Hanne Bergius: Ambivalente Visionen vom körperlich-technischen Fortschritt in den Zwanziger Jahren, in: Hans Körner/Angela Stercken (Hgg.): 1926–2002 GeSoLei. Kunst, Sport und Körper, Stuttgart: Gerd Hatje 2002, ISBN 3-7757-1252-6, S. 279–288

HANNE BERGIUS

AMBIVALENTE VISIONEN VOM KÖRPERLICH-TECHNISCHEN FORTSCHRITT IN DEN ZWANZIGER JAHREN

Aus der Perspektive der gegenwärtigen Erörterungen zum Begriff des Körpers, zu seinen Materialien und Identitäten, seinen Konstruktionen und Optionen in den sich vielfach überschneidenden Diskursen der Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften sowie in den Künsten, gewinnen Visionen vom körperlich-technischen Fortschritt in den zwanziger Jahren die zukunftsweisende Bedeutung einer Moderne, die sich bruchlos-dynamisch in die gegenwärtige Hypermoderne zu entwickeln scheint — vom futuristischen »Übermenschen«, der seit den zehner Jahren des 20. Jahrhunderts von der »Ära der großen mechanischen Individualitäten« (Boccioni) träumte, zum »überreizten Menschen der Postmoderne« (Virilio), verkabelt mit kybernetischen Netzen und Informationsfeldern eines digitalisierten Universums.

Wir haben uns nun zu fragen, ob dieses hypermoderne Denken und sein Streben, die Dunkelzonen des Nichtwissens zu beseitigen und die Verfügungsspielräume des Handelns immer weiter auszudehnen, beeinflußt und befördert wurde von den Visionen des körperlichtechnischen Fortschritts der zwanziger Jahre und ihrer Tendenz, Kultur- und Naturwissenschaften, Kunst und Technik zu verbinden.

Seit der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts verschoben sich die Grenzen zwischen Organischem und Mechanischem, Technik und Natur, Geist und Materie zunehmend. Der »Engel der Geschichte« (Benjamin)¹ wurde vom Sturm der Fortschrittsdynamik erfasst; hinter ihm häuften sich die Ruinen eines europäischen Traumabfalls; die Illusionen der Aufklärung vom mündigen Subjekt und humanistischen Selbstverständnis des Menschen. Der Geist einer beschleunigten Fortschrittsideologie rückte dem alten Humanismus durch die viril bestimmten Imperative der wissenschaftlich-technischen Naturaneignungen zunehmend auf den Leib und wandelte die natürliche Umwelt, die »Biosphäre«, in eine künstliche »Technosphäre«, die sich im 20. Jahrhundert den Ausführungen Virilios zufolge weiter in eine »Telesphäre« entwickeln sollte.² Der Kulturphilosoph hat in seiner 1994 erschienenen Untersuchung zur »Eroberung des Körpers« diese Entwicklungsstufen als eine Geschichte des Verschwindens kulturkritisch aufgezeigt: nach der Abschaffung des Raumes (dem Hier und Dort) durch die distanzüberwindende Maschine, nach der Liquidierung der eingeübten Zeitkonstanten (dem Vorher und Nachher) durch die Lichtgeschwindigkeiten der Bildschirmwelten, nach der Aufhebung der Realität in virtuelle mediale Wirklichkeiten werde nun der Körper als letzter »exotischer Kontinent« in Besitz genommen. Die Körperlichkeit gerate zum »letzten Gradmesser für die Fortbewegung«, behauptet Virilio, einer Fortbewegung van Ort und Stelle allerdings«, im Innern des Menschen, dessen physiognomische Existenz »zum letzten Planeten« geworden sei. Der Entäußerung des Menschen durch die Technik scheine jetzt die Periode der Verinnerlichung der Technik in den Körper zu folgen. Die Entwicklung von den Transport-»Prothesen« (Eisenbahn, Auto, Flugzeug) zu den beschleunigten Licht-»Prothesen« (den Produkten der Teletechnik) habe den prothetischen Menschen des 21. Jahrhunderts, den Menschen als Maschine, hervorgebracht.

Schon lange bevor der homo protheticus der Computerimplantate und gentechnischen Experimente erfunden wurde, geriet der Körper zur Prothese einer Arbeits-, Leistungsund Kriegsgesellschaft; seine Natur war aufbrauchbar, ausbeutbar und manipulierbar geworden. Die Steuerung und Kontrolle des Leibes, der wie eine Maschine einen reibungslosen Ablauf zu garantieren hatte und dessen Funktionszusammenhänge Optimierungs- und Effizienzstrategien technizistischer und militaristischer Systeme ausgesetzt waren, entstand im Zuge

der Rationalisierung und Industrialisierung aller Lebensbereiche seit dem 19. Jahrhundert, verstärkt jedoch im Laufe der zehner und zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Der Mensch wurde seitdem mehr und mehr als physiologisches, biologisches und anthropologisches Experimentierfeld der Psycho-, Sozial- und Arbeitstechniken (Taylorsystem) benutzt; als Modell immer transparenter werdender Verfügbarkeit erschien er zunehmend als moderne Konsequenz des Entwurfes eines »I'homme machine«, wie ihn La Mettrie 1747 erstmals als aufrecht gehende Maschine wahrnahm, die ihre Triebfedern selbst aufzog, damit dem christlichen Menschenbild vehement im Sinne der Aufklärung widersprechend.³ Um jedoch aus der Vorstellung vom »I'homme machine« einen funktionierenden Roboter entstehen zu lassen, der mit einem stählernen Lebenswillen ausgerüstet wurde und einen technoiden ›Kältepanzer« erhielt, be-



Aufgrund dieser Erfahrung stellten viele Künstler der zwanziger Jahre skeptisch fließende Übergänge zwischen dem mit Prothesen zu versehenden Kriegskrüppel und dem »Neuen Menschen« her, der die Ära der mechanischen Helden der Moderne eröffnen sollte. Diese Ambivalenz zwischen Tod und Lebensgewinnung wurde in der Mechano-Puppe, dem manichino, der Androide verkappt. Begrüßten noch die Futuristen im modernen Maschinenmenschen die Überwindung des Todes, ließ Hoerle aus dem Kreis der »Progressiven« seinen Arbeiter (Abb. 1) im Jahre 1922 als eindimensional wirkende Todesallegorie einer verwalteten und technisierten Welt erscheinen, als Roboter und Krüppel zugleich, und verweigerte die affirmative Vision einer Amalgamierung aus Arbeiter und Stahlgestalt des Militärs, wie sie Ernst Jünger 1932 in seiner Schrift synthetisch zu vitalisieren versuchte.5 Mit der Vorstellung des Roboters verband sich hingegen Sklaventum und Fronarbeit. Er setzte sich als Begriff durch das Theaterstück des tschechischen Autors Carel Čapek »Rossum's Universal Robots« (RUR)⁶ seit 1921 im Sprachgebrauch durch. Aus der Ernüchterung der Jahre nach dem

Ersten Weltkrieg nahm der Autor skeptisch die beschleunigte Technisierung in einer rapide wachsenden Massengesellschaft wahr.

Die ideologischen Zusammenhänge geistiger und körperlicher Prothesen legten vor allem die Dadaisten, unter ihnen Otto Dix⁷ in ihren Werken zur »Prothesenwirtschaft« (Hausmann) der Nachkriegszeit bloß. Die Prothesen sollten nicht nur den Schrecken der Verstümmelung verschleiern, sondern auch das nationalistisch gesonnene »Wieder kriegsverwendungsfähig« aufrechterhalten, die Haltung einer unbesiegbaren und unerschütterlichen Kriegsmentalität, die den Krüppel zugleich als Marionette im doppelten Sinn auswies, wie die Krüppelparade von Dix in 45% Erwerbsfähig aus dem Jahr 1920 (Abb. 2) zu demonstrieren versucht.⁸ Dix ließ die Abgründigkeit hinter dem Slapstick der Prothesen sichtbar werden, um so mehr, als er dadaistisch-grotesk veranschaulichte, dass ihre einzige Selbstverwirklichung fortan darin bestand, Künstler am eigenen Material werden zu können: Der Krüppel wurde zynisch zum modernen Mechano-Künstler stilisiert, der sich sein eigenes Körper-Design zusammenzustellen vermochte, vorausgesetzt, er hatte Geld genüg, Prothesen zu kaufen. Auf

Kreatürliches reduziert wurden hingegen jene »Rinnsteinkrüppel« in der Gosse der *Prager Straße* (1920), die sich nicht mehr prothetisch in die Gesellschaft integrieren ließen. So erschien der Prothesen-Krüppel als Objekt einer zweckgebundenen, verwertenden Menschenökonomie

Die Dadaisten reagierten auf diese Menschen-Konstruktionen mit De-Konstruktionen ihrer Montagen – gleichsam mit De-Montagen, die die Körpergrammatik dem Verfahren einer Entregelung unterzogen, um damit einen »anagrammatischen Körper«⁹ zu schaffen, der sich jedem Herrschaftsanspruch subversiv zu entziehen verstand. Dada distanzierte sich durch sein Grotesk-Konzept vor allem von jenen futuristischen Manifesten, die schon seit 1910 die Schöpfung des Menschen mit Ersatzteilen ebenso emphatisch forderten wie sie behaupteten, daß es bald keinen Unterschied mehr zwischen einem menschlichen Gehirn und einer Maschine gäbe.

In dem futuristischen Bekenntnis zu dieser technisch-naturwissenschaftlichen Modernität könnten wir allerdings wesentliche Theoreme der Kybernetik vorweggenommen sehen und in dem Zukunftsoptimismus etwas von jenem kritiklosen Glauben an die »Evolution« vor-

formuliert finden, wie sie gegenwärtig von dem Philosophen Max More als »Extropie«, als Fortsetzung einer Heilsgeschichte – im Gegensatz zur Entropie, dem Ende der Geschichte in der Erschöpfung der Ressourcen – beschworen wird. Als Komplizen der Futuristen, als Extropianer, glauben auch Hans Moravec, Florian Rötzer, Peter Weibel u.a. an die Machbarkeit eines postbiologischen, aus der Gentechnik hervorgehenden Super-Menschen, den der Mensch qua seines biotechnischen Wissens bald zu designen vermag – eine zweite Natur, die die Schrecken und Verletzlichkeiten der ersten Natur zu überwinden vermag und damit dem alten Traum der



Menschheit vom homunculus nahe kommt – einem Traum, der schon seit altersher die Imaginationskräfte beflügelte und von technisch-naturwissenschaftlichen Vorstellungen der jeweiligen Zeiten geprägt wurde. 10

Im Laufe der zwanziger Jahre wurde der körperlich-technische Fortschritt mehr und mehr in das Konzept der Neuen Sachlichkeit, des internationalen Konstruktivismus und des Funktionalismus vom Bauhaus integriert. In dem Bewusstsein, die technische Entwicklung nicht mehr zurückschrauben zu können, sprangen diese Bewegungen auf den fahrenden Zug auf, in der Hoffnung, ihn für die Künste instrumentalisieren zu können. An der Gestaltung eines neuen Menschen-Typus, einer »kalten persona«11, entzündeten sich die Ambivalenzen der Konzepte zwischen dem Verlust eines humanistischen Weltbildes und dem Gewinn von neuen Dimensionen und Möglichkeiten und damit einem neuen Menschen- und Körperbild. Deutlich wird diese Gratwanderung vor allem an der typologisierenden Gestaltung einer schmerzresistenten, modernen Androide ebenso wie an der Demonstration von anatomischen Modellen, Körper- und Organdiagrammen, Röntgenbildern, die als Bildelemente auf den Kunst-Bühnen einer vermessenen und verplanten Welt erschienen, die ihre Anthropozentrik verloren hatte. War die platonische Idealität einer Maschinenästhetik, ihre rationale Gesetzmäßigkeit noch zu verabsolutieren in einer zugleich instabil wirkenden Welt? Konnte noch eine »Metaphysik« der Mathematik wertfrei auf den Bühnen des Bauhauses im »Triadischen Ballett« von Schlemmer tanzend hergestellt werden? Wie weit konnte der Künstler mit der Maske der »kalten persona« verschmelzen, ohne noch an die destruierenden Auswirkungen der Kriegsmaschinerie erinnert zu werden - an Technik im Verbund mit politischer Gewaltausübung? Oder

2



war es sogar möglich, die Politik durch die Technik abzulösen und damit einen neuen funktionalen Gesellschafts-Körper zu schaffen, frei von kulturpessimistischen Ressentiments und imperialen nationalen Interessen – eher demokratiebewußt aufgeklärt, kosmopolitisch, grenzüberschreitend wie die technische Entwicklung selbst?

Im Stäbetanz (1926) von Oskar Schlemmer werden wir gewahr, wie der Körper im Laufe der zwanziger Jahre sich zunehmend in den Raum hinein verlängerte, gleichsam gestisch eine Extension des Körpers tanzte, die konkret durch Verschmelzungen zwischen Körper und technischen Errungenschaften, die den Alltag, auch die Welt- und Ich-Erfahrungen radikal veränderten, gewonnen wurde. Die Komposit-Montage von Egon Erwin Kisch, die UMBO (Otto Umbehr) 1926 ausführte (Abb. 3), stattete den rasenden Reporters mit ienen Transportprothesen aus, die laut Virilio an der Wandlung der »Biosphäre« in die »Technosphäre« beteiligt waren. Egon Erwin Kisch repräsentierte darüber hinaus einen Paradigmenwechsel in Kunst und Literatur, der sich auf die neuen medialen Alltagserfahrungen einließ und dergestalt das Auge durch die Kamera ersetzte, das Ohr durch das Grammophon, den Korpus durch die Schreibma-

schine. Nicht traditionelle Verwurzelung, sondern Mobilität; nicht Naturrhythmen, sondern das urbane Tempo; nicht das Individuum, sondern der Typus; nicht das Original, sondern die Reproduktion; nicht der Organismus, sondern der Apparat – das waren die modernen Lebensund Arbeitsbedingungen, die neue Fähigkeiten herausforderten: »Simultan aufzunehmen oder kühn zu abstrahieren oder schnell zu kombinieren.« (Brecht)¹². Mediale Konditionierung und Industrialisierung der Sinne und des Geistes, die mit den Anforderungen einer Kunst-Technik-Symbiose einhergingen, ermöglichten erst nach Dziga Vertov die »Filmfähigkeit« des Menschen. Erst der Mensch, der sich den tiefgreifenden, industrialisierten Veränderungen des Wahrnehmungsapparates anpassen konnte, der mit Geschwindigkeit, Präzision und Gleichförmigkeit der Maschine verschmolz, dieser Mensch war »befreit von Schwerfälligkeit und linkischem Wesen« und wurde »mit den genauen und leichten Bewegungen der Maschinen ein dankbares Obiekt für die Filmaufnahmen.«¹³

Die Übertrumpfung der Schwerkraft des Menschen und der Körperphysik war ein Faszinosum, das die Medien mitgeschaffen hatten und die Visionen vom körperlich-technischen Fortschritt prägten. Leichtigkeit, Beweglichkeit, Veränderungen der Körper, das Spiel mit den Dimensionen, das sollte weiterwirken in die Phantastik der virtuellen Welten des Cyberspace, in denen die Bilder von Körpern sich gänzlich in künstliche Konstruktionen auflösen konnten. Die Schwerelosigkeit wird hier frei verfügbar – jedoch ohne jene Utopien und Visionen, die noch die zwanziger Jahre umfassend prägten.

Neben den fünf Sinnen wurde vor allem der Sinn für Bewegung und der Gleichgewichtssinn in den zwanziger Jahren eingefordert – stets flexibel und dynamisch zu sein. Der Typus des Seiltänzers, eine seit dem 19. Jahrhundert entstandene Allegorie der künstlerischen Existenz zwischen »Übergang« und »Untergang« (Nietzsche)¹⁴, zwischen Rausch und Katastrophenangst, erhielt durch die Mutation in technisch-mediale Konstruktionen des Körpers die »heroische« Verfasstheit einer modernen Unterwegsgestalt.

HANNE BERGIUS

Die springenden und tanzenden Artistinnen und Sportlerinnen in den Montagen der Dadaistin Hannah Höch¹5 schienen die alten Fesseln einer traditionellen Schwerkraft zu sprengen zugunsten einer multiperspektivischen Freiheit, die die Kultur besonders den Frauen bisher verwehrte. Höch setzte diesen sich emanzipierenden Frauentypus dem rotierenden Prozess ihrer Montagen aus, um zu demonstrieren, dass hier nicht nur exzessive Lebenssteigerung, sondern auch Lebensbedrohliches am Werke war: »Alles« oder »Nichts«, eben nicht nur Gewinn von Schwerelosigkeit, sondern auch höchste Gefahr: »die Verschlungenheit des Menschen in den mechanistischen Prozess« (Hugo Ball)¹6. Im Montage-Balanceakt auf Reifen stellte auch der russische Konstruktivist Alexander Rodschenko dar, wie das neue technischwissenschaftliche Fortschrittsdenken sowohl zu waghalsigen Versuchen herausforderte, die geistig-körperliche Präsenz. Geschicklichkeit und Gefährdung des neuen russischen Revolu-

tionskünstlers veranschaulichten, als auch an chaplineske Kunststücke erinnerten, in denen der Humor wieder die menschliche Maßstäblichkeit einführte. 17 Schließlich sollte Charlie Chaplin in Moderne Zeiten (1936) die List des kleinen Mannes vergegenwärtigen, der es mit dem großen Techno-Giganten aufnehmen konnte. Subversion konnte nur gelingen, wenn man den Apparat kannte und sich auf seine Anforderungen konditionierte. Diese Ambitionen sind im Werk des Bauhaus-Künstlers Moholy-Nagy ausgebildet. In seinem »Typfoto« Dynamik der Großstadt (1921/22) entfesselte die Kamera-Optik einen reißenden Strom urbaner Wahrnehmungsgeschwindigkeiten, abrupter Blickrichtungen, heterogener Eindrücke, visueller Schocks von schwindelnden Raum-Zeit-Erfahrungen, die den Menschen zwischen Rausch und Katastrophe spannten, um ihn zugleich aufzufordern, seine Sinne zu einer »Umwertung« zu steigern, aus der er als Ȇbermensch« oder »Augenbaum« hervorgehen könnte.18

Der Körper also – ein ambivalenter Ort, den der wissenschaftlich-technische Fortschritt dem neuen Menschen zwischen Organik und Mechanik erschloss; eine Nahtstelle zwischen den Schrecken, aber auch den Potenzialen moderner Leiblichkeit. Aus der Kollision von Mensch und Maschine gingen anthropomorphe Artefakte hervor –

und Maschine gingen anthropomorphe Artefakte hervor – einerseits entfremdende Inbesitznahmen des Körpers, andererseits jedoch auch neue schöpferische Möglichkeiten.

Nietzsche forderte in »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« (1872) auf, nicht nur die Kunst unter der Optik des Lebens zu sehen, sondern auch die Wissenschaft »unter der Optik des Künstlers«.¹9 Die Dadaisten haben mit dem Konzept ihrer Montagen und »metamechanischen Konstruktionen« sowohl den dionysischen als auch den apollinischen Anspruch Nietzsches zeitgemäß transformiert, indem sie beide bildkünstlerische Verfahren in einer polaren Mischung »entschieden« anlegten.²0 Die »Metamechanik« Dadas sollte dazu beitragen, die Ratio erst einmal zu sich selbst zu befreien und die apollinische Kraft der Wissenschaft mit der dionysischen Stärke der Poesie und der Kunst erneut zu vereinen. Der Mechanische Kopf (Abb. 4) von Hausmann (1922) repräsentierte dergestalt das schöpferische Experiment einer »fröhlichen Wissenschaft« (Nietzsche). In Mecano blue (1922) integrierte van Doesburg den Mechanischen Kopf programmatisch in das antiexpressionistische, antipsychologische und antierotische Konzept der Avantgarde-Zeitschrift, die von ihm unter dem Pseudonym »I.K. Bonset herausgegeben wurde und eine dadaistisch gefärbte Polemik entfachte. In seinem Manifest »Wille zum Stil«²¹ forderte van Doesburg 1922 Bestimmt-



PLASTIQUE DE RAOUL HAUSMANN

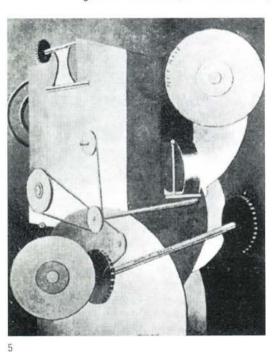
Lis tomatives de plastique nouvelle sont encors deminées par l'ésprit arctien fant que l'ésprit nouveau à rést pas concient dans l'homme. Géluici de sert de ses créations nouvelles à l'ancienne manére. La visite niestique parait par mulation quand l'évolution à fait son couvre.

Decié 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 imbédilités naturalistes en forme des génétaux. Au Boudoir sivec ces transformations sexuelles et ces combinaisons érotiques (Marque: Klee etc.)

4

heit 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, denn die »neue geistige Kunstauffassung hat nicht nur die Maschine als Schönheit empfunden, sondern sie hat ihre unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten als Kunst sofort erkannt.« Hausmanns »plastique« wurde allen »néoclassicistes et esthéticiens du compas et du nombre en France et en Italia« gewidmet, womit wohl Le Corbusier und sein Kreis um »L'esprit nouveau« (Okt. 1920-Jan. 1925) und die Künstler der »pittura metafisica« um De Chirico und Carrà gemeint waren. Die Kreation des Mechanischen Kopfes signalisierte über diese Beziehungen hinaus auch Verbundenheit mit der »Union fortschrittlicher Künstler«, die sich auf dem Kongress in Düsseldorf (29.-31. März 1922) unter den konstruktivistisch orientierten Künstlern El



Lissitzky, Hans Richter, Werner Graeff, Moholy-Nagy, Cornelius van Eesteren, Max Burchartz zusammen mit Hausmann konstituierte. Sie schienen eine neue künstlerisch-wissenschaftliche Entwurfskultur einzufordern - ein »metamechanisches« Spiel. In ihren Abstraktionen verdichteten sie die Komplexität der Maschinenästhetik, ohne sie durch abbildende Intentionen einzuschränken. Sie zeugten - gerade in der Tendenz zu diagrammatischen Darstellungen - von einer anästhetischen Indifferenz, die die Nähe zu Duchamps odry concept of art ebenso offenbarte wie zu Picabias mechanomorphen und maschinoiden Mensch-Maschine-Schnitten, wie um 1918 in Muscles brilliants (Abb. 5). Die »innere Notwendigkeit des expressionistischen Schöpfertums wurde durch den mechanisch geprägten Produktionsprozeß abgelöst

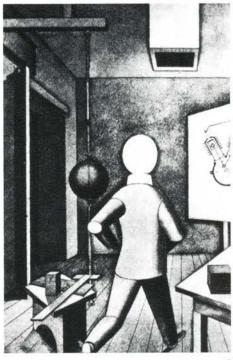
Die »metamechanische« Umwertung der Kunst bezog George Grosz darüber hinaus utopisch auf eine neue kommunistische Gemeinschaft und verband sie mit »Tatlinismus«, der russischen Synthese aus revolutionärer und industrialisierter Gestaltung, die Kunst in Lebens- und Alltagspraxis

aufzuheben gedachte. Zu dieser neuen Kunstproduktion gehörte nicht nur die Vision eines mechanisierten Körpers, sondern auch die Vision eines »hellen gesunden Arbeiters in einer kollektivistischen Gemeinschaft« (Grosz), der Sport trieb. *Der neue Mensch* von 1920 (Abb. 6) ging aus einer durchtrainierten Sportlerin und einem schnell agierenden Sportler hervor, weshalb Carrà seine *Metaphysische Muse* (1917) als Tennisspielerin malte und Grosz Wandgemälde von Radfahrern und Schwergewichtsathleten für eine Arbeitersporthalle entwarf.²² Vor allem war es jener Typus des Boxers, der am Punching-Ball trainierte, um sich für eine neue Welt voller Herausforderungen zu konditionieren, der die Künstler faszinierte. Der neue Künstler besaß als »Ingenieur« und als »Sportler« nicht nur einen kühl berechnenden Verstand, sondern auch einen leistungsfähigen Körper. Das Thema Sport interessierte die Künstler der zwanziger Jahre ebenso wie die Kunst als Sport, als neue Organisationsform der Ästhetik, die von der Disziplin und »Ordnung des Körpers« (Hausmann) geprägt wurde. »Meine Arbeiten sind als Trainings-Arbeiten zu erkennen — ein systematisches Arbeiten am Ball«, so Grosz in seinem Manifest »Zu meinen neuen Bildern« (1921).²³ Die Moderne sollte sich selbst aus einer Hygiene von Körper und Geist begründen. Der Sport garantierte überdies eine Präsenz des

284

Körpers zu einer Zeit, als dieser von einer Vereinnahmung durch die Technik, ja durch sein Verschwinden (Virilio) bedroht wurde und er sich anschickte, durch den beginnenden Hochleistungssport sich zu einer präzis funktionierenden Maschine programmieren zu lassen. Doch gerade im Bild des Boxers, dem die Künstler als aggressive Einzelkämpfer huldigten, schienen sie noch einmal all jene Kräfte und Widerstände zu konzentrieren, die notwendig waren, um sich in der bürgerlichen Kultur mit »Kinn- und Herzgrubenhieb« (Grosz) zu behaupten und um den »Deutschen ihre Kulturideologie zusammenzuschlagen«.²4 In der Folge könnte Joseph Beuys' »Boxen für direkte Demokratie« (documenta V, 8.0kt.1972) von den Dadaisten inspiriert worden sein – sein Einzelkampf für die »Soziale Plastik« in einem bürgerfernen Staat. Auch Fernand Léger wollte mit seinem Habitus des muskulösen Sportlers und Ingenieurs zugleich seine »kraftgeladene humane Malerei« in den zwanziger Jahren durchsetzen. Vor einem in Mondrian-Manier gemalten Hintergrund wirkte er wie eine Hommage an das programmatische »Stilwollen der Maschine« der De Stijl-Bewegung.²5

Wie grundlegend die Paradigmen einer neuen modernen Körper-Ästhetik auf einen sich von Traditionen lösenden Lebensstil sportlich-technisch-spartanisch wirkten, äußerte 1926 der überzeugte Kommunist und Bauhaus-Lehrer Hannes Meyer, selbst programmatisch im Trainingsanzug auftretend und in einem funktionalen »Coop-Interieur« lebend: mit einem Bett, das an ein Trampolin erinnert, mit zusammenklappbaren Stühlen, die Platz machen sollten für das Training, einem Grammophon, das den Rhythmus für die Gymnastik liefert, einem Regal mit verschraubbaren Gläsern - einem Minimum also an Wohnexistenz für eine Welt demokratisierter Bedürfnisse von einer immer flexibler werdenden Wohnkultur: »Unsere Wohnung wird mobiler denn je: Massenmiethaus, Sleeping-car, Wohnjacht und Transatlantique untergraben den Lokalbegriff der Heimat ... Das Heute verdrängt das Gestern in Stoff, Form und Werkzeug: statt dem Zufallsschlag der Axt - die Kettensäge. Statt der schummrigen Linie der Zeichenkohle – den präzisen Strich mit der Reißschiene. Statt Malstaffel - die Zeichenmaschine. Statt Waldhorn - das Saxophon ... Statt plastischer Nachbildung einer Bewegung - die Bewegung selber (als Simultanfilm, Lichtreklame, Gymnastik, Eurhythmie, Tanz) ... Das Stadion besiegt das Kunstmuseum und an die Stelle schöner Illusion tritt körperliche Wirklichkeit. Sport eint den einzelnen mit der Masse. Sport wird zur hohen Schule des Kollektivgefühls.«26



6

Die neuen Visionen körperlich-technischen Fortschrittes integrierten auch Vorstellungen von einem neuen Funktionszusammenhang des Körpers im »Ornament der Masse« (Kracauer), wie er sich in den Arbeitersportvereinen konstituierte. Sie sollten aber auch Ausblicke gewähren auf die dreißiger Jahre – die Formation der »Ornamente der Masse« unter nationalsozialistischer und kommunistischer Ideologisierung. Der sportliche Körper amalgamierte mehr und mehr das stählerne Korsett und marschierte in Reih und Glied dem zweiten Weltkrieg entgegen.

In den zwanziger Jahren konnte das transparente Körper-Techno-Konzept wieder zurückwirken auf die Konzepte der Baukunst. Die Funktionalisierung des Körperbaus erfasste auch den Baukörper. Während Tessenow dem neuen Menschen der Reformbewegung in Hellerau den Tanz-Tempel einer rhythmischen Kultur errichtete, sollten die Bauten aus Glas und Eisen in den zwanziger Jahren so durchsichtig wie der »Gläserne Mensch« werden. Man sprach von Skelettbauweise, vom neuen »Haut- und Knochenbau«, der vor allem mit Mies' gläsernem Hochhaus-Wettbewerbsbeitrag für die Friedrichsstraße im Jahre 1921 eingeleitet wurde. Nicht lastende Masse, sondern leichte, sehnige Bau- und Gliederkörper entsprachen dem sportlichen Ideal der Zeit.² Nicht nur die Kunst, sondern auch die Architektur sollte vom Ruf nach ästhetischer und sozialer Hygiene erfasst werden und sich auf das Wesentliche reduzieren — auf »Licht, Licht, Licht, Luft, Luft, Üffnung, Öffnung, Öffnung« — jene Beschwörungsformel, die Giedion seiner avantgardistischen Veröffentlichung »Befreites Wohnen« gab.²

Schnitte durch Körperbau und Baukörper eröffneten anästhetische, analytische Verfahrensweisen, die es als präzisen Vorgang bis ins Mechanisch-Funktionale und ins Organisch-Physiologische hinein zu entdecken galt. Die Analogie zwischen Künstler und Chirurg, die Apollinaire auf Picasso 1913 bezog, wirkte weiter in die Kunst und Architektur der zwanziger Jahre. Nichts sollte sich dem Sezierverfahren entziehen – weder der Körper, noch die Maschine, die Stadt, die Häuser, die Medien, die Denk-, die Lebens- und Wahrnehmungsweisen. Die Linie skelettierte den Kunstkörper bis auf Diagramme und Skizzenhaftes ebenso wie das Eisengerüst das Bauwerk auf seine bloße Struktur. Auch der Kamerablick wurde anatomisch und drang in die Stadtkörper ein, blieb nicht mehr vor der Fassade der Architekturen stehen – so vermitteln es beispielsweise die multiperspektivisch angelegten Architekturfotografien von Erich Mendelsohn 1925 zu Amerika. Offene Strukturen kennzeichneten Visionen vom körperlich-technischen Fortschritt der zwanziger Jahre und skizzierten auf diese Weise die Ansätze einer neuen Entwurfskultur, die sich auf dynamische Prozesse einließen und höchst flexibel auf die Anforderungen zu reagieren verstanden.

Die Visionen hatten Anteil an einem »Kältekult« der Intellektuellen und Künstler der zwanziger Jahre, wie er sich in der Sachlichkeit und im Funktionalismus, ihrer Lebens-, Arbeits-, Denk- und Psychostrukturen niederschlug. Eine Kultur der Distanz wurde mit dem neuen Mechano-Menschen geschaffen, der das Schreckbild der Entfremdungskälte positiv zu besetzen wusste und deshalb den technischen Fortschritt zuzulassen verstand. »Vor allem ist es die Aura der Künstlichkeit«, die mit all ihrer Gewalttätigkeit den Naturzustand des Menschen in Schach zu halten verspricht, die die radikale Intelligenz anspricht«, schloss Helmuth Lethen in seinen Untersuchungen zur »Verhaltenslehre der Kälte« 30 Denn diese hatte ja schon früh gegen die Angriffe der Moderne den kalten Panzer der Affektkontrolle, Wachsamkeit und Disziplin trainiert — vom neusachlichen Dandy bis zum bolschewistischen Funktionär, vom Ingenieur bis zum veristischen und konstruktivistischen Künstler. In jedem Fall haftet den Visionen vom körperlich-technischen Fortschritt etwas Maskenhaftes an; so als müsse die Maske nach außen hin Erstarrung und Gefühllosigkeit demonstrieren, um sich zu wappnen gegen die Schrecken und Katastrophen des Fortschrittes.

ANMERKUNGEN

Vgl. Paul Virilio, Die Eroberung des K\u00f6rpers. Vom \u00dcbermenschen zum \u00fcberreizten Menschen. M\u00fcnchen, Wien 1994

286 HANNE BERGIUS

Vgl. Walter Benjamins Deutung zum »Angelus Novus« (1920) von Paul Klee, 1921 von ihm erworben. In seiner letzten Schrift »Über den Begriff der Geschichte« (1940) interpretierte er das Bild als Allegorie des Rückblicks auf die Geschichte. Vgl. O.K. Werckmeister, Versuche über Paul Klee. Frankfurt/M. 1981, S. 98ff.

- Julien Offray de La Mettrie, L'homme machine. Die Maschine Mensch (1747), hg. von Claudia Becker. Hamburg 1990
- 4 Heinrich Goetz, Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1974, S. 18f.
- 5 Ernst Jünger, Der Arbeiter, Herrschaft und Gestalt, Hamburg 1932.
- 6 Carel Čapek, Rossum's Universal Roboter. Prag 1920, (dt. Übers. v. O. Pick, Prag) Leipzig 1922.
- Otto Dix, Zum 100. Geburtstag 1891-1991. Ausst.-Kat. Stuttgart 1991, S. 95ff.
- Vgl. Peter Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft. Bd. II, Frankfurt/M. 1983, Kap. Prothesen Vom Geist der Technik. Funktionale Zynismen II, S. 791ff.
- 9 Vgl. Der anagrammatische K\u00f6rper. Der K\u00f6rper und seine mediale Konstruktion. Ausst.-Kat. Zentrum f\u00fcr Kunst und Medientechnologie. Karlsruhe 2000.
- Vgl. Hanne Bergius, Ästhetische Imaginationen zum k\u00fcnstlichen Menschen, in: Bernd Flessner (Hg.), Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualit\u00e4t. (Rombach Litterae, 46). Darmstadt 1997, S. 49ff.
- Vgl. Helmuth Lethen, Verhaltenslehren der Kälte. Frankfurt/M. 1994.
- 12 Bert Brecht, Werke, Bd. 19, S. 307.
- Dziga Vertov, zit. nach Hubertus Gassner, Rodcenko. Fotografien. München 1982, S. 29.
- Vgl. Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin 1993, Bd. IV, S.16.
- 15 Vol. Hanne Bergius, Montage und Metamechanik, Dada Berlin Artistik von Polaritäten, Berlin 2000, S. 112ff.
- 16 Hugo Ball, Die Flucht aus der Zeit, München, Leipzig 1927, S. 80.
- 17 Val. Anm. 15, S. 120
- 18 Laszlo Moholy-Nagy, Malerei Photographie Film. (Bauhausbücher, Schriftleitung: Walter Gropius, Lucia Moholy-Nagy, 8). München 1925.
- 19 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, in: Sämtliche Werke (vgl. Anm. 14), Bd. 1. S. 14.
- 20 Vgl. Hanne Bergius, Montage und Metamechanik, vgl. Anm. 15.
- 21 Theo van Doesburg, Wille zum Stil, in: De Stijl 5, H. 3, 1922, S. 34.
- 22 Vgl. Anm. 15, hier: Abb. 157-159, Abb. 166.
- 23 George Grosz, Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt 5, H. 1, Jan. 1921, S. 14.
- 24 Richard Huelsenbeck, En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus. Hannover u.a.: Paul Stegemann Verlag, Die Silbergrauen, Bd. 50/51, 1920, S. 34
- Vgl. Hanne Bergius, Im Laboratorium der mechanischen Fiktionen, in: Tilmann Buddensieg; Henning Rogge (Hg.), Die nützlichen Künste. Berlin 1981, S. 295ff.
- 26 Hannes Meyer, Die Neue Welt, in: Das Werk 13, Heft 7, 1926, S. 205ff.
- Vgl. Fritz Neumeyer, Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne, in: Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, hg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider. Stuttgart 1994, S. 15ff.
- 28 Sigfried Giedion, Befreites Wohnen. (Orell Füssli Schaubücher, 14) Zürich 1929.
- ²⁹ Erich Mendelsohn, Amerika. Bilderbuch eines Architekten. Berlin 1925.
- 30 Vgl. Lethen, 1994, S. 72.