gesetz gehorcht. So sitzt die Pleuelstange im toten Punkt auf der Radnarbe und verwirkt sich ihre Aufgabe als Bewegungsübersetzer.

Ferner kennzeichnet die paradoxe Maschinendarstellung, als dadaistisches Schlüsselmotiv schlechthin, das Fehlen einer logischen Strategie sowohl auf der bildlichen, als auch auf der semantischen Ebene. Die schlüssige Verbindung beider Ebenen ist zugunsten eines konstituierten Ironieverhältnisses aufgekündigt worden, wie es aus der Simultaneität von Affirmation und Negation entspringt, und dies bestätigt bekanntermaßen ein dadaistisches Dogma. Beides für sich gemustert stiftet keinen Sinn. Erst die Verquickung der zwei Modi in Bezugnahme auf den französischen Quellentext läßt die Kraftmaschine als deletäres Instrument erkennen. Die Reihe fatalistischer Entwürfe zu den drei Lebensaltern, die etwa mit der retortoiden Gebärmaschine, »Fillé née sans mère« (1913–1915), von Picabia beginnt und mit der dyslibidinösen Liebesmaschine, »La mariée mise à nu par ses célibataires, même« (1915–1922), von Duchamp fortgesetzt wird, führt Baargeld durch seine Todesmaschine, »LE ROI ROUGE« (1920), zu Ende.