

Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933

Cowan, Michael (Ed.); Sicks, Kai Marcel (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

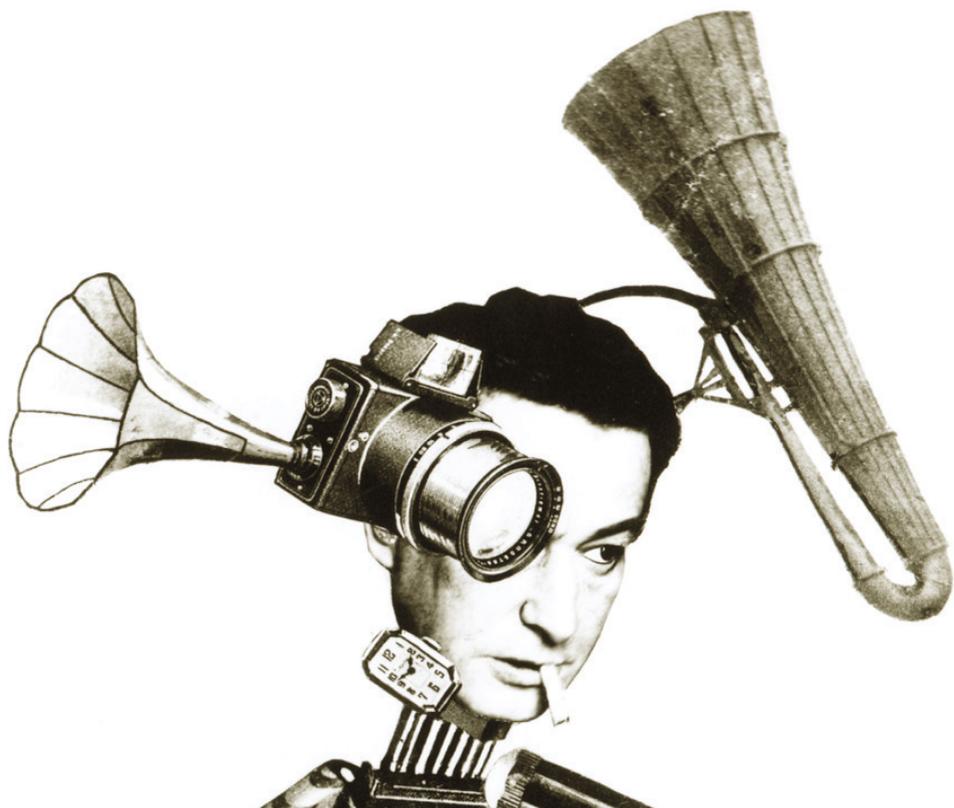
Cowan, M., & Sicks, K. M. (Hrsg.). (2005). *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933* (KörperKulturen). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839402887>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



Michael Cowan, Kai Marcel Sicks (Hg.)

Leibhaftige Moderne

Körper in Kunst und Massenmedien
1918 bis 1933

KÖR
PER
KUL
TUR
EN

[transcript]

Leibhaftige Moderne

MICHAEL COWAN, KAI MARCEL SICKS (HG.)

Leibhaftige Moderne

Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933

[transcript]

*Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft
und Kultur in Wien*

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2005 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Michael Cowan, Kai Marcel Sicks
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-288-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an
unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort: Protokoll einer Rettung 9

HANS ULRICH GUMBRECHT

Technik, Krieg und Medien. Zur Imagination von Idealkörpern
in den zwanziger Jahren 13

MICHAEL COWAN/KAI MARCEL SICKS

Leistungskörper. Der professionelle Wettkampfsport

„Der Querschnitt“ oder: Die Kunst des Sporttreibens 33

KAI MARCEL SICKS

The Athlete as Machine: A Figur of Modernity
in Weimar Germany 48

MICHAEL MACKENZIE

Imagining the Nation through the Energetic Body.
The “Royal Jump” 63

MICHAEL COWAN

„Siegesplätze über die Natur“. Musils Kritik am Geist des
modernen Wettkampfsports 81

ANNE FLEIG

Akt und Sport. Anton Räderscheidts „hundertprozentige Frau“ 97

JANINA NENTWIG

Normierte Körper. Die Modeindustrie und ihre Modelle

Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik	119
<hr/>	
BURCU DOGRAMACI	
Körperarbeiten. Das Working Girl als literarische Figur	136
<hr/>	
HEIDE VOLKENING	
The Beautiful Body of the Mannequin: Display Practices in Weimar Germany	152
<hr/>	
MILA GANEVA	
Der männliche Körper als Schaufensterpuppe? Herrenmode und die Konstruktion eines „adäquaten“ Körpers	169
<hr/>	
TINA DINGEL	

Natürliche Körper. Die FKK- und Lebensreformbewegung

„Ein Ereignis für den ganzen Westen“. Körperkultur in Weimar zwischen Öffentlichkeit, Kunst und Kultur	187
<hr/>	
BERND WEDEMEYER-KOLWE	
Der bronzene Leib. Die FKK-Ästhetik in der Weimarer Republik	200
<hr/>	
MAREN MÖHRING	
Die Ausdruckskraft der Körper. Natürlichkeit und Physiognomie in der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit	217
<hr/>	
MARKUS RHEINDORF	
More than skin deep? Ideals of beauty in the romance novels of Hedwig Courths-Mahler	231
<hr/>	
CHRISTOPHER JONES	

Rhythmisierte Körper. Die darstellenden Künste

Ausdruckstanz und die Ästhetisierung des Arbeiterkörpers	245
<hr/>	
YVONNE HARDT	
Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre	264
<hr/>	
JOST LEHNE	
„Gymnastisches Hören“. Körperlichkeit im Musikdenken der zwanziger Jahre	279
<hr/>	
TIM BECKER	
„Die Überfahrt beginnt“: Schwarze Körper und Amerikanismus in Ernst Kreneks Zeitoper „Jonny spielt auf“	292
<hr/>	
WOLFGANG FICHNA	

Groteske Körper. Angriffe auf den idealen Körper

Zwischen Norm und Abweichung. Medizinische Körperdarstellungen im Kulturfilm der Ufa	305
<hr/>	
SABINE FLACH	
„Der wahre Jacob“ und „Kikeriki“. Jüdische und proletarische Körper in satirischen Zeitschriften der zwanziger Jahre	322
<hr/>	
JULIA SCHÄFER	
Pregnant Women and Rationalized Workers. Alice Lex's Anonymous Bodies	339
<hr/>	
RACHEL EPP BULLER	
Gymnastik fürs Auge. Körper-Fotografie in Laszlo Moholy-Nagys „Malerei, Fotografie, Film“	354
<hr/>	
MARVIN ALTNER	
Autorinnen und Autoren	373
<hr/>	
Abbildungsnachweise	381
<hr/>	

Vorwort: Protokoll einer Rettung

HANS ULRICH GUMBRECHT

Was dieses Buch und all seine Autoren voraussetzen, in den Blick bringen und deshalb am Ende kaum mehr in Worte fassen brauchen, ist vor allem der Eindruck, dass die Bewohner der zwanziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts mehr von ihren Körpern besessen waren als irgendeine Generation vor oder nach ihnen in der westlichen Kultur. Demgegenüber wirkt es banal, sollte aber angesichts eines Hangs der Geisteswissenschaftler zu exzessiv geistreichen Formulierungen vielleicht in Erinnerung gebracht werden, dass die Bedeutung der Tatsache, Körper zu sein, bis heute noch nie historischen Fluktuationen ausgesetzt war. Dennoch ist kein anderes Jahrzehnt je ähnlich davon fasziniert gewesen, sich in schier unendlich changierenden Bildern menschliche Körper vorzustellen – „fasziniert“ im Sinn eines unwiderstehlichen Angezogen-Seins, dessen Gründe man damals wenigstens noch nicht greifen konnte.

Solche Gründe für die Besessenheit durch Idealkörper scheinen auf zwischen den einzelnen Beiträgen für diesen Band und beginnen sich zum Protokoll einer historischen Landschaft von starken kollektiven Ängsten und Hoffnungen zu verdichten, wie sie bisher wohl nicht sichtbar wurde. Eine Seite dieser vorbewussten Gründe für die Fixierung auf Idealkörper hatte wohl epistemologische Voraussetzungen. Seit dem Beginn des 19. Jahrhundert – ja vielleicht schon seit der historischen Zeit der voll entfalteten Aufklärung – war die zuvor kaum je thematisierte Gewissheit prekär geworden, dass es dem menschlichen Bewusstsein möglich sei, die Dinge der gegenständlichen Welt – außerhalb seiner selbst – in ihren Konturen und Gehalten angemessen zu erfassen. Erst kurz vor der Jahrhundertwende sprach und schrieb zum ersten Mal ein Stil philosophischer Reflexion – wir nennen ihn heute „Phänomeno-

logie“ – zumindest von der Möglichkeit, dass die Gegenstände der Welt „transzendental“ im Sinne von „prinzipiell ungreifbar“ sein (oder geworden sein) könnten. Wie das Epizentrum eines Erdbebens sandte dieser Gedanke schon bald Schockwellen aus, die alle Regionen und Ebenen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts erreichten. Der existentielle Boden, auf dem Leben, Erkennen und Verstehen bisher garantiert waren, schien plötzlich in Gefahr oder schon entzogen zu sein – und unzählige Intellektuelle, Dichter und Künstler reagierten auf diese neue Angst mit Akten der Beschwörung von Welt- und Existenz-Gewissheit, für die sich schon damals der kollektive Name einer „Konservativen Revolution“ einbürgerte. Heute wissen wir, dass jene oft von Panik getriebenen Akte des Festhaltens an allem, was substantiell zu sein schien – vor allem an der Wirklichkeit der Körper – nicht allein eine Geste der politischen Rechten waren. Eher wirkten die „neuen Mythologien“ der emergierenden europäischen Faschismen in diesem Sinn wie ein funktionales Äquivalent zu jenem bedingungslosen erkenntnispraktischen Optimismus, mit dem als Aura sich der Kommunismus umgab – so wie die Arbeiter-Olympiaden das Äquivalent jener Variétés waren, in denen die frischgebackenen Millionäre der Nachkriegszeit, begierig auf die Beine schönster Frauen blickend, Champagner tranken und Zigarren schmauchten.

Von der anderen Hälfte der historischen Gründe für die Faszination der Idealkörper während der zwanziger Jahren ist in der Einleitung zu diesem Buch vielfach die Rede. Benannt wurden sie schon in manchen Begriffen und Metaphern, welche auf die neuen, erschreckenden Erlebnisse des Krieges von 1914 bis 1918 reagierten, so in den Wörtern „Materialschlacht“ und „Kanonenfutter“. Die Körper der Soldaten hatten im Weltkrieg gegenüber der Heroik traditioneller Kriege nicht unbedingt an praktischem und strategischem Gewicht verloren. Aber sie wurden zu Körpern, deren Funktionen nun unumkehrbar von subjektiver Verfügung abgetrennt waren. In den „Materialschlachten“ des Weltkriegs waren zum ersten Mal neue Kriegsmaschinen und Körper zu komplexen Funktionssystemen verkoppelt. Zugleich hatten die Körper der nun ins Gefecht geworfenen Sturmtruppen den Status von „Kanonenfutter“, welches das Maschinengewehrfeuer des Feindes absorbieren und so den geschützten Aufmarsch der eigenen Truppen ermöglichen sollte. Schließlich wiesen bald auch neue Formen in der Organisation industrieller Arbeit – vor allem das schnell zu einem Emblem der jüngsten Gegenwart werdende „Fließband“ – den Körpern strukturell ähnliche, wenn auch kurzfristiger viel weniger lebensbedrohende Orte zu wie der Krieg.

Es ist gewiss berechtigt – ja vielleicht sogar, meine ich, unerlässlich, die Phalanx der Idealkörper, mit denen die zwanziger Jahre auf solche Bahn brechenden neuen Erlebnisse reagierten, in einer Bewegung, die

vielfach Verschiedenes auf einen zentralen Begriff bringt, „Ästhetisierung“ zu nennen. Aber warum zögern wir heute so nachhaltig – und haben schon seit langem gezögert – das Wort „Ästhetisierung“ zu gebrauchen? „Ästhetisierung“ in all ihren Varianten – „Ästhetisierung“ der Politik oder des Konsums, „Ästhetisierung“ von Enttäuschungen oder religiösen Wünschen, selbst „Ästhetisierung“ des Denkens – hat einen schlechten Ruf, weil sie apriori als Scheinlösung gilt, als „Versöhnung“, die – wie Theodor W. Adorno formuliert hätte – um den Preis der „Verblendung erpresst“ wird. Solche Entrüstung über Ästhetisierung mag in all jenen Fällen berechtigt oder doch wenigstens einer Diskussion wert sein, wo es Alternativen gibt. Was die zwanziger Jahre angeht, so gab es tatsächlich – gegenüber den die serielle Arbeit ästhetisierenden Beinen der Variété-Girls – die Möglichkeit und vielleicht sogar die moralische Pflicht, an den neuen Opfer-Status der Arbeiter-Körper zu erinnern.

Heute aber – am Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts – wissen wir, dass die Funktionalisierung der Körper in ihrer strukturellen Kopplung an Maschinen nur der Beginn ihrer definitiven Dysfunktionalisierung und Eliminierung war. Heute werden die menschlichen Körper von den Arbeitsprozessen – wenigstens in der industrialisierten Welt – nur noch als unabdingbare materielle Voraussetzung (als *support*, wie man auf Französisch sagt) von Bewusstseinsleistungen in Anspruch genommen. Das bedeutet aber, dass wir zur Ästhetisierung des Körpers tatsächlich gar keine Alternative mehr haben, wenn wir das „Körper Sein“, in das wir geboren sind, als ein „Körper Haben“ leben und erfahren wollen. Wir brauchen die Ästhetisierung der Körper, um die Körper überhaupt zu retten. Wir müssen heute unsere Körper durch Freizeit-Sport oder Diät-Vorschriften in Form halten, weil die Arbeit, in die wir eingespannt sind, das nicht mehr für die Körper abgibt. Wir müssen unsere Geschlechtlichkeit mit erotisierender Kleidung und immer neuen Transgressionen auf Touren bringen, weil die Instinkte als ein Dispositiv demographisch geforderter Reproduktion immer weniger in Anspruch genommen werden. Wir müssen das Kochen zu einer Kunst machen, weil wir unseren Kalorienbedarf mit einer Pille pro gelebtem Tag gewiss abgelten könnten – wie wir uns überhaupt darauf vorbereiten müssen, das Leben vor allem durch Ästhetisierungen begehrenswert zu machen, weil die Medizin dabei ist, die Drohung des Sterbens für jedes Individuum in ungeahnte Ferne zu verschieben. Und das könnte viel zu früh gelingen, bevor wir nämlich gelernt haben, das Leben ohne die Bedrohung des Todes überhaupt zu begehren.

Es ist noch sehr ungewohnt, solche Sätze ohne die klagenden Untertöne der „Kulturkritik“ zu schreiben oder zu lesen. Aber gerade darin – darin, den klagenden Unterton aufzugeben und stattdessen mit neuem

Denken anzufangen – liegt eine der intellektuellen Herausforderungen unserer Gegenwart. Die in den zwanziger Jahren entworfenen Idealkörper faszinieren *uns* also (vorerst) ohne Ende, weil sie der Anfang einer Ästhetisierung des physischen Lebens waren, gegenüber der wir *heute* keine Alternative mehr haben, wenn wir – körperlich – überleben wollen (was auch bedeutet: solange wir körperlich überleben müssen, weil unser Bewusstsein noch keine andere Überlebensemöglichkeit hat). Mittlerweile haben ja mindestens einige Philosophen schon einmal diese Denk-Aufgabe in Angriff genommen, für sich und für uns das Leben des menschlichen Bewusstseins auf einer anderen Grundlage vorzustellen – auf einem anderen *support* – als dem des menschlichen Körpers.

Technik, Krieg und Medien. Zur Imagination von Idealkörpern in den zwanziger Jahren

MICHAEL COWAN/KAI MARCEL SICKS

„Wege zu Kraft und Schönheit“ versprechen Wilhelm Prager und Nicholas Kaufmann im Titel ihres „Films über moderne Körperkultur“, der 1925 binnen weniger Monate zum Welterfolg wird. Die Eröffnungssequenz des Films aber bietet, sieht man von der Darstellung zweier antiker Skulpturen ab, nichts dergleichen: Statt der angekündigten „starken“ oder „schönen“ Körper, statt Bildern von Athleten, Nudisten und Revuetänzerinnen tritt dem Kinopublikum deren genaues Gegenteil vor Augen. In einer Serie von Miniaturen des modernen Lebens zeigt Prager konvulsivische Körper, die jede Selbstkontrolle verloren haben, mechanisierte Körper, die dem Zwangstempo der Fließbandproduktion unterworfen sind, und bucklig-entstellte Körper, die sich in schlecht belüfteten Schulräumen, Bürokammern und Fabrikhallen über Bücher, Schreibmaschinen und Werkzeuge krümmen.¹ Die Sequenz mündet in eine alptraumhafte Verfallsvision: Einem ablaufenden Stundenglas und einem Zwischentitel mit den Worten „Ihre Sünden werden an den Tag kommen“ folgt die Aufnahme einer jugendlichen Personengruppe, die nur als die degenerierte Nachkommenschaft einer Generation gedeutet werden kann, die ihre körperliche Kultivierung vollständig vernachlässigt hat.

In der Logik des Films erfüllen diese Szenen eine eindeutige Funktion: Sie verorten die späteren Imaginationen einer zu Kraft und Schön-

1 In der körperbezogenen Ikonographie des frühen 20. Jahrhunderts – von Kafka bis Fritz Lang – ist die gebückte Haltung das prägnanteste Zeichen körperlicher Deformation.

heit erziehenden Körperkultur in einem historischen Narrativ² und unterstreichen so ihre Dringlichkeit. Zugleich verweist der Vorspann von „Wege zu Kraft und Schönheit“ auf die grundsätzliche Dialektik von positiven und negativen Körpervorstellungen: Pragers Film muss gerade deshalb pathologische Elemente als Teil seines visuellen Vokabulars enthalten, weil Bilder der Krankheit allererst definieren, was unter körperlicher Gesundheit zu verstehen ist.

Die Verbindung von normativen Körperbildern und ihren negativen Gegenbildern ist kein genuines Phänomen der Weimarer Zeit. Wie aktuelle Studien im Anschluss an Michel Foucault zeigen, wiederholen sich Bilder physischer Monstrosität in der Ikonographie des Körpers spätestens seit dem 18. Jahrhundert. Sie bilden so das komplementäre Phänomen zur Erfindung körperlicher „Normalität“.³ Allerdings sind sowohl die negativen als auch die positiven Bedeutungen, die dem Körper zugewiesen werden, nach dem Ersten Weltkrieg in einer Weise ausgeprägt, die sie von früheren und späteren Zeiträumen in charakteristischen Aspekten unterscheiden. Die spezifischen Imaginationen des Körpers in der Weimarer Republik stehen im Mittelpunkt dieses Bandes; folgende Fragen will er beantworten: Wie sind die Körper beschaffen, die im Zeitalter des Jazz, des Radios, des frühen Automobilverkehrs und der Kinopaläste als schön, stark und gesund, kurz: als „ideal“ gelten – und wie nicht? Welche körperlichen Praktiken normieren den Körper in dieser Zeit? Welche Medien inszenieren den normalen Körper und die Praktiken, in die er eingebunden ist – und auf welche Weise? Und nicht zuletzt: Welchen Beitrag leistet die Kunst zur Herstellung neuer Körperbilder, und wie wirken neue Vorstellungen vom Körper ihrerseits auf die Kunst zurück?

In keiner Weise wird damit bestritten, dass in der Geschichte der Körperkonzepte auch Kontinuitäten eine wichtige Rolle spielen. Vorstellungen vom Körper sind nicht erst seit 1918 mit technisch-industriellen Entwicklungen verbunden; sie hängen schon vor der Weimarer Republik eng mit ihren medialen Repräsentationen zusammen; schließlich sind sie nicht erst nach dem Ersten Weltkrieg von Kriegserfahrungen geprägt. Dennoch lassen sich auf all diesen Ebenen in den zwanziger Jahren

2 Das Narrativ folgt dem bekannten triadischen Schema von ursprünglicher Harmonie, gegenwärtigem Verfall und zukünftiger Wiedergewinnung der Harmonie.

3 In diesem Sinne schreibt Lennard Davis zur von ihm begründeten Disziplin der *disability studies*: „Disability is more than a background. It is in some sense the basis on which the ‚normal‘ body is constructed, disability defines the negative space the body must not occupy” (Davis 2001: 2421; vgl. Foucault 1999).

Entwicklungen konstatieren, die für die Entstehung neuer Vorstellungen vom idealen Körper und für das Aufkommen neuer körperlicher Praktiken, die jene zu inszenieren versuchen, von Relevanz sind. Einleitend sollen diese Entwicklungen benannt und ihre komplexen Zusammenhänge mit medialen und künstlerischen Körperimaginationen angedeutet werden. Wo immer die aufgezeigten Konstellationen in einzelnen Beiträgen dieses Bandes detaillierter besprochen werden, ist dies durch einen in Kapitelchen gesetzten Verweis markiert.

Leistung vs. Natürlichkeit

Ende des 19. Jahrhunderts trägt die Industrialisierung zu einer Neuordnung des Körperverständnisses bei; die Harmoniemodelle, die das Bild vom schönen Körper seit dem 18. Jahrhundert prägten, werden allmählich abgelöst.⁴ Wie Anson Rabinbachs Studie *The Human Motor* zeigt, impliziert die neue Bestimmung körperlicher Gesundheit – eingeführt durch Physiologie, Experimentalpsychologie und Ergonomie – eine Interpretation des menschlichen Organismus, die durch technologische Metaphern strukturiert ist. Kategorien wie Energie, Effizienz, Leistung und Wachheit stehen mit einem Mal im Zentrum, wenn es um die Beschreibung intakter Körper geht (vgl. Rabinbach 1992; Rabinbach 1998). Der plötzliche Bedeutungszuwachs des Sports am Ende des 19. Jahrhunderts und das neue Ideal des „effizienten Körpers“, das der Sport zu etablieren hilft, lassen sich als Teil dieses Paradigmenwechsels verstehen.

Die Neubestimmung körperlicher Idealität über Metaphern technologischer Leistungsfähigkeit bleibt jedoch nicht unwidersprochen. Verschiedene Stränge der Körperkulturbewegung seit 1900 – FKK, Naturheilbewegung, Eurythmie, Spiritualismus – lassen sich als Widerstand gegen die Technisierung der Lebenswelten deuten; statt des effizienten Körpers, der permanent seine Leistung steigert, versuchen sie, einen natürlichen Körper zu etablieren, der ein dem Organischen angemessenes Maß an Energie verbraucht (vgl. Buchholz et al. 2001, Kerbs/Reulecke

4 Seit der aufklärerischen Ästhetik dominierte die Vorstellung, dass die Schönheit zwischen dem Körper und der Vernunft vermittele; körperliche Schönheit („Anmut“) wird als von der Schönheit des Geistes abhängig verstanden: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung“ (Schiller 1992: 371). In letzter Konsequenz findet sich dieser Zusammenhang in Johann Kaspar Lavaters „Physiognomische[n] Fragmente[n] zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ (1775-78).

1998, Wedemeyer 2004). Das heißt aber auch: Selbst wenn die Rufe nach einer Naturalisierung des Körpers dazu tendieren, die maschinistischen Visionen vom modernen Körper durch Normalitätsmodelle zu ersetzen, die den Körper über Metaphern aus dem Bereich des Belebten definieren, sind sie auf das semantische Feld der „Energie“ zur Kennzeichnung ihrer Idealkörper angewiesen.

Im Deutschland der Zwischenkriegszeit, dessen Selbstverständnis wesentlich durch die Selbstwahrnehmung als einem „technischen Zeitalter“ geprägt ist, bleiben die Debatten um den Körper und die Imaginationen desselben von technischen Vorstellungen bestimmt. Allerdings lassen sich einige industrielle Neuerungen aufzeigen, die mit dem Körperverständnis in der Weimarer Republik untrennbar verknüpft sind. Diese Verknüpfung darf nicht unmittelbar, etwa im Sinne einer Kausalität, gedacht werden: Vielmehr lassen sich die neuen technischen Entwicklungen zugleich als Ursachen wie als Ergebnisse neuer kollektiver Wahrnehmungs-, Denk- und Sprechformationen verstehen, die in verschiedenste Bereiche repräsentationaler Praxis ausstrahlen und sich ebenso in die Semantik der *sōma* (σώμα) einschreiben.

Mit der Fließbandproduktion, in den USA 1913 von Henry Ford, in Deutschland 1924 durch die Firma Opel zur Herstellung der „Laubfrosch“-Automobile eingeführt, erreicht die Maschinisierung des Arbeitsprozesses eine neue Stufe. Durch die strukturelle Koppelung von Arbeiterkörper und Maschine, deren Takt fortan die Bewegung des Arbeiters bestimmt, wird die Autonomie der Arbeiter erheblich verringert (vgl. Gumbrecht 2003: 122-126). Dabei ist das Fließband Inbegriff und Symbol einer fortschreitenden Beschleunigung, der der Mensch unterworfen ist, ohne dass er die permanenten Temposteigerungen kontrollieren kann oder sich ihnen zu entziehen vermag (vgl. Braun 2001).

Parallel zu dieser Entwicklung im Produktionsbereich wird der Körper zunehmend selbst als Arbeitsmaschine imaginiert (EPP BULLER, MACKENZIE) und als solche verherrlicht oder verteufelt – eine Ambivalenz, die in exemplarischer Weise die diabolisch-erotische Maschinen-Maria aus Fritz Langs „Metropolis“ (1927) verkörpert (vgl. Elsaesser 2001). Der Maschinenkörper ist leistungsfähiger, präziser und zuverlässiger als der organische Körper, der durch seine Emotionalität auf dem Weg zur perfekten Arbeitsdisziplin gehindert wird; er ist aber auch in seriellen, monotonen Abläufen gefangen und „seelenlos“ – kurz: seiner Einzigartigkeit beraubt. Die Künste, insbesondere die bildende Kunst und der moderne Ausdruckstanz, reagieren auf den durch die maschinisierte Fabrikarbeit induzierten Verlust von Subjektivität, indem sie die seit der Renaissance erkämpfte Darstellung der Individualität des Körpers gegen eine abstrakte Gestaltung eintauschen. Puppenhafte Figuren

(GANEVA, NENTWIG) und Masken (HARDT), die den Menschen nur noch als austauschbaren Teil einer Masse repräsentieren, werden zu elementaren Bestandteilen ästhetischer Körperbilder in der Zwischenkriegszeit.⁵ Auf unterhaltungskultureller Ebene finden solche Imaginationen ihre Analogie in der Zurschaustellung des Körpers in seiner Serialität, etwa bei den Auftritten von Girltruppen in der Ausstattungsrevue (LEHNE) oder im Leistungssport.

Die sprunghafte Verbesserung der Mobilität und Kommunikationsfähigkeit bildet eine weitere Entwicklung, die das Feld des Technologischen nach dem Ersten Weltkrieg prägt. Die massenhafte Verbreitung des Automobils und seine allmähliche Integration in die Alltagswelten – ein Prozess, der in Deutschland wiederum mit Verspätung gegenüber den USA etwa Mitte der zwanziger Jahre einsetzt – führt zu einer deutlichen Ausweitung der Reichweite und Beschleunigung menschlicher Beweglichkeit (Gumbrecht 2003: 42-49). Ähnliche Folgen hat die Durchsetzung des Luftflugs, der, wenn er auch den meisten Menschen unzugänglich bleibt, wie keine zweite Erfindung des frühen 20. Jahrhunderts die Fantasie technisch interessierter Laien anregt (vgl. Die Kunst zu fliegen 2004; Asendorf 1997). Die Erfindung des Telefons und der drahtlosen Verständigung bringt schließlich eine erhebliche Extension der kommunikativen Leistungsfähigkeit des Körpers mit sich (Ruchatz 2004: 136-139). Diese Entwicklungen sind nicht nur motivgeschichtlich relevant, sondern gehen Hand in Hand mit einer Verwandlung der Auffassung vom idealen Körper: Die Bestimmung des schönen Leibes durch seine statische Unbewegtheit wird abgelöst durch vielfältige Repräsentationen, die den Körper entweder in einem einzigen dynamischen Moment (in Skulpturen, Gemälden, Momentfotografien) oder in Bewegungsabläufen (im Tanz, Film oder in der Chronofotografie) darstellen (SICKS). Der Körper verliert dabei mitunter auch seine Bodenhaftung und erhebt sich in die Luft, was sich einerseits in einer obsessiven Beschäftigung der Sportpublizistik mit dem Körper im Sprung äußert (COWAN) und sich andererseits im allgemeinen Enthusiasmus zur Geltung bringt, der Trapezkünstlern und Akrobaten entgegengebracht wird. Nicht zuletzt geht es darum, den Betrachter von Fotografien und Filmen mit in die Luft zu nehmen (ALTNER); exemplarisch verdeutlicht in Ewald André Duponts Film *Variété* von 1925, in dem der Kamerakünstler Karl Freund sich zusammen mit Zirkuskünstlern auf dem Trapez bewegt.

5 In diesem Zusammenhang lässt sich auch der „zerstückelte“ Körper, wie er beispielsweise im Dada-Kreis und bei den Surrealisten begegnet, mit der Fragmentierung des Arbeitsprozesses am Fließband zusammendenken.

Die 1926 von Otto Umbehrr veröffentlichte Fotocollage „Der rasende Reporter“, die auf dem Cover dieses Bandes reproduziert ist, verdichtet die bislang aufgezeigten Tendenzen der Körperimaginierung in einem einzigen Bild: Wie die Maschinen-Maria ist dieser Reporter ein Cyborg; sämtliche funktionalen Körperteile sind durch mechanische Geräte substituiert. Der Maschinenmensch ist aber nicht nur eine Leistungsmaschine im Sinn des Fließbandarbeiters, sondern zugleich eine Verkörperung der Überwindung von Mobilitätsgrenzen, die die „alte“, unbewegte Welt vorgibt. „Der rasende Reporter“ kommuniziert die Ideale der Omnipräsens und allumfassenden Wahrnehmungsfähigkeit – angezeigt durch seine gleichzeitige Anwesenheit an verschiedenen Orten aufgrund seiner riesenhaften Statur und durch die Überdimensioniertheit seiner Sinnes-„Organe“. Wie mit Siebenmeilenstiefeln, die hier (in der modernen Variante) als Auto bzw. Flugzeug dargestellt sind, schreitet der Reporter selbst über die höchsten Berge hinweg und zertritt dabei ihren mit Geheimnissen angefüllten romantischen Zauber (FICHNA; zu den Konnotationen des Hochgebirges in den zwanziger Jahren vgl. Gumbrecht 2003: 59-68). Der Reporter, im neusachlichen Diskurs der Zeit mit dem Künstler aufs engste verbunden (vgl. Becker 2000: 154-171), personifiziert damit ein zentrales Projekt der zwanziger Jahre: sichtbar zu machen, was vorher in dieser Weise nicht erkennbar gewesen ist (FLACH, FLEIG).

Aber nicht nur der Diskurs über Technik und Industrie impliziert ein neues Körperverständnis; in gleicher Weise ist dies im konkurrierenden Natürlichkeitsdiskurs angelegt. Um sich von der Auffassung vom Körper als einer monoton arbeitenden, „seelenlosen“ Maschine abzusetzen, versuchen Vertreter der Natürlichkeitsrhetorik, dem Körper seine Individualität zurückzugeben. Dabei attestieren sie – unter Rückgriff auf die sprachkritischen Projekte des *fin de siècle*, aber auch auf die empfindsame Physiognomik Lavaters – dem Körper eine ursprüngliche Ausdruckskraft, über die die rationalen Sprachen in Laut und Schrift ihrer Ansicht nach nicht mehr verfügen (RHEINDORF, BECKER). Dem Eurozentrismus der modernistischen Fortschrittsgläubigkeit setzen die Natürlichkeitsprojekte eine Besinnung auf fernöstliche Körpervorstellungen (etwa im Yoga) und die Körpermodelle verschiedener Lebensreformbewegungen (Gymnastik, FKK, Vegetarismus etc.) entgegen, denen sie Ganzheit, Gesundheit und Harmonie unterstellen (WEDEMEYER, vgl. auch Wedemeyer 2004). In diesem Sinn versuchen auch die Statuenachahmungen vieler FKK-Künstler, das Tempo und die Bewegtheit des modernen Lebens durch einen stabilen und statischen Körper zu kompensieren (MÖHRING).

Krieg und Moderne

Die Bemühungen, die Unsicherheiten der technologischen Moderne durch Lebensreform und Natürlichkeit zu kompensieren, haben ihre Wurzeln bereits um 1900, erhalten aber in der Weimarer Zeit einen neuen Impuls durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs. Obwohl der Krieg deutschen Boden kaum berührt, sind noch einige Jahre nach Kriegsende körperliche Verstümmelung und Entstellung ehemaliger Soldaten sowie die Abgezehrtheit der Zivilbevölkerung im Alltag permanent präsent.

Nicht immer sind die Anstrengungen zur Kriegsfolgenabwehr durch das Postulat einer Rückkehr zum natürlichen Körper gekennzeichnet. Eine zentrale, unmittelbar auf den Krieg und seine Bedrohlichkeit bezogene Vorstellung ist die Metapher vom gepanzerten und „gestählten“ Körper (MÖHRING, MACKENZIE), der das Subjekt durch einen undurchdringbaren Schutzwall vor traumatischen Erlebnissen und „Kriegsneurosen“ bewahrt (vgl. Freud 1994: 222-224) und so der mechanischen Aufrüstung der kriegführenden Parteien eine ebensolche Aufrüstung des menschlichen Körpers entgegensetzt. Mit dem Panzer soll insbesondere die Angst vor der Zerbrechlichkeit des Körpers angesichts der Gewalttätigkeit des Krieges bekämpft werden, wie sie Walter Benjamin in „Erfahrung und Armut“ zum Ausdruck bringt:

„Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige, gebrechliche Menschenkörper“ (Benjamin 1977: 291).

Ähnlich gesichert und dennoch der Idee vom gepanzerten Körper diametral entgegengesetzt ist die Imagination eines durch und durch elastischen Körpers, der sich den Unwägbarkeiten der Moderne radikal aussetzt und dennoch nicht durch sie zu Schaden kommt. In diesem Sinn schreibt George Grosz:

„Ja, Kautschukmann sein – eventuell den Kopf zwischen die Beine stecken oder durchs Faß springen – und spiralig in die Luft schnellen! [...] Wo vordem die gotische Kirche, messelt sich heute das Warenhaus hoch – ! / Die Fahrstühle sausen ... Eisenbahnunglücks, Explosionskatastrophen [...]. Wie gesagt, Kautschukmann sein / beweglich in allen Kochen / nicht bloß im Dichter Sessel dösen / oder vor der Staffelei schön getönte Bildchen pinseln“ (Grosz 1917: 1).

Der Erste Weltkrieg und die mit ihm verbundene deutsch-österreichische Niederlage hat für die Imagination des Körpers in den zwanziger Jahren aber nicht nur hinsichtlich einiger konkreter Vorstellungsmuster wie des gepanzerten oder elastischen Körpers Relevanz. Zugleich wirkt er sich auf die Intensität der Beschäftigung mit dem Körper und der kulturellen Konstruktion von körperlichen Praktiken in dieser Zeit aus. Die mediale Dauerbeschäftigung mit Körper und Körpertechniken sowie ihre permanente Stilisierung zu Idealformen lassen sich als ein Versuch lesen, der Kriegsdemütigung neue, selbstbewusste Identitäten durch die Restitution von schönen, starken und gesunden Körpern entgegenzusetzen. Gerade die relativ jungen Körperpraktiken – wie Leistungssport, FKK, Ausdrucks- und Revuetanz – bieten hier einen semantisch noch nicht voll erschlossenen Raum, den Massenmedien und Künste im Rahmen ihrer Bemühungen zur Wiederherstellung körperlicher Integrität (oder der Problematisierung derselben) besetzen. Dementsprechend stehen die jungen Körpertechniken auch im Zentrum der Fallstudien, die dieser Band versammelt.

Körper in der Massengesellschaft

Der Krieg beschleunigt nicht nur das ohnehin der Moderne immanente Gefühl der Verletzlichkeit, sondern begründet zudem das Bewusstsein vom Verschwinden des individuellen Körpers in der Masse. Die Masse, die als politisches Phänomen bereits seit 1880 Gegenstand wissenschaftlicher und populärer Diskurse ist, wird nach dem Ersten Weltkrieg zum Signum urbanen Lebens schlechthin; in der städtischen Konzentration unzählbarer Individuen auf engstem Raum geht das Gefühl für den Einzelnen verloren. Ortega y Gasset, schon in den frühen zwanziger Jahren zu seiner 1930 verfassten Massentheorie „La Rebelión de las Masas“ (dt. „Der Aufstand der Massen“, zuerst 1933) inspiriert, bringt diese Erfahrung anschaulich auf den Punkt:

„Die Städte sind überfüllt mit Menschen, die Häuser mit Mietern, die Hotels mit Gästen, die Züge mit Reisenden, die Cafés mit Besuchern; es gibt zu viele Passanten auf der Straße, zu viele Patienten in den Wartezimmern berühmter Ärzte; Theater und Kinos, wenn sie nicht ganz unzeitgemäß sind, wimmeln von Zuschauern, die Badeorte von Sommerfrischlern“ (Ortega y Gasset 1951: 8).⁶

6 Nicht nur Ortega y Gasset, auch Elias Canetti wird bereits in den zwanziger Jahren zu seiner umfassenden Studie „Masse und Macht“ angeregt; der Wiener Aufstand vom 15. Juli 1927, den Canetti im Alter von 22 Jahren

Die Standardisierung des Individuums und seine Formierung zum Teil der Masse – anders gesagt: die Genese des „Durchschnittsmenschen“ – ist wie die Industrialisierung teilweise positiv, teilweise negativ konnotiert: Einerseits sind die monotonen Vereinheitlichungstendenzen der Massengesellschaft beständiger Anlass zur Kritik (FLEIG), andererseits äußert sich in der Begeisterung für die neuen Massensportarten Boxen und Fußball (SICKS) oder in der Vorliebe der Avantgarde-Künstler für entindividualisierte Figuren (vgl. Brecht und seine Rede von einem „Dividuum“, etwa in Brecht 1992: 179) eine prinzipielle Bejahung der modernen Massenkultur aufgrund ihres demokratisch-egalitären und systematisch geordneten Charakters. In diesem Sinn ist es kein Zufall, dass zahlreichen Körperbildern und -praktiken (nicht zuletzt der massenornamentale Tanz der Revuegirlgruppen) eine amerikanische Herkunft zugeschrieben wird: Amerika erscheint als Chiffre einer fortschrittlichen Massengesellschaft, in der die europäischen Erstarrungstendenzen durch Vitalität überwunden werden (FICHNA, VOLKENING).

Einen für unseren Band zentralen Bereich für die Produktion von Massenkörpern bildet die aufkommende Modeindustrie. Durch die Anpassung an die jeweils aktuelle Kleiderordnung und die von dieser beeinflussten Körperrnormen verliert das Individuum seine Unterscheidbarkeit von anderen ebenso wie seine feste Identität, die sich mit dem dauernden Wechsel modischer Kleidung – geradezu ein Sinnbild des Ephemereren – verflüchtigt (GANEVA). Damit ist aber nur eine Seite der Auswirkungen der Mode auf die individuelle Identität genannt. Auf der anderen Seite ermöglicht Mode durch spezifische Distinktionen gruppeninterne Abgrenzungen und trägt damit doch wieder zur Identitätsbildung bei. Dies gilt teilweise für Männer, die über modische Kleidung versuchen, sich als beruflich erfolgreich auszugeben (DINGEL), insbesondere aber für Frauen, die nicht zuletzt über die Mode ihre Emanzipation innerhalb der modernen Gesellschaft beanspruchen. Die Vorstellung von einer „Neuen Frau“, die aktiv, dynamisch und initiativ die Männergesellschaft durcheinanderwirbelt, ist untrennbar mit ihrem neuen äußerlichen Auftreten verbunden (kurzer Rock, Bubikopf, Schlankheit bis zur Androgynie, Sportlichkeit). Wurde diese „Neue Frau“ von konservativen Natürlichkeitsanhängern als eine künstliche Perversion des Weiblichen aufgefasst (JONES), ist in den Massenmedien und Künsten eine weitgehend positive Konstruktion zu verzeichnen, die sich etwa im Bild der „modernen Diana“ äußert (DOGRAMACI, zur Kritik an solchen Tendenzen NENTWIG). Die berufstätige Frau, das amerikanisierte „Working

miterlebt, prägt den Autor ein Leben lang (vgl. Canetti 1997: 230-235 sowie den als Überblick über die Massenthematik auch sonst ausgezeichneten Aufsatz von Maderthaler/Musner 2001: 10-12).

Girl“, ist dabei nicht nur in der sozialen Praxis allmähliche Realität, sondern beherrscht als Imagination des vollständig selbstbestimmten weiblichen Subjekts zunehmend Romane und Filme der Zeit (VOLKENING).

Die Doppelfigur von Identitätsverlust in der Masse und Identitätsbildung über kollektive Identifikation findet sich nicht nur im Bereich der Geschlechterkonstruktionen, sondern lässt sich auch hinsichtlich weiterer zur Bestimmung des Selbst beitragenden Dimensionen beobachten. Dabei spielt das Feld des Politischen eine wesentliche Rolle, auf dem die sich nach 1918 schnell vollziehende Spaltung der politischen Öffentlichkeit in ein konservativ-nationalistisches und ein sozialistisches Lager von der Produktion antagonistischer Körperbilder begleitet ist. Im symbolischen Kampf zwischen diesen Lagern geht es darum, die modernen Ideale von Energie, Kraft und Leistung stets für das Bild vom eigenen Körper zu beanspruchen und den Gegner dementsprechend als schwach, müde, erschöpft und krank zu diffamieren (SCHÄFER, COWAN). Dass sich damit Lager, die entgegengesetzte ideologische Positionen vertreten, identischer, mindestens aber ähnlicher Körperideale bedienen, führt in exemplarischer Weise eine Gegenüberstellung der Darstellung von Sportler/innen in Bertolt Brechts und Slatan Dudows Film „Kuhle Wampe“ (1931/32) sowie in den in den ersten Jahren des nationalsozialistischen Regimes entstanden Filmen Leni Riefenstahls – „Triumph des Willens“ (1935), „Olympia“ (1938) – vor Augen.

Körper und Medien

Kollektive Identitäten lassen sich, so die These Benedict Andersons, nur über die Vermittlung zirkulierender Medien ausbilden.⁷ In der Weimarer Republik bedeutet das, darauf verweist schon Umbehrs „Rasender Reporter“, dass die Imaginationen des Körpers wesentlich auf die gerade entstehenden neuen Massenmedien angewiesen sind, durch die eine exponentielle Zunahme des Informationsflusses angeregt wird (Virilio 1993: 53-84). Während mit der Erfindung des Cinématographen durch Lumière 1895 und der Einführung des abendfüllenden Spielfilms ab 1912 bereits vor dem Ersten Weltkrieg die entscheidenden Meilensteine der Kinogeschichte gesetzt sind, ist die Zwischenkriegszeit durch die rasche Ausbreitung des Kinos als eines alltäglichen Unterhaltungs- und

7 Anderson führt aus, dass die Entstehung der Nationalstaaten ein mediales Forum – konkret die Zeitung – voraussetzt, über die disparate Mitglieder eines Staates sich selbst als Teile einer nationalen Gemeinschaft „imaginieren“ können (vgl. Anderson 2002).

Freizeitmediums und die Erfindung des Tonfilms (1929), durch erste Experimente mit Fernsehsendungen, durch die Eröffnung des Unterhaltungsrundfunks 1923 sowie eine fachspezifische Ausdifferenzierung der Printpresse gekennzeichnet (Kümmel/Löffler 2002: 14f.). Medienhistorisch verfestigen die zwanziger Jahre damit einen tiefgreifenden Umbruch in der Medienlandschaft.

Hauptsächlich in und durch die neuen Massenmedien setzen sich die divergierenden Einschätzungen körperlicher Idealität durch, werden Leser/innen, Zuseher/innen und Zuhörer/innen mit den neuen Codes körperlicher Performanz und Repräsentation vertraut. Dies führt dieser Band querschnittartig vor Augen: Zeitschriften und Zeitungen, Fotografie und Kino sind privilegierter Gegenstand der einzelnen Analysen. Dabei wäre aber die Annahme, dass die neuen Medien nur der Distribution von (präexistenten) Körperbildern dienen, eine unzulässige Vereinfachung. Die Beziehung ist in Wirklichkeit viel komplexer. Denn es ist nicht nur so, dass die Besonderheiten der verschiedenen Medien im Sinne Marshall McLuhans Einfluss auf die übermittelte „Botschaft“ nehmen (oder sie gar selbst darstellen); genauso sollte beachtet werden, dass die Entwicklung der Medientechnologie in vielen Fällen ihrerseits bereits vom neuen Diskurs über den Körper beeinflusst ist. Rabinbach liefert die exemplarische Analyse eines solchen Falles, wenn er sich der Übereinstimmung des Diskurses über den energetischen Körper mit der Erfindung der Chronofotografie widmet (Rabinbach 1992: 84-119). Für die zwanziger Jahre gilt in diesem Sinn vor allem, dass gerade solche Medien begeistert Anklang finden, die in besonderer Weise in der Lage sind, den Körper und seine Ausdrucksformen in Szene zu setzen (FLACH). Andererseits lassen sich Versuche konstatieren, traditionelle Medien – wie die Musik – bezüglich ihrer vielfältigen Verbindungen mit dem Körper neu zu lesen (BECKER).

Diese Überlegungen lassen sich noch weiterführen: Der Körper ist keinesfalls nur ein Objekt der neuen Massenmedien, sondern genauso selbst ein Medium, das sich in den neuen performativen Praktiken wie Ausdruckstanz, Variététheater, Massensport und Schönheitswettbewerbe materialisiert. Wenn in diesem Buch medialen Repräsentationen des Körpers in der Zwischenkriegszeit nachgegangen wird, dann sind diese also sogar doppelt medial: Sie inszenieren in unterschiedlichen Medien (Bild, Schrift, Ton) die Arbeit eines weiteren Mediums (des Körpers) in seinen unterschiedlichen Gebrauchskontexten. Sinn entsteht hier aus der differentiellen Bezugnahme der verschiedenen Medien auf das Medium des Körpers. Repräsentationen des Körpers bilden so ein exemplarisches Untersuchungsfeld für das Phänomen, das Ludwig Jäger als Transkripti-

vität bezeichnet hat (vgl. Jäger 2002) und das auch unter dem Schlagwort der „Intermedialität“ kursiert (vgl. Spaude/Schnitzler 2004).

Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang schließlich die Kunst, die in den zwanziger Jahren durch eine obsessive Auseinandersetzung mit Phänomenen der sich gerade formierenden Unterhaltungs-, Freizeit- und Massenindustrie gekennzeichnet ist – und das heißt insbesondere: mit dem Körper und den neuen Praktiken seiner Inszenierung. Künstlerische Emanationen reproduzieren nicht unbedingt die massenmedial verbreiteten Klischees, sondern bilden eher Organe der „Differenzierung, Übersetzung und Verschiebung, [der] Fortschreibung, Transgression von Grenzen und [des] Bruch[s] mit der symbolischen Ordnung und den codierten Bedeutungen“ (Neumann/Weigel 2000: 15). Die in der Kunst erzeugten neuen Sinnpotentiale des Körpers werden sodann wieder in den alltäglichen Diskurs eingespeist, wo sich ihre Zirkulation fortsetzt und in Gang gehalten wird.

* * *

Der vorliegende Sammelband expliziert die künstlerische und massenmediale Inszenierung der „neuen“ Körperpraktiken in der Weimarer Republik in 21 Fallbeispielen. Um die unterschiedlichen Körpercodes in den Vordergrund zu stellen und einen Vorschlag zu ihrer Systematisierung zu leisten, gliedern sich die einzelnen Studien in fünf Kapitel, die jeweils eine Strategie der Bedeutungszuweisung in den Vordergrund stellen und diese in ihren unterschiedlichen medialen Inszenierungen analysieren. Dabei ist der Band sowohl interdisziplinär als auch international. Er entfaltet einen Dialog zwischen unterschiedlichen einzelfachlichen (kunsthistorischen, historiographischen, literatur-, film-, theater- und musikwissenschaftlichen) Fachperspektiven und verschiedenen nationalen (deutschen, österreichischen, amerikanischen, britischen, irischen, niederländischen) Wissenschaftstraditionen. Auf diese Weise entsteht ein dichtes Netz an Bezügen. Jede einzelne Fallstudie kann als Einstieg in die Ästhetik der Körperkultur zwischen den Weltkriegen genutzt werden und als Ausgangspunkt für die Verknüpfung verschiedener Zugänge dienen. Jede Studie zeichnet ganz spezifische Körperkonzepte in der Zwischenkriegszeit nach und impliziert zugleich einen theoretischen Mehrwert, von dem aus sich die Zeit abstrakt überschauen lässt.

Im Zentrum des ersten Kapitels stehen die vielfältigen Versuche, den Idealkörper über die Kriterien der Effizienz und Energie zu bestimmen. Sinnbild für diese Versuche ist der sportliche Körper, der seine Leistungsfähigkeit im Streben nach immer neuen Rekorden und in Siegen im

Wettkampf (der immer auch als Training für den Kampf ums Dasein gelesen werden muss) beweist. Kai Marcel Sicks und Michael Mackenzie führen anhand der Zeitschrift „Der Querschnitt“ bzw. anhand der „Sportbilder“ Willi Baumeisters und George Grosz’ vor Augen, wie Künstler der Weimarer Republik versuchen, den sportlichen Körper als Kunstideal einzuführen. Michael Cowan zeigt am Beispiel des „Königs-sprungs“ auf, wie auf der politischen Ebene der sportliche Körper instrumentalisiert wird, um die deutsche Niederlage im Ersten Weltkrieg zu kompensieren. Anne Fleig und Janina Nentwig schließlich thematisieren anhand eines Essays Robert Musils und anhand der „Sportakte“ Anton Räderscheidts zwei Ansätze, die sich gegenüber dem Idealbild des sportlichen Körpers prinzipiell kritisch verhalten.

Das zweite Kapitel knüpft an die Bestimmung des Körpers über Effizienz an und verhandelt Strategien, die die Standardisierung des Körpers als Grundlage für Ansehen und Erfolg in der Konsumgesellschaft darstellen. In exemplarischer Weise arbeitet die aufstrebende Modeindustrie, die in den zwanziger Jahren durch die Einführung der Konfektionsmode wesentliche Neuerungen erfährt, an dieser Codierung des Körpers. Burcu Dogramaci beschreibt anhand der zeitgenössischen Modegraphik und -fotografie, wie sich der Typus der „Neuen Frau“ – die durch Aktivität, Dynamik und Initiative dem lethargischen Ophelia-Typus, der um die Jahrhundertwende dominiert, gegenübersteht – durch die Mode herausbildet. Daran anschließend führt Heide Volkening aus, wie sich in der alltagsweltlichen und literarischen Figur des „working girl“ die Konstruktion einer aktiven Weiblichkeit mit der Amerikabegeisterung der zwanziger Jahre trifft. Mila Ganeva setzt sich am Beispiel der Schaufenstermodels der zwanziger Jahre mit der Ambivalenz von Normierung und Befreiung auseinander, mit der Frauen durch die neuen Entwicklungen auf dem Modemarkt konfrontiert sind. Tina Dingel schließlich zeigt, dass diese Aspekte keineswegs, wie in der herkömmlichen Modeforschung behauptet, nur Frauen betreffen, sondern ebenso männliche Körper dem modischen Standardisierungszwang unterworfen sind.

Das dritte Kapitel bespricht die vielfältigen Codierungen des Körpers über die Kategorie der Natürlichkeit. Wie beschrieben, setzt die Suche nach einem natürlichen Körper bereits um die Jahrhundertwende mit der Lebensreformbewegung (FKK, Yoga, Bodybuilding etc.) und ihren vielfältigen Ansätzen zur Überwindung der von der Industrialisierung herbeigeführten Schäden ein. Die neuen Impulse, die dieses Projekt in der Weimarer Republik erhält, lassen sich einerseits darauf zurückführen, dass der Krieg als Inbegriff technischer Exzesse verstanden wird, denen es zu widerstehen gilt, andererseits so erklären, dass die an den

Kriegsursachen ansetzende Suche nach einer künftigen „Völkerverständigung“ durch eine Rückbesinnung auf gemeinsame „Wurzeln in der Natur“ plausibel wird. Bernd Wedemeyer-Kolwe zeigt einführend die vielfältigen Verbindungen der Körperkulturbewegungen mit der Kunst auf. Am Beispiel der Statuennachahmung und Hautpflegepraktiken der FKK-Anhänger weist sodann Maren Möhring nach, wie die Verschiebung vom Ideal der weißen zu dem der bronzene Haut auf verschiedene Ängste der Nachkriegsgesellschaft reagiert. Auch Markus Rheindorf positioniert in seiner Besprechung der frühen Filmtheorie und ihrer Bemühungen, die „natürliche Sprache“ des Körpers im Film darzustellen, die Suche nach Natürlichkeit in Relation zur Kriegserfahrung. Christopher Jones demonstriert abschließend an drei Romanen Hedwig Courths-Mahlers, wie in der Popularkultur die Natürlichkeitsrhetorik eingesetzt wird, um die im zweiten Kapitel erörterten neuen Genderkonstruktionen herauszufordern und zu kritisieren.

Das vierte Kapitel konzentriert sich auf Zurschaustellungen des Körpers in Tanz und musikalischer Bewegung und analysiert den Beitrag des tanzenden Körpers zur Verarbeitung unterschiedlicher Moderne-Erfahrungen. So erkundet Yvonne Hardt die ästhetische Formulierung proletarischer Identität durch den Ausdruckstanz Jean (Hans) Weidts. Auch Jost Lehne beschäftigt sich anhand der Revue im Berlin der zwanziger Jahre mit dem Tanz als einem Forum zur Bewältigung der Moderne; indes steht bei ihm nicht die proletarische, sondern die bürgerliche Identität und ihre Integration in die neu entstehende Waren- und Konsumwelt auf dem Spiel. Tim Becker zeigt, wie die moderne Musikgeschichte die erhöhte Relevanz von Körperlichkeit in der Zwischenkriegszeit registriert. Sodann untersucht Wolfgang Fichna am Œuvre Ernst Kreneks und seiner Zeitoper „Jonny spielt auf“, wie der „schwarze“, amerikanische Körper durch musikalische Bewegung die Sehnsüchte nach einer vitalistischen Moderne und die Hoffnung auf Überwindung eines erstarrten, „alten“ Europas repräsentiert.

Im fünften Kapitel bekommen zum Abschluss solche somatischen Imaginationen Raum, die als Gegenbilder zu den Idealkörpervorstellungen der ersten vier Kapitel verstanden werden müssen. Insbesondere geht es hier um Bilder des Pathologischen, die sich immer wieder mit Vorstellungen marginalisierter Gruppierungen verbinden, und um den Versuch, den schwachen organischen Körper vollends zum Verschwinden zu bringen. In diesem Sinn thematisiert Marvin Altner die Bemühungen des Bauhaus-Fotografen Laszlo Moholy-Nagys, den organischen Körper durch einen anorganischen zu substituieren; der Beitrag zeigt indes auch, dass diese Strategie nicht aufgeht, weil sich der organische Körper des Fotografen in die Fotografien unhintergebar einschreibt. Ju-

lia Schäfer demonstriert am Beispiel der Karikaturen von jüdischen und proletarischen Körpern in satirischen Zeitschriften der Weimarer bzw. Ersten Österreichischen Republik, inwiefern unterschiedlich ausgerichtete Diskriminierungen des fremden Körpers gleichen ikonologischen Strukturen folgen. Rachel Epp Buller beschreibt ebenfalls Bilder des erschöpften, ausgezehrten Arbeiters, die sie in den Collagearbeiten von Hanna Höch und Alice Lex auffindet. Schließlich zeigt Sabine Flach am Beispiel der Kulturfilmabteilung der UfA, wie der pathologische Körper durch das neue Medium des Films in Szene gesetzt und ähnlich dem gesunden Körper normiert wird.

* * *

Wir danken dem Team des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften (IFK) in Wien – Gotthart Wunberg, Lutz Musner, Viola Eichberger, Eva Cescutti, Daniela Losenicky, Petra Radecki und Romana Riedl – ganz herzlich für die unermüdliche freundliche Unterstützung in allen Fragen, die die Herstellung dieses Bandes betreffen. Ohne diese Hilfe wäre das Projekt niemals zustande gekommen.

Ferner danken wir den IFK_Fellows 2003/04 für die zahlreichen Ratschläge und Inspirationen, die wir in unserem Jahr am IFK erhalten haben, insbesondere den „Juniors“ für den fachlichen und moralischen Beistand. Für ihr Engagement in wichtigen Angelegenheiten unseres Projekts danken wir – last but not least – Anton Kaes, Wynfrid Kriegleder und Eike Muny, für die Hilfe bei technischen Problemen Florian Sicks.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict (2002): *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Asendorf, Christoph (1997): *Super Constellation – Flugzeuge und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien/New York: Springer.
- Benjamin, Walter (1977): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Braun, Andreas (2001): *Tempo, Tempo! Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Geschwindigkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Anabas.

- Brecht, Bertolt (1992): „Sozialisierung der Kunst“ [1927]. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Band 21: Schriften I (1914-1933), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 179f.
- Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hg.) (2001), Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Darmstadt: Häusser.
- Canetti, Elias (1997): Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Davis, Lennard J. (2001): „Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body“. In: Vincent B. Leitch (Hg.), Enforcing Normalcy. The Norton Anthology of Theory and Criticism, New York: W. W. Norton & Company, S. 2398-2421.
- Elsaesser, Thomas (2001): Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, Hamburg/Wien: Europa.
- Foucault, Michel (1999): Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1994): „Jenseits des Lustprinzips“ [1920]. In: Ders.: Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Band III: Psychologie des Unbewussten, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 217-272.
- Grosz, George (1917): Kautschukmann müßte man sein! Neue Jugend 1 (Heft 2), S. 1.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jäger, Ludwig (2002): Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Ders./Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren – Medien/Lektüre, München: Fink, S. 19-41.
- Kerbs, Diethart/Reulecke, Jürgen (Hg.) (1998): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal: Hammer.
- Kümmel, Albert/Löffler, Petra (2002): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-18.
- Maderthaner, Wolfgang/Musner, Lutz (2001): „Der Aufstand der Massen – Phänomen und Diskurs im Wien der Zwischenkriegszeit“. In: Roman Horak u.a. (Hg.), Stadt – Masse – Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen, Wien: Turia und Kant, S. 9-67.
- Neumann, Gerhard/Weigel, Sigrid (2000): Einleitung. Literaturwissenschaften als Kulturwissenschaft. In: Dies. (Hg.), Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München: Fink, S. 9-16.

- Ortega y Gasset, José (1951): *Der Aufstand der Massen*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- Rabinbach, Anson (1992): *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley: University of California Press.
- Rabinbach, Anson (1998): *Ermüdung, Energie und der menschliche Motor*. In: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 286-312.
- Ruchatz, Jens (2004): *Das Telefon – Ein sprechender Telegraf*. In: Albert Kümmel/Leander Scholz/Eckhard Schumacher (Hg.): *Einführung in die Geschichte der Medien*, Paderborn: Fink, S. 125-150.
- Schiller, Friedrich (1992): *Über Anmut und Würde [1793]*. In: Ders.: *Theoretische Schriften*. Hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 330-394.
- Spaude, Edelgard/Schnitzler, Günter (Hg.) (2004): *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*. Freiburg i. Breisgau: Rombach.
- Virilio, Paul (1993): *L'art du moteur*, Paris: Galilée.
- Wedemeyer-Kolwe, Bernd (2004): *„Der neue Mensch“*. *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Leistungskörper
Der professionelle Wettkampfsport

„Der Querschnitt“ oder: Die Kunst des Sporttreibens

KAI MARCEL SICKS

Am Anfang steht ein Kunsthändler: Der Düsseldorfer Galerist Alfred Flechtheim veröffentlicht 1921 fünf Hefte unter dem Titel „Der Querschnitt“, mit denen er Freunde und Interessenten über aktuelle Tendenzen der Kunstszene informieren und die bei ihm zum Verkauf gebotenen Werke bewerben will. Die „Marginalien der Galerie Flechtheim“ – so der Untertitel des ersten Heftes – vereinigen Auszüge aus der kunstkritischen Fachpresse und den aktuellen Feuilletons sowie Abbildungen von Gemälden und Skulpturen aus dem Besitz Flechtheims. Der Titel erweist sich als Programm: Das Heft inszeniert einen querschnittartigen Überblick über die zeitgenössische Kunst und die aktuelle Kunsthandel- und Galerieszene.

Schon im Laufe des ersten Jahres überträgt Flechtheim die Herausgeberschaft des „Querschnitts“ an den Kunstkritiker und Romancier Hermann von Wedderkop, unter dessen Ägide die Zeitschrift zu einer zentralen Plattform der deutschen Avantgardebewegung aufsteigt. In seinen Glanzzeiten um 1925 erreicht der „Querschnitt“ eine Auflage von 20.000 Exemplaren und ist damit den bestverkauften Kulturzeitschriften der Weimarer Republik, der „Weltbühne“ und der „Neuen Rundschau“, ebenbürtig. Der Niedergang des „Querschnitts“ beginnt mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten, die die Zeitschrift aufgrund ihrer kosmopolitischen und linksbürgerlich-demokratischen Ausrichtung unter Auflagen stellen. Nach erheblichen Umstrukturierungen im Jahr 1933 muss die Produktion 1936 endgültig aufgegeben werden; Wedder-

kop hat das sinkende Schiff zu diesem Zeitpunkt bereits verlassen (vgl. Deininger/Felder 1998: 30-33).

Sind die ersten „Querschnitt“-Hefte noch ausschließlich mit Texten und Bildern zu Malerei, Skulptur und Galeriewesen gefüllt, so beginnt Ende 1921 eine thematische Ausweitung auf aktuelle Trends der modernen Alltagswelten. Insbesondere der sich soeben als Massenphänomen etablierende Leistungs- und Wettkampfsport rückt nun als zweiter Schwerpunkt neben die Kunst ins Zentrum der Zeitschrift.¹ Die sich so vollziehende Transgression der Grenze von Eliten- und Massenkultur lässt sich dabei als Effekt eines Programms zur Erneuerung der Kunst verstehen, das die Herausgeber mitunter in programmatischen Beiträgen ausführen, vor allem aber durch die Auswahl und Anordnung der Zeitschriftenbeiträge kommunizieren.

Das Verhältnis von Kunst und Sport im „Querschnitt“ steht im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen. Diese zeigen zunächst verschiedene Verfahren auf, durch die der „Querschnitt“ die beiden Kulturpraktiken zusammenführt. Hier schon deutet sich an, dass die Herausgeber der Zeitschrift Sport und Kunst systematisch analogisieren, bisweilen sogar kontaminieren. In einem zweiten Abschnitt soll dieser Spur gefolgt und die Frage nach dem ästhetischen Konzept gestellt werden, das sich hinter der Sport-Kunst-Analogisierung verbirgt. Es zeigt sich, dass die Herausgeber in ihrem vom Sport inspirierten Kunstideal Kategorien wie „Spannung“, „Authentizität“, „Präzision“ und „Amerikanität“ in den Vordergrund stellen. Das solchermaßen bestimmte Konzept wird abschließend in seinem diskursiven Kontext, der Diskussion um die Kunst und das Lebensgefühl der „Neuen Sachlichkeit“, situiert. Die Analyse der Sportdarstellung im „Querschnitt“ öffnet so nicht nur den Blick auf das der Zeitschrift zugrunde liegende Gestaltungskonzept, sondern vermag obendrein wesentliche Ursachen der intellektuellen Sportbegeisterung in den zwanziger Jahren zu erhellen.

„Dichter und Sportsmen“ – Sport-Kunst-Konstellationen im „Querschnitt“

Bereits frühe programmatische Bemerkungen propagieren die Präsenz des Sports im „Querschnitt“. So heißt es in einer Fußnote, die die Herausgeber Ende 1921 einem Artikel mit dem Titel „Wie gewinnt der

1 Die hartnäckig kursierende Behauptung, der „Querschnitt“ habe zwischenzeitlich den Untertitel „Magazin für Kunst, Literatur und Boxsport“ geführt (Berg 1997: 22; Berg 1998: 137), lässt sich dagegen nicht belegen. Allenfalls handelt es sich hier um ein zeitgenössisches Rezeptionsurteil.

Boxsport das Allgemein-Interesse?“ beifügen: „Der Querschnitt hält es für seine Pflicht, den Boxsport auch in den deutschen Künstlerkreisen populär zu machen. In Paris sind Braque, Derain, Dufy, Matisse, Picasso, de Vlaminck begeisterte Anhänger, und Rodin fehlte in kaum einem Kampf“ (Der Querschnitt 6/1921: 221). Die Konzentration auf das Boxen, so ausgeprägt sie in den ersten Jahrgängen des Heftes auch erscheint (vgl. Berg 1997: 22; Berg 1998: 137f.), wird dabei allmählich von der Berücksichtigung sämtlicher Disziplinen des Leistungs- und Wettkampfsports abgelöst.² Schon 1922 erklärt Flechtheim in diesem allgemeineren Sinn – und wieder im Rahmen einer syntaktischen Annäherung von Kunst und Sport: „Inständige Bitten verständiger Leser des ‚Querschnitts‘ veranlassen uns, denselben weiter herauszugeben [...]. Er wird Aufsätze über Kunst bringen, über Tanzen und Sport und so weiter“ (Der Querschnitt 1/1922: 13).

Aber der „Querschnitt“ enthält nicht nur „Aufsätze“ – die Parallelierung von Sport und Kunst inszeniert die Zeitschrift vielmehr im Rahmen einer ästhetischen Struktur, die durch ein intrikates Verhältnis von Text und Bild geprägt ist. Bilder finden sich einerseits in Form von Zeichnungen und Lithographien als Einlassungen im Fließtext und andererseits in Form von Fotografien und Gemäldereproduktionen in separaten, jeweils vierseitigen Bildblöcken – wobei jeweils zwei Bilder eine Bildseite füllen. Auch die Texte werden in zwei unterschiedlichen Modulen präsentiert: Der erste, in der Regel nicht betitelte Teil enthält überwiegend feuilletonistische Reportagen, seltener Lyrik und Lieder. Der mit „Marginalien“ überschriebene zweite Teil bietet skurrile Zeitungszitate, Sport-, Theater-, Ausstellungs- und Konzertkritiken (man beachte die Zusammenstellung!), Berichte über gesellschaftliche Ereignisse, Bonmots und Anekdoten. Die meisten der mit Sport befassten Artikel im „Querschnitt“ haben publizistischen Charakter: Sie beschäftigen sich mit dem Regelwerk oder dem öffentlichen Ansehen einzelner Sportarten und setzen sich mit konkreten Sportereignissen und -wettkämpfen auseinander. Die meisten Aufsätze widmen sich einzelnen Sportlern und ihren Karrieren; nicht selten sind diese Beiträge als Erfahrungsberichte von betroffenen Sportlern selbst verfasst.

In jedem Fall bildet die gelegentlich aufscheinende Poetisierung des Sports – in Gedichten, Aphorismen und fiktionalen Prosastücken – ein erstes Verfahren seiner Verknüpfung mit künstlerischen – hier mit litera-

2 Drei Ausgaben des „Querschnitts“ konzentrieren sich dabei ausschließlich auf den Sport: Heft 5/1926 anlässlich der Düsseldorfer Ausstellung für Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge und Leibesübungen („Gesolei“), Heft 8/1928 anlässlich der Olympischen Winterspiele in St. Moritz und Heft 6/1932 anlässlich der Olympischen Sommerspiele in Los Angeles.

rischen – Ausdrucksformen.³ Dabei sind etwa die Sportgedichte von einer ironischen Distanz und dem Spiel mit einfachen Metren und Reimschemata geprägt, wie im folgenden, hier deutlich gekürzt wiedergegebenen Gedicht W. Kramers:

„Läufer, Springer, Sprinter, Segler,
Handballmänner, Autler, Kegler,
Leichtathleten, Turner, Schützen,
Boxer, Radler, Hockeyfritzen, [...]
Knochenbrüche, schiefe Nasen,
Gehen, Laufen, Rennen, Rasen,
Stoß und Schwinger, Grade, Haken,
Kopf und Schienbein und Magen. [...]
Stemmen, Stoßen, Drücken, Heben,
Mitte, Oben, Unten, Neben,
Hipp-Hurra, Knock-out und Feste,
Mittel, Gute, Besser, Beste,
Fünfzig, Hundert, Hunderttausend,
Langsam, Schneller, Schnellst und Sausend,
Durchschnitt, Leistung und Rekord,
Das ist Sport!!“ (Der Querschnitt 8/1928: 595).

Die Übersetzung der Steigerungslogik und Monotonie des Sports in die lyrische Struktur führt in diesem Gedicht dazu, dass die Poetisierung des Sports mit einer „Versportlichung“ der Poesie einhergeht. Dass der Sport solchermäßen zum Maßstab für die Kunst wird, ist im „Querschnitt“ kein Einzelfall; die späteren Ausführungen werden dies detaillierter erläutern.

Als Motiv findet sich Sport nicht nur in literarischen Texten, sondern auch in zahlreichen im „Querschnitt“ reproduzierten Arbeiten der bildenden Kunst, in denen Sportler/innen neuartige Modelle für Porträts und Studien idealer Körper abgeben. Die vertretenen Künstler entstammen häufig dem engeren Kreis um Flechtheim in Berlin, wie etwa die Bildhauerin Renée Sintenis („Der Boxer Erich Brandl“, Statuette, Der Querschnitt 2/1926: o.P.) oder die Maler Rudolf Grossmann („Schattenboxer“, Lithographie, Der Querschnitt 6/1921: 219) und George Grosz („Boxer“, Ölgemälde, Der Querschnitt 5/1926: o.P.). Fast ebenso oft

3 Aus dem Roman „Spiel um Liebe“ der französischen Star-Tennisspielerin Suzanne Lenglen geben die Herausgeber des „Querschnitts“ eine „bezeichnende Stelle“ wieder (Der Querschnitt 5/1928: 338), in der die heftig umworbene Protagonistin und Tennisspielerin Marcelle einen Satz äußert, der sich ideal in das Sportkonzept der Zeitschrift fügt: „Beim Tennis hängt sehr viel vom Ästhetischen ab“ (ebd.).

sind französische Avantgardenkünstler, deren Sportleidenschaft Flecht-heim und Wedderkop zu betonen nicht müde werden, mit Sportmotiven im „Querschnitt“ vertreten (Robert Delauney: „Die Läufer“, Ölgemälde, Der Querschnitt 5/1926: o.P.; Henri Rousseau: „Ballspieler“, Ölgemälde, Der Querschnitt 5/1926: o.P.; Lucien Maillol: „Fußball“, Ölgemälde, Der Querschnitt 8/1928: o.P.).

Das am intensivsten genutzte Repräsentationsmedium für den Sport im „Querschnitt“ bildet die Fotografie. Wie die meisten Texte und Reproduktionen bildender Kunst sind die Fotografien in der Regel anderen Zeitungen und Zeitschriften entnommen und lediglich neu zusammengestellt. Neben zahlreichen Bildern, die aktuelle Sportereignisse dokumentieren, gibt es dabei eine Reihe von Fotografien, die Sportler und Künstler gemeinsam zeigen (wie den Boxer Paul Samson-Körner mit Bertolt Brecht, Der Querschnitt 5/1926: o.P.) oder sie gleich in Personalunion vorstellen (wie in den Fällen von „Paula Heimann, [...] Breslauer Dichterin und Sportswoman“, Der Querschnitt 1/1923: o.P., oder von „Oscar Wilde’s Neffe[n], de[m] Schriftsteller Cravan“, der „mit Jack Johnson in Barcelona 1916“ boxt, Der Querschnitt 3/1924: o.P.). Als auffälligstes Verfahren der Zusammenführung von Sport und Kunst im „Querschnitt“ erweist sich schließlich die Montage von Künstler- neben Sportlerfotografien. Ob dabei der Wiener Fußballer Peppi („der Tank“) Uridil Marc Chagall gegenübersteht (Der Querschnitt 1/1924: o.P.), der Boxer Jack Dempsey neben dem Komponisten George Antheil aufscheint (Der Querschnitt 4/1924: o.P.) oder der indische Literatur-Nobelpreisträger Rabindranath Tagore und der Boxweltmeister Gene Tunney miteinander konfrontiert werden (Der Querschnitt 11/1926: o.P.) – der Effekt bleibt stets derselbe: Immer gewinnt die Montage die Aufmerksamkeit der Leser zwar durch die Kontrastierung zweier scheinbar fremder Bildwelten; die Zusammenführung stellt Sportler und Künstler aber auf eine gemeinsame Ebene und veranlasst die Suche nach Analogien. Auf diese Suche machen sich auch die folgenden Überlegungen.

Spannung und Geometrie: Sportler und Künstler als „Körperbildner“

Das Kunstkonzept, das sich hinter der Eingliederung des Sports in den Bereich des Ästhetischen verbirgt, lässt sich anhand einiger exemplarischer Beiträge skizzieren. Im ersten „Querschnitt“-Heft des Jahres 1923 leitet Hermann von Wedderkop einen kurzen, nicht übertitelten Text über aktuelle Tendenzen der Bildhauerei mit einer Erfolgsmeldung über

den seinerzeit bekanntesten deutschen Profiboxer und „Querschnitt“-Liebling Hans Breitensträter ein:

„Unser Mitarbeiter *Hans Breitensträter* hat in einem schweren Kampf um die deutsche Meisterschaft im Schwergewicht Hans Wagner, Rheinlands Eiche, besiegt. Er ist jetzt von Guiseppe Spalla herausgefordert. Es könnte nun kommen, was aber kaum zu erwarten ist, daß ein Italiener deutscher Schwergewichtsmeister wird, so wie ein Italiener – de Fiori – bereits deutscher Bildhauermeister ist. – Paul Zucker schreibt in seinem Aufsatz ‚Plastik‘ in der ‚Neuen Rundschau‘: ‚Als letzte seien noch zwei Künstler genannt, deren Schaffen allein schon den Wert der plastischen Potenz unserer Zeit sichert. Die Vereinheitlichung geometrischer Körpervorstellung und der lebendigen Spannungsdynamik zwischen Masse und Raum gelingt restlos wohl nur einem unter den Jüngsten: *Ernesto de Fiori* [...]“ (Der Querschnitt 1/1923: 91, Hervorhebungen im Original).

Der thematische Sprung vom Boxen zur bildenden Kunst, der aufgrund des gleichzeitigen Wechsels der sprachlichen Register von der publizistischen Meldung zum kunstkritischen Essay eher gewagt wirkt, gelingt Wedderkop durch eine Überbrückung, die beide Sphären hybridisiert: Das Schaffen des seit 1921 in der Berliner Galerieszene etablierten Bildhauers Ernesto de Fiori wird zum sportlichen Wettkampf und dieser selbst zum „deutsche[n] Bildhauermeister“ erklärt, womit er auf eine Stufe mit dem „deutsche[n] Schwergewichtsmeister“ Breitensträter rückt. Mutet diese Zusammenführung zunächst ungewöhnlich an, so erscheint sie im Kontext von Paul Zuckers Essay doch plausibel. Denn Zucker führt zwei ästhetische Kategorien ein, die als Maßstab für zeitgemäße Bildhauerei (für den „Wert der plastischen Potenz unserer Zeit“) gelten sollen: mathematische Präzision und kraftvolle Bewegtheit. Beide lassen sich auf die einführende Boxmeldung beziehen: Eine Kunst, die eine „geometrische[] Körpervorstellung“ mit einer „lebendigen Spannungsdynamik“ verbinden soll, findet in Körperbau und Dynamik des Boxers ihr überbietbares Vorbild. Boxer und Bildhauer erscheinen aus dieser Perspektive gleichermaßen als ‚Körperbildner‘: Sie sind beide in der Lage, einen nach wissenschaftlichen Vorgaben exakt proportionierten Körper zu erschaffen (zum Zusammenhang von sportlichen und mechanischen Körpern in der Sportphysiologie vgl. den Beitrag von Michael Mackenzie in diesem Band); beiden gelingt es, körperlichen Bewegungen den Ausdruck von Impulsivität und Explosivität zu verleihen oder – wie Zucker etwas später präzisiert – zu zeigen, wie sich der Körper in den Raum „schraubt und windet [...], federnd von der inneren Dynamik des Blutes“ (ebd.). Mit der Zusammenstellung von Boxmeldung und Skulpturessay installiert Wedderkop also das Sporttreiben subtil als

Vorbild einer zeitadäquaten, an den Kriterien Präzision und Spannung ausgerichteten Kunst.

Die Forderung nach einer Orientierung der Kunst am Sport durch eine Darstellung, die beide als „spannungsgeladen“ attribuiert, kehrt im „Querschnitt“ immer wieder. Ein weiteres Beispiel bietet Alfred Flechtheims Beitrag „Gladiatoren“, in dem er einen Vergleich zwischen dem Boxen und dem Theater anstellt (Der Querschnitt 1/1925: 48f.). Der Galerist stellt dabei fest, dass es Theateraufführungen, die nicht bürgerlichen Bildungs- oder Amüsementzwecken dienen, zunehmend an Zuschauern mangle:

„Obwohl über jede Berliner Premiere die Spalten der Tagespresse von hinten bis vorne gefüllt sind, sind die Theater leer. Nur die Pelzmäntelorgien des Herrn Max Reinhardt in der Komödie und die Revuen haben [...] volle Häuser. Georg Kaisers ‚Jüdische Witwe‘ mußte abgesetzt werden“ (ebd.: 48).

Dem hält Flechtheim ein gesteigertes Publikumsinteresse für den Sport, insbesondere das Boxen entgegen: „Zum Kampf Hans Breitensträters mit Pablo Uzcudun waren acht Tage vorher die 15 000 Plätze des Sportpalastes restlos ausverkauft“ (ebd.). In ähnlicher Weise wie Bertolt Brecht, der bis Ende der zwanziger Jahre immer wieder das Theater durch eine Ausrichtung am Sport zu reformieren strebt (vgl. Sicks 2004), führt Flechtheim die von ihm erkannte Tendenz nicht etwa in kulturpessimistischer Perspektive auf einen Verfall des öffentlichen Niveaus zurück, sondern auf die steigende ästhetische Qualität des Boxens. Diese Position stützt der Galerist durch zwei Argumente. Zunächst führt er an, dass ein Boxkampf authentischer als eine Theateraufführung sei: „Was sich da in dem Ring [...] abspielt, in einer halben Stunde, ist wirkliches Drama, ist keinem Theater vergleichbar“ (Der Querschnitt 1/1925: 49). Die Unterstellung einer mythischen Ursprünglichkeit – von Breitensträter heißt es auch, „[e]r kämpfte wie Hektor nach dem Abschied von Andromache“ (ebd.) –, eines unmittelbaren Sitzes im Leben, mag auf der Annahme gründen, dass die Performativität des Sports keiner Logik der Repräsentation folge und ihm damit eine unmittelbare Ausdrucksqualität als dem Theater innewohne. Hierin mag zugleich ein wesentlicher Grund für die Sport- und Körperbegeisterung weiterer Kreise der Zwischenkriegsavantgarde bestehen: Als Konsequenz aus den sprachskeptischen Positionen der Jahrhundertwende, für die die Einsicht in die Vermitteltheit des sprachlichen Weltzugriffs eine fundamentale metaphysische Krise auslöst (paradigmatisch sei an Hoffmannsthals Chandos-Brief erinnert), bedeutet der Rückgriff auf den Körper den Einsatz einer Ausdrucksform, die vermeintlich ohne Unterstützung eines

semiotischen Systems emotional-psychische Befindlichkeiten artikulieren kann. Dass auch somatische Kommunikation medialen bzw. zeichenhaften Bedingungen unterworfen ist, geht in der Authentizitätseuphorie dieser Körperbegeisterung in der Regel unter.

Das zweite Argument, das Flechtheim anführt, um das Boxen als bessere Kunst zu kennzeichnen, bringt den Körper und die Spannung ins Spiel: „Boxen ist Energie in höchster Potenz“ (ebd.), erklärt Flechtheim und schließt an: „[D]ie Spannung, die in dem Ring herrscht, überträgt sich auch auf das Publikum, überträgt sich auf Max Slevogt, ebenso wie auf den Droschkenkutscher“ (ebd.). Löst man dieses Bild auf, dann steht für den sportbegeisterten Galeristen die Dynamik der sportlichen Bewegung, die Intensität der körperlichen Interaktion im Mittelpunkt seiner Boxleidenschaft. Indes begründet sich die Bewunderung der „Spannung“ aus einer besonderen Pointe: Denn erst dass die körperliche Dynamik sich als (kreative) Antriebskraft an die Zuschauer, an die Künstler (nicht zufällig nennt Flechtheim den Graphiker Slevogt, im Weiteren auch die Schauspielerin Tilla Durieux) weitervermittelt, macht ihre eigentliche Qualität aus. Die Spannung des Sports mobilisiert das Publikum, und diese Antriebsdynamik, dieses Einbeziehen der Zuschauer in das sportliche Spektakel (das auch als Form der Zusammenführung von Kunst und Leben gesehen werden kann, der klassischen Forderung europäischer Avantgardebewegungen; vgl. Asholt/Fähnders 1999: 15) wertet Flechtheim als zentrales Kennzeichen des Ästhetischen: „Aber daß dieser Kampf, in dem Kraft, Geist und Erfahrung vereint siegten, eine künstlerische Angelegenheit war, künstlerischer als alle Berliner Theateraufführungen, ist allen denen bewußt geworden, die das große Glück hatten, diesem unerhörten Schauspiel beizuwohnen. Ich beglückwünsche Breitensträter zu diesem Kampf. Der Versuch war ein kokoschkaesker“ (Der Querschnitt 1/1925: 49).

Das Verfahren der semantischen Kontamination von Sport und Kunst in diesem Artikel ist für den „Querschnitt“ insgesamt exemplarisch: Dem trainierten Körper des Sportlers und seiner Bewegung werden beständig Merkmale abgelesen, die – in den Diskurs des Ästhetischen übersetzt – ins Zentrum kunstprogrammatischer Ansätze geraten. Sportliche Körper und sportliche Körperbewegungen werden so zu Proto-Kunstwerken deklariert. Der Körper wird zum Vorbild, an dem sich die mit unterschiedlichen Medien arbeitenden Kunstdisziplinen Skulptur, Malerei, Fotografie, Theater und Literatur beim Erwerb neuer Ausdrucksformen orientieren sollen. „Die Elemente der neuen Ästhetik sind dieselben wie beim Sport“, schreibt Wedderkop 1926 (Der Querschnitt 7/1926: 497) und bringt damit sein Hauptanliegen auf den Punkt: die Kunst durch eine Orientierung an der modernsten Form körperlicher Er-

tüchtigung zu reformieren und ihre Kennzeichen – Genauigkeit, Authentizität, Spannung – zu Maßstäben ästhetischer Qualität zu deklarieren.

„Sachlicher Auftritt“: Amerikanismus in Sport und Kunst

Welche Relevanz der „Spannung“ als ästhetischer Kategorie auf der Ebene des gedruckten Wortes oder Bildes innewohnen kann, verdeutlicht der „Querschnitt“ selbst. So besteht das charakteristische Profil der Zeitschrift in der weitgehend unvermittelten Montage der Texte und Bilder neben- und ineinander, in der fast nie expliziten, in der Regel aber offenkundigen Bezugnahme einzelner Beiträge aufeinander. Texte und Bilder werden in den Kontext anderer Texte und Bilder eingegliedert, die ihren Sinn entscheidend mitbestimmen. Gerade die semantisch unterschiedlich stark „aufgeladenen“ Relationen zwischen verschiedenen „Polen“ der Zeitschrift, die sich durchaus mit der physikalischen Metapher der „Spannungen“ beschreiben lassen, bilden den Kern der „Querschnitt“-Ästhetik.⁴ Medientheoretisch gesprochen entsteht Bedeutung damit durch intra- und intermediale Differenz; die „Um-, Ein- und Über-Schreibungen“, die im Rahmen solcher Bezugnahmen entstehen, hat Ludwig Jäger als „Transkriptionen“ bezeichnet (Jäger 2004: 71, Hervorhebungen im Original).⁵ Die transkriptive Logik des „Querschnitts“ ist nicht zuletzt für die folgende Analyse eines erneut dem Boxstar Breitensträter gewidmeten Artikels aus der Feder Hermann von Wedderkops von Bedeutung.

Der Beitrag erscheint in der Septemбераusgabe des Jahrgangs 1921 und ist mit fünf Fotografien illustriert. Drei dieser Fotos sind kleinformatig und in den Text eingelassen, zwei sind größer und stehen einander auf einer eigenen Doppelseite gegenüber (Abb. 1). Das erste kleine Foto (Der Querschnitt 4-5/1921: 137) zeigt den Boxer in Siegerpose, nur mit Sporthose, Boxhandschuhen und Schuhen bekleidet, aber mit einem riesigen Kranz, einem Mantel und einem Handtuch behängt. Solchermaßen

4 In den fünfziger Jahren knüpft die Kulturzeitschrift „Magnum“ im Rahmen eines auf den ersten Blick paradox wirkenden konservativ-modernistischen Programms an diese Bild-Text-Struktur des „Querschnitts“ an und nutzt ebenfalls die „Spannung“ zwischen einzelnen (zumeist fotografischen) Beiträgen als zentrales Gestaltungsprinzip (vgl. Starl 2004: 130-136).

5 Aufgrund der changierenden Bezugnahmen unterschiedlicher medialer Systeme aufeinander ließe sich das transkriptive Verfahren des „Querschnitts“ weiterführend als „oszillierende[r]“ Typus wechselseitigen Kommentierens beschreiben (Jäger 2004: 74, Hervorhebung im Original; zur Transkriptivität als der Grundlage kultureller Semantik im Allgemeinen vgl. Jäger 2002).

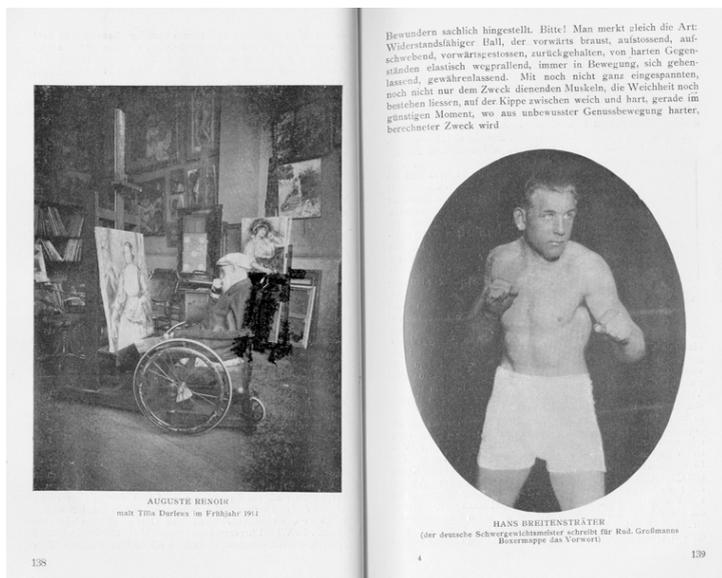


Abb. 1: Bilddoppelseite aus dem „Querschnitt“, Heft 4-5/1921.

mit dem vollständigen ikonographischen Inventar des Boxens ausgerüstet, steht das Bild in scharfem Kontrast zu den beiden anderen kleinformatigen Fotos, die am Ende in den Text eingelassen sind. Hier ist der Boxer mit jeweils anderen Personen aufgenommen, fällt aber durch seine alltägliche Kleidung (Trenchcoat, Hut) nicht als Sportler auf. Auf den ersten Blick müsste man ihn aufgrund seiner Begleitung vielmehr (einmal mehr) einer anderen Kulturpraxis zuordnen: der bildenden Kunst. So ist Breitensträter zunächst mit der Bildhauerin Renée Sintenis und den Malerinnen Gertrud Saueremann und Susi von Zimmermann zu sehen (ebd.: 140); das andere Mal flaniert er an der Seite Ernesto de Fioris durch einen Park (ebd.: 141). Bezieht man die Bilder aufeinander und beachtet dabei ihre Anordnung, dann lässt sich eine narrative Struktur erkennen: Die Fotos erzählen *en miniature* von der Verwandlung Breitensträters vom Boxer zum Künstler, vom mit allen Attributen der Zunft ausgestatteten Sportchampion zum intellektuellen Mitglied der Berliner Avantgarde; allgemeiner gesagt: Die Bilder illustrieren die Integration des Sports in die Kunstkreise um den Galeristen Alfred Flechtheim.

Diese Narration wird in den beiden großen Bildern auf der in die Mitte des Artikels eingelassenen Bilddoppelseite wiederholt; die Montage erscheint durch ihre zentrale Platzierung als Kern der Verwandlungssze-

nerie. Auf der rechten Seite ist Hans Breitensträter in konzentriert-angespannter Kämpferpose zu sehen, diesmal nur mit einer kurzen weißen Hose bekleidet. Auffällig ist das im „Querschnitt“ ungewöhnliche Oval-Format des Fotos. Auf der linken Seite wird der bereits über 70-jährige Auguste Renoir gezeigt, der im Rollstuhl an einem Gemälde der Schauspielerin Tilla Durieux arbeitet. Im Hintergrund lässt sich Renoirs Atelier mit einigen weiteren Gemälden ausmachen.

Eine eingehende Lektüre offenbart ein komplexes Beziehungsgefüge zwischen beiden Fotografien. Zunächst verweisen die Bildunterschriften auf eine Gemeinsamkeit der Abbildungen: „AUGUSTE RENOIR malt Tilla Durieux im Frühjahr 1914“, heißt es unter der einen; „HANS BREITENSTRÄTER (der deutsche Schwergewichtsmeister schreibt für Rud. Großmanns Boxermappe das Vorwort)“, lautet der Untertitel des anderen Bildes. Breitensträter und Renoir werden hier auf eine Ebene geführt, indem beider Namen groß geschrieben und beiden künstlerische Tätigkeiten zugeordnet werden: Malen, Schreiben. Bei Renoir hätte es dieser Explikation kaum gebraucht, seine Arbeit am weiblichen Porträt weist ihn für jeden Betrachter zweifelsfrei als Künstler aus. Breitensträter indes ist (kaum überraschend) nicht bei der ihm zugeschriebenen Schreibtätigkeit zu sehen; boxend trainiert er seinen Körper. Andere Kontraste zwischen den Fotografien fallen ins Auge. Der gebrechlichen Konstitution Renoirs, der zum Zeitpunkt der Gründung des „Querschnitts“ bereits seit zwei Jahren tot ist, steht der durchtrainierte Körper des Boxers gegenüber; dem Alter des Malers die Jugend Breitensträters. Ist Breitensträter der Proponent einer neuen Form des Kunstschaffens?

Allerdings lässt sich das Foto des Boxers nicht nur auf die Abbildung Renoirs beziehen, sondern ebenso auf das bildinterne Gemälde der Tilla Durieux. Insbesondere die ovale Rahmung, die das Foto wie ein Amulettbild wirken lässt und seine Porträthaftigkeit in den Vordergrund stellt, schafft eine Analogie zum Abbild der exzentrischen Schauspielerin und *grande dame* der Berliner Kunstszene. Wie Tilla Durieux verdient Breitensträter zudem sein Geld durch öffentliche Auftritte, wie die Schauspielerin zeigt er seine Kunst vor großem Publikum. In der Sichtweise der hier versuchten Auslegung der Fotofolge verwandelt sich Breitensträter darum nicht nur in einen Künstler, sondern zugleich in sein eigenes Kunstwerk. Die Bilder analogisieren Sport und Kunst in doppelter Weise: der Sportler ist Schöpfer und Werk zugleich (zu einer ähnlichen Doppelfigur vgl. den Beitrag von Maren Möhring in diesem Band).

Der Text, der die Bilder umgibt, unterstützt diese Lesart. Gleichzeitig bringt er einige Schlagworte ins Spiel, die noch deutlicher die ästhetische Programmatik erkennen lassen, die sich hinter der Sport-Kunst-

Kontraktion verbirgt. Wedderkop beschreibt hier seine erste Begegnung mit dem Boxer, den er in Begleitung Flechtheims und des Malers Rudolf Grossmann in seiner Berliner Wohnung aufsucht. Er schildert Breitensträter dabei einerseits als längst eingeführtes Mitglied der Künstlerkreise um den Galeristen Flechtheim,⁶ andererseits erweist er sich in der Beschreibung des Boxerkörpers vollends als Kunstkritiker: Im Duktus einer Kunstwerkswürdigung berichtet Wedderkop vom ersten „Auftritt“ des Sportlers und stellt fest, dass Breitensträter weder eine klassisch-antike Figur habe noch sich anderen aus der Kunst bekannten Schönheitsidealen füge:

„Er ist auch nicht griechisch. Nicht die Spur. Kein Grieche aus Sachsen. Alles Erinnern unser durch klassisches Klischee vergifteten Gehirns muss zerstört werden. Festgehaltene Bilder müssen Platz machen, damit ein neues Bild geprägt wird. [...] Ausserdem: von Myron hat er nichts, von dessen scharfer Schwere, noch von dem öligen Praxiteles. Auch keine Mischung. Er stammt aus Magdeburg. Eher können wir ihn auf einen amerikanischen Grundbegriff bringen“ (ebd.: 140).

„Amerikanisch“ wird hier zu Wedderkops Metapher eines nachklassischen, zeitgemäßen Körperideals. Diesem „Grundbegriff“ werden andere Attribute zur Beschreibung des Körpers untergeordnet: „mechanisiert[]“ (ebd.: 138), „sachlich“ (ebd.: 139 und 140) und „elastisch“ (ebd.: 138 und 139). Breitensträters Bewegungen seien sich ihrer selbst „noch unbewusst“ (ebd.: 141), bewegten sich aber „auf der Kippe zwischen weich und hart, gerade im günstigen Moment, wo aus unbewusster Genussbewegung harter, berechneter Zweck wird“ (ebd.: 139). Schließlich sei Breitensträters Auftreten durch „Gleichmut“ und „Kühle“ (ebd.: 140) gekennzeichnet. Diese Zuschreibungen sind in doppelter Hinsicht aufschlussreich: Sie führen einerseits das Sportverständnis Wedderkops vor Augen; andererseits ermöglichen sie, dieses Sportverständnis in Relation zu einem spezifischen zeitgenössischen Kunstdiskurs zu setzen und so die Hintergründe für die Sport-Kunst-Parallelen im „Querschnitt“ zu verstehen.

Zunächst wird Breitensträter in Wedderkops Augen zum Prototypen einer „kalten persona“, die Helmut Lethen als zentralen Protagonisten

6 Breitensträters Integration in die „Querschnitt“-Gesellschaft scheint in der Tat weit gegangen zu sein, was sich nicht zuletzt daran erweist, dass er verschiedene Male selbst Beiträge in der Zeitschrift publizieren darf. Dabei geht es nicht immer nur um Boxkämpfe. Noch im Jahr 1932 etwa erörtert Breitensträter die anscheinend heikle Frage „Soll ein Sportsmann heiraten?“ (Der Querschnitt 6/1932: 394f.) mit einem „glatten Ja. Er soll heiraten, aber nur eine vernünftige Frau“ (ebd.: 394).

des literarischen Diskurses der zwanziger Jahre dargestellt hat (vgl. Lethen 1994). Die „kalte persona“ inkorporiert in radikaler Weise die „Verhaltenslehren der Kälte“, die nach Lethen in „Augenblicken sozialer Desintegration, in denen die Gehäuse der Tradition zerfallen und Moral an Überzeugungskraft einbüßt“, zum allgemeinen Maßstab werden (ebd.: 7). Diese Verhaltenslehren schreiben ein nüchternes, unemotionales, das psychische Befinden verbergendes Auftreten vor, um klare Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu setzen sowie Beschäftigungen mit einem eventuell schuldhaft verstrickten Selbst den Riegel vorzuschieben. Indes scheint Lethen zufolge das sachliche Verhalten dort an seine Grenzen zu stoßen, wo sich der Mensch nicht unbeschränkt als formbar erweist – am Körper: „Es kennzeichnet die Literatur am Ende der Republik, daß in ihr die Handlungsphantasien nicht auf moralischen Einspruch treffen, sondern auf den Widerstand der Körperwelt“ (ebd.: 13). In Breitensträter ist dieser Widerstand aufgegeben: Sein Körper ist vollständig nach den maschinenhaften Vorgaben der Kältelehren aufgebaut, fügt sich gänzlich in die Doktrin der Sachlichkeit ein. Der Boxer ist die Vollendung der „kalten persona“.⁷

Von Wedderkops Beschreibung des Boxers Breitensträter ausgehend, lässt sich damit die Spur zu einem zentralen kunsttheoretischen Diskurs verfolgen, der im Hintergrund der Sportbegeisterung des „Querschnitts“ steht. Denn in Wedderkops Rede über den Sportler werden exakt jene Begrifflichkeiten wiederholt, die die poetologischen Schriften neusachlicher Ästhetik auszeichnen. Die Neue Sachlichkeit als eine sich zu Beginn der 1920er Jahre im Anschluss an frühere Überlegungen Döblins und Loos' formierende Kunsttheorie hat zwar nie eine Institutionalisierung (etwa durch die Bildung von „Schulen“) erfahren; dennoch erweisen sich die unter ihrem Signum firmierenden Konzepte als weitgehend homogen (vgl. Becker 2000: 4-16; Hermand 1978). Insbesondere bildende Kunst und Literatur sind die Felder, auf denen die antiexpressivistischen und antiästhetizistischen Debatten um den dokumentarischen Stil der Neuen Sachlichkeit bis 1933 ausgetragen werden. Bei einer prinzipiellen Bejahung der industrialisierten und urbanisierten Moderne

7 Diese Verbindung lässt sich erweitern, wenn man andere Artikel des „Querschnitts“ berücksichtigt: Sport bildet hier immer wieder auch eine Chiffre für industrialisierte Modernität. Aufgrund der in ihm zur Geltung kommenden genormten und disziplinierten Körper(bewegungen) wird Sport als maschinenhaft präzise wahrgenommen, seine reine Leistungsbezogenheit mit Sachlichkeit und Nüchternheit assoziiert und der Wettkampfcharakter mit kapitalistischer Konkurrenz gleichgesetzt. Die Rede über Sport erscheint so als, wie Frank Becker dies nennt, „Interdiskurs“, der die abstrakten Anforderungen des modernen Geschäftslebens in eine alltägliche Sprache übersetzt (vgl. Becker 1993: 336-351).

setzt der neusachliche Diskurs der Kunst zum Ziel, eine präzise und nüchterne „Abbildung“ der komplexen modernen „Wirklichkeit“ (die Strömung bezeichnet sich selbst auch als „Neuen Naturalismus“, vgl. Becker 2000: 108-116) bei Ausklammerung jedweder psychologischen Charakterschilderung und wertenden Tendenz zu leisten. Am Ende soll das Bild einer „dynamischen“, durch verschiedenste „Spannungen“ gekennzeichneten Gegenwart stehen, das deren Anatomie in so evidenter Weise offenbart, dass sich Bewertungen in der Rezeption von selbst ergeben (vgl. ebd.: 187-205). In Wedderkops Beschreibung des Sportlers überlagert sich somit die Kennzeichnung Breitensträters als „kalte persona“ mit der Einschätzung seines Körpers als eines idealen neusachlichen Kunstwerks. Breitensträter ist wie die Kunst der Neuen Sachlichkeit durch Nüchternheit („sachlich“), Antisentimentalität („kühl“), Distanz („Gleichmut“) und Präzision („mechanisiert“) gekennzeichnet (vgl. Becker 2000: 97-258; Lethen 1991; Petersen 1982).

Verallgemeinert man diese Erkenntnis, dann lässt sich „Der Querschnitt“ als ein wesentliches Organ neusachlicher Theoriebildung in den zwanziger Jahren verstehen. Die Koppelung von Kunst und Sport erscheint dann als selbständiger Beitrag zur Veranschaulichung einer sachlichen, objektiven, präzisen und spannungsgeladenen Kunst. Sport, als Symbol und Vorbild einer reformierten Kunst gezeichnet, garantiert dieser Kunst zugleich ihre Publikumsverbundenheit und Alltäglichkeit und öffnet das neusachliche Theorieprojekt des „Querschnitts“ so in Richtung anderer Projekte der europäischen Avantgarde.

Literaturverzeichnis

- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (2000): Einleitung. In: Dies. (Hg.): Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung, Amsterdam u.a.: Rodopi, S. 9-27.
- Becker, Frank (1993): Amerikanismus in Weimar. Sportsymbole und politische Kultur 1918-1933, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Becker, Sabina (2000): Neue Sachlichkeit. Band 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933), Köln u.a.: Böhlau.
- Berg, Günter (1997): „Die Männer boxen im Salatgarten“. Bertolt Brecht und der Faustkampf. The Brecht Yearbook 18: The Other Brecht II, S. 17-39.
- Berg, Günter (1998): „Nachwort“. In: Bertolt Brecht, Der Kinnhaken und andere Box- und Sportgeschichten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 131-151.

- Deiningner, Bettina/Felder, Ulrike (1998): „Der Stoff liegt auf der Straße.“ Der Querschnitt“. In: Patrick Rössler (Hg.), *Moderne Illustrierte. Illustrierte Moderne. Zeitschriftenkonzepte im 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, S. 26-37.
- Der Querschnitt. Berlin 1921-1936.
- Hermund, Jost (1978): „Einheit in der Vielheit? Zur Geschichte des Begriffs ‚Neue Sachlichkeit‘“. In: Ders., *Stile, Ismen, Etikette. Zur Periodisierung der modernen Kunst*, Wiesbaden, S. 80-93.
- Jäger, Ludwig (2002): „Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik“. In: Ders./Georg Stanitzek (Hg.), *Transkribieren – Medien/Lektüre*, München: Fink, S. 19-41.
- Jäger, Ludwig (2004): „Die Verfahren der Medien: Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren.“ In: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttpelz (Hg.), *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen: Niemeyer, S. 69-79.
- Lethen, Helmut (1991): „Der Jargon der Neuen Sachlichkeit“. *Germanica* 9 (Themenband „Die ‚Neue Sachlichkeit‘. Lebensgefühl oder Markenzeichen?“), S. 11-36.
- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Petersen, Klaus (1982): „‚Neue Sachlichkeit‘: Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen“. *DVjs* 56 (Heft 3), S. 463-477.
- Sicks, Kai Marcel (2004): „Sollen Dichter boxen? Brechts Ästhetik und der Sport“. *Hofmannsthal-Jahrbuch* 13, S. 363-404.
- Starl, Tim (2004): „Der ewige Mensch“. Karl Pawek und die ‚Weltausstellungen der Photographie‘.“ In: Jean Back/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.), *The Family of Man 1955-2001 – Humanismus und Postmoderne. Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung*, Marburg: Jonas.

The Athlete as Machine: A Figure of Modernity in Weimar Germany

MICHAEL MACKENZIE

Between 1920 and 1922 the Berlin artist George Grosz produced a series of figures in a cool, detached style, which emulated engineering drawings; many of the figures, which lacked facial features and resembled artists' mannequins, represented athletes, particularly boxers (fig. 1), but some were also themselves engineers. All of the stylistic qualities of this series were markedly different from Grosz's usual, and more widely known, social satires. Several years later, beginning in 1924, the Stuttgart based artist Willi Baumeister also made images of athletes as mannequins, mostly drawings and gouaches, which were clearly indebted to the earlier work of Grosz (fig. 2). Baumeister termed these works *Sportbilder* (*Sports Images*) and continued to produce them until about 1928, when he turned to an increasingly abstract and increasingly biomorphic formal vocabulary, eventually repudiating much of his figurative work of the mid-1920s. Picturing athletes in a severe, simplified and even anonymous style, both Grosz and Baumeister depicted the athletic body as a mechanized automaton, the product of controlled technological processes. In this essay, I wish to suggest a reading of these images as programmatic responses to, and partially constitutive of, a discourse of crisis surrounding the body and bourgeois subjectivity.

The discourse of the body in crisis – part of the larger discourse of modernity in Germany – was especially voluble and diverse in the long aftermath of the First World War. The body, traditionally understood as the vessel of subjectivity and individuality, seemed to be threatened from all sides by an increasingly mechanized and technologized

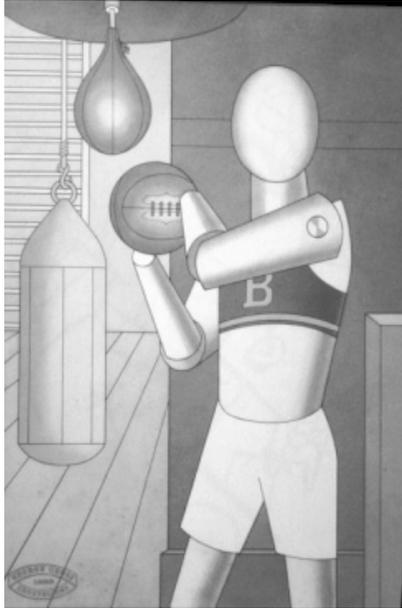


Fig. 1: George Grosz: Sportler (1922).

landscape. For pessimistic conservative cultural critics, the perceived threat to the body was an outward sign of an inner decay and loss of identity. For the artistic and literary avant-garde, however, the supposed withering away of subjectivity and individuality was euphorically welcomed as necessary and central to the overthrow of bourgeois values. In this case, the fashions of sports and modernist architecture functioned as important indicators of a liberation rather than a decay. To those who staked their avant-garde position on the demise of the bourgeois subject itself, the discourse of the threatened body offered room within which to maneuver into startlingly radical positions – Ernst Jünger’s scenarios of future-shock spring to mind. The figure of the man-machine (“Maschinenmensch”), and specifically that of the athlete-as-machine, must be seen as an eager reiteration of the threat to the authentic bourgeois individual subject. This posture of emptying out subjectivity, along with the attendant fantasy of the machine-like body, was politically ambiguous, espoused by intellectuals on the left and right, as well as those with no avowed political stance. But it was clearly opposed to traditional notions of bourgeois culture and subjectivity, and in this it was typically avant-garde.



Fig. 2: Willy Baumeister: Hochsprung (1928).

In the case of George Grosz, in particular, the depiction of the machine-like body has often been mistakenly read by art historians as an ironic gesture, intended as an indictment, not an embrace, of a dehumanizing capitalist industrial culture (see Schmied, 1969: 46; Güssow, 1980: 90; McCloskey, 1997: 84; Whitford, 1997). I argue that, to the contrary, Grosz's images, like those of Willy Baumeister, should be understood not as an ironic critique, but rather as a celebration of what they depict: a genuine embrace of the engineer's objective style of representation, the mechanization of the body and the liquidation of bourgeois subjectivity along with familiar notions of the artist. Their chosen subjects, the athlete and the engineer, were two figures unified, as we shall see, by the sciences of "work physiology" ("Arbeitsphysiologie") and "sports physiology" ("Sportphysiologie"), disciplines that applied engineering principles to the bodies of workers and athletes with the goal of enhancing bodily performance ("Leistungssteigerung") – a concept that resonated powerfully in the wider culture of the Weimar Republic. Grosz and Baumeister both produced their mechanical drawings of athletes and workers by applying a technological mode of vision to the body, which was in turn produced as a technical construction, a machine. Thus they re-imagined both the body and their own subjectivity as better prepared to withstand the onslaught of urban experience.

It is perhaps surprising to claim that any images by George Grosz were politically ambivalent; an early member of the German Communist Party (KPD), he is traditionally viewed as a deeply committed artist (see Lewis 1971; Schneede 1975). But I do not think that Grosz's affiliation with the KPD, taken at face value, provides the key for understanding his images of machine-like bodies; one should not dismiss out of hand the idea that they might have been politically ambiguous, anti-humanistic works, which can productively be compared with Ernst Jünger's later descriptions of the worker as a machine in *Der Arbeiter* (1932) and related texts. I find it far more plausible that producing impersonal technical drawings of mechanized men and joining the Communist Party were both meant as provocative anti-bourgeois gestures in the spirit of Berlin Dada. But Grosz's contemporaries wrote little about his images of mechanized bodies, and the evaluation of irony and provocation in historic images and literary texts is notoriously difficult. Therefore it will be best to begin this study with Baumeister's later *Sportbilder*, about which critics had more to say, and work back to Grosz's images. In this way, I hope to reveal the specific cultural valences of the athlete-as-machine image in Weimar era figurative art.

Willy Baumeister: The Image and the Science of Sports

The subjects of Baumeister's *Sportbilder* included not only participants in modern, Anglo-American sports like boxing, soccer and field hockey, as well as track-and-field athletes, but also airplane pilots (understood - not just by Baumeister - as athletes who worked with machines). The figures in his drawings are shown in a variety of positions determined to some extent by the typical gestures and motions of the sports they were engaged in. At the same time, the figures are simplified to the point of schematization; their facial features, in particular, are pared to a diagrammatic minimum of standardized linear forms. Simple landscape elements are combined with straight lines and rectangles, which suggest the boundaries of playing fields. The *Sportbilder* exhibit at least two sets of concerns behind the image of the mechanized body in the wider culture of the Weimar era: the depersonalized, stereotypical body, from which individual psychology, perceived as a liability, has been eliminated; and a conception of modern sports and their training regimens as a process which, with the help of sports physiology, transforms the body into a rationalized collection of mechanical motions, reconfigured in the

most efficient means possible. Such at least were the terms in which these images were received in the late 1920s.

In 1929 for example the art critic Willi Wolfradt published an essay in the influential art journal *Der Cicerone* in which he discussed Baumeister's mechanistic representations of athletes (Wolfradt 1929). Over Wolfradt's explication of the *Sportbilder* is reproduced a painting entitled *Hochsprung* (*High Jump*, see fig. 2). It depicts a technological landscape consisting of modernist architecture and towers for high-tension wires or possibly radio towers; in the foreground, several female athletes can be seen in various postures of repose surrounded by gymnastics equipment. In addition to these icons of 1920s modernity and *Neue Sachlichkeit*, the image also includes a racecar in the middle distance, which in this context connotes not only speed and the dynamism of machines, but also a particular form of modern, machine-oriented sports. Over this landscape, dominating the upper third of the canvas, another female figure is jumping over the highbar; her body, stretched out horizontally, is fixed at just the moment in which it crosses over the bar.

Now lost, this painting has received little scholarly attention, but it is a central work from this period and develops many of the themes of Baumeister's *Sportbilder*. Those themes need to be put into their original context, which included a specific range of cultural valences that were attached to the athletic body, such as objective, "Americanist" rationality over and against interiority, which was understood as a German quality. Upon such closer examination, it becomes clear that the female figure in *Hochsprung* functions as an icon of Americanism, and specifically of the technocratic discipline of sports physiology.

The *Sportbilder* by Baumeister (and Grosz), with their depiction of Anglo-American sports, emphasize forms of bodily practice understood in Germany during the 1920s to be particularly modern and to maintain a natural affinity with the mechanical and technological. In what follows, it will be necessary to examine some of the discourses of athletics within which these images clearly enunciated their positions. To conservative cultural critics, Anglo-American sports and its techniques embodied everything identified with modernism and modernity: Enlightenment thought, along with economic and political liberalism, parliamentary democracy, rationalism, scientific empiricism, materialism, technological progress and urbanization. Likewise, for its supporters and its detractors alike, the emphasis on high performance and its improvement ("Hochleistung" and "Leistungssteigerung" respectively) in sports functioned broadly as an analogy for rationalization and the increase, through technocratic management, of industrial and even white-collar labor. It clearly connoted American methods of management. In the binary *Welt-*

anschauung of conservative cultural criticism, modern sports was aligned with an artificial Western *Zivilisation* and opposed to an authentic German *Kultur*: it was closely associated with England and, especially after the First World War, America, and with the American emphasis on competition, quantifiable measurement, record-breaking performance and the specialization by athletes that facilitated individual achievement. For cultural conservatives, modern sports represented everything wrong with modernity.

But if there were conservatives in Weimar Germany who loathed the focus on quantifiable measurement, record-breaking and high performance in modern sports, there were also those who embraced these qualities. One was Robert Werner Schulte, a member of the faculty at the Deutsche Hochschule für Leibesübung, whose book “Leistungssteigerung in Turnen, Spiel und Sport” clearly indicated its agenda in its title. Politically reactionary, Schulte nonetheless embraced the modernity of modern sports and was a pioneer of the discipline of sports physiology (“Sportphysiologie”), which was in turn a spin-off of work physiology (“Arbeitsphysiologie”). The science of work analyzed the working body into a bundle of mechanized systems in an effort to integrate it more completely into the technological and mechanical systems with which it labored, while at the same time eliminating the cumbersome and costly process of trial and error. The science of sports essentially followed suit. As with the science of work, the science of sports increased productivity (rendered into improved performance on the playing field) by identifying the most effective bodily motions or sequence of motions, while eliminating unnecessary ones. The peculiarity of sports physiology, however, was that it lacked the economic imperative of rationalization, which drove many of the efforts of work physiology. And yet modern sports presented the science of the body with a field rich in new forms of bodily motion to analyze (see Rabinbach 1990).

A central target of the new sciences of sports and work physiology was any sequence of motions performed by the worker or athlete that was traditional, followed conventional wisdom or had otherwise not been subjected to empirical, technological examination. The rules of thumb taught to an apprentice on the shop floor by an old hand, as well as the motions taught to a young athlete by a coach, were typically judged inefficient and in need of unlearning. A new, externally contrived set of motions was determined with the aid of technological instruments such as film cameras and electromechanical devices. In other words, work and sports physiology took an athlete’s interior sense of his or her own natural, unselfconscious movements and rhythms and rendered it

separate, alien. The body was perceived through a technocratic apprehension, and this mode gave it back its own movement as objective expertise rather than subjective experience. This is a profound and intimate way in which many experienced the cultural work of modernity – the revolutionary transformation of the familiar into the alien, the subjective into the objective – at the level of one’s relationship to one’s own body.

Representative of this work of modernity on the body, or on the *experience* of one’s own body, are Wilhelm Knoll’s filmic motion studies of hurdle jumpers. Of Swiss origin, Knoll (1876-1958) had served as the head physician of the Bündner Lungenheilstätte in Arosa, Switzerland before being appointed as professor at the Institut für Leibesübungen in 1929 (see Joho 1986/87). As an example of his work, let us take an image produced under Knoll’s direction at the Institut für Leibesübungen of the University of Hamburg and published in *Die Körpererziehung* in 1930 (Knoll 1930). The photograph, “Hürdenlauf; Läufer auf den Wegkurven (Spreizbein)” (fig. 3), records – rather than pictures – a track runner’s performance. An athlete can be seen jumping a hurdle, the solid and dashed lines indicating the path along which points of the body move; in a second, related photograph published in the same essay, the athlete’s body vanishes along with the landscape of track, hurdles and sports field through which it moves. All that remains are the traces of his body, rendered as white dashes against a black field, as he jumps an invisible hurdle. In keeping with the methods of motion studies developed

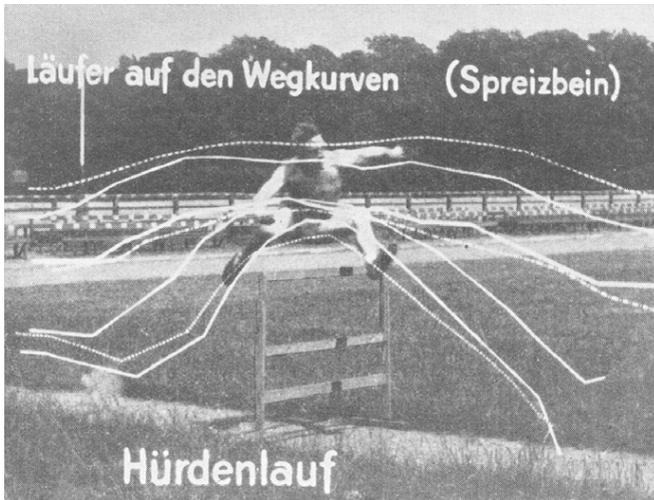


Fig. 3: Wilhelm Knoll (1930): „Hürdenlauf, Läufer auf den Wegkurven (Spreizbein).“

by the science of work, the dashed lines indicate not just the distance traveled, but also the duration of a motion. Each dash corresponds to a fixed unit of time, so that the duration in time and distance in space of a gesture can be correlated.

The image of the hurdle jumper is in fact a still from a film, although it could also function pedagogically as a still, as it in fact did in the article in *Die Körpererziehung*. For the film version, the sequence was run frame by frame on an editing table and eight specific points on the athlete's body were traced as they moved through space (Knoll 1930: 295). Once the trajectories of these eight points had been traced through the entire sequence and the dashed lines drawn onto each frame, the film could be run again at regular speed: the body of the hurdle jumper would then seem to follow its predetermined path, each joint or point on the body following the trajectory inscribed onto the picture plane by/for it. Spliced into a loop, the film segment would repeat, endlessly, the figure of the athlete running a never-ending course, following the identical trajectory at the identical rate of acceleration and then deceleration. The intended purpose of this film was to give "sports instructors, trainers and athletes themselves a concept of the correct technique of the movement in question" ("dem Sportlehrer, dem Trainer, wie dem Sportmann selbst einen Begriff vom technisch richtigen Ablauf der Bewegung..."; Knoll 1930: 299). The looped image of the performing body corresponded to, but also approached fulfilling, this pedagogical purpose, subjecting the viewer to an endless repetition of the ideal bodily motion until "he had gained an understanding of the movement in question through observation" ("bis beim Betrachten das Verständnis für die betreffende Bewegung vorhanden ist"; Knoll 1930: 231). The hurdle jumper in this endless loop no longer corresponds to the original athlete; now automated, he tirelessly repeats the same perfect motions with a mechanized cadence provided by the mechanics of the film projector and corresponding to the unchanging length of celluloid. The stated pedagogical goal is to replace the potential athlete's intuitive sense of his or her own body with an objectively determined, mechanically driven, optimized motion sequence. For the athlete watching this mechanized spectacle, this was the intimate cultural work of modernity operating on his sense of his own body as an objectified apparatus.

In his interpretation of Baumeister's *Hochsprung* from *Der Cicerone*, Willi Wolfradt understood Baumeister's *Sportbilder* as a representation of this intimate cultural work of modernity. Wolfradt dismisses as "personal peculiarities" ("persönliche Besonderheiten") the intuitive sense of how to move one's own body and celebrates its replacement with a scientific method. He sees in Baumeister's geometricizing style a

pictorial expression of this cultural transformation. “Die geometrische Form normt genau so die freiwüchsige Bildung der Naturdinge wie der Sport Stellungen und Bewegungen des Körpers regelt, nämlich der persönlichen Besonderheiten entkleidet und im Sinne eines bestimmten Zweckes der Muskelanspannungen und Gelenkbetätigungen schematisiert“ (Wolfradt 1929: 289). For Wolfradt, it was possible to see Baumeister’s schematization of the athletic body, which emulated the impersonal, detached style of engineers’ diagrams, as a visual equivalent of the rationalizing, mechanizing processes of modern sports training, a training that replaced personal idiosyncrasies with normative motions.

The central figure of *Hochsprung*, the high jumper of the title, is prone; her body, parallel to the highbar itself, defines the horizontal axis of this rigorously structured painting. The schematized, anonymous female athlete passes low over the bar, her torso held parallel to it; the forward arm, having already passed over the bar, points downwards, providing an emphatic vertical line countering the dominant horizontals. Her forward leg is folded underneath her rear leg, its lower portion nearly hidden, as is the rear arm. This is perhaps the most surprising aspect of the figure’s position. The foot and calf of the rear, upper leg have clearly crossed over the bar and begun the downward part of their trajectory; the (hidden) foot of the lower, forward leg lags behind and seems in danger of catching the bar unless the athlete quickly rotates her whole body by swinging her trailing arm up and over.

The technique exhibited by the high jumper is identifiable as the “Osborne jump” (“Osbornesprung”); a refinement of the so-called “American scissor style” (“amerikanische Scherenstil”), it was named for the American H. M. Osborne, who set the world record for the men’s high jump with running start, at 2.03 meters, in 1924 - a record that was still unbroken when Baumeister painted his picture in 1928. The distinctive feature of this jump, which was widely discussed and elaborated in popular journals of physical exercise such as *Die Leibesübungen*, is that the athlete swings his or her legs like scissors, bringing one leg at a time over the bar while rotating her body, always keeping one leg and one arm below the bar to hold the center of gravity low (see Bayr 1928). The Osborne style represented an advance over earlier styles of high jump because the jumper’s careful coordination of her limbs and their separate trajectories and vectors, combined with the horizontal position of the body as it went over the bar, kept the center of gravity so low in relation to the body that, if executed properly, it would actually pass under the bar as the body went over it, thereby increasing dramatically the height a jumper could attain. (Bayr 1928: 313). Formerly, high jumpers simply jumped over the bar in a vertical position, much like a hurdle jumper.

The proper execution of the Osborne style clearly did not come naturally; entire essays in athletic journals were devoted to the step-by-step process of unlearning and retraining. Baumeister, for his part, seems to have gone out of his way to render his athlete's body as illegible as possible, hiding the rear arm and forward foot, in marked contrast to the how-to diagrams of athletic journals. It is as though Baumeister thought to emphasize the gap between an intuition of how to jump the highbar and this new, rationalized, scientific method.

Wolfradt shared Baumeister's understanding of sports as part of a larger process of emptying out the subjectivity of the modern subject, in this case specifically the experience of one's own body. In his article, Wolfradt reads the *Sportbilder* as evidence of Baumeister's own enthusiasm for this project, and he understands the schematized figure drawings as a measure of the transformation of the subject in an industrial, technological culture. The link between painting style and the perceived processes of a broader modernity are expressed in the pictures' "impersonal quality" ("Unpersönlichkeit"), which Wolfradt describes as "a result of technological and sociological processes" ("ein Ergebnis der technischen und soziologischen Prozesse"):

„Die Maschine als immer integrierenderer Faktor unserer Welt [...] [hat] die Epoche unter das Zeichen der Unpersönlichkeit gestellt. Sowohl mit seinen abstrakten Figurationen wie mit den Darstellungen sportlich betätigter Körper, die im Schaffen Baumeisters seit einigen Jahren vorherrschen, hat der Künstler sich zu diesem Zeichen bekannt“ (Wolfradt 1929: 289).

Wolfradt sees Baumeister's embrace of this process not simply as an understandable gesture, but as a stance to be applauded and emulated. And in the spirit of acquiescence he goes on to describe Baumeister's painting style, seemingly without irony, in the language of a fetishized industrial technology: "Er [Baumeister] formt die Körperoberfläche denn auch aus einem glatten Guß, hängt die ein für allemal den Aufbau des menschlichen Körpers konstituierenden Bestandteile wie serienmäßig gefertigte Stücke gelenkfest ineinander" (Wolfradt 1989: 290). These words would later be echoed in Jünger's essay, "Über den Schmerz," where he wrote of the athlete:

"Das neue Gesicht [...] ist seelenlos, wie aus Metall gearbeitet, wie es heute in jeder Illustrierten Zeitung zu finden ist [...] Es ist eins der Gesichter, in denen der Typus oder die Rasse des Arbeiters sich zum Ausdruck bringt. Der Sport ist ein Teil des Arbeitsvorganges" (Jünger 1980: 186).

Jünger may here refer us to the popular press, but he might just as easily have pointed us to Baumeister's *Sportbilder*. Jünger's equation of sports and industrial work repeats the link made in the texts and images of Schulte, Knoll, Baumeister and Wolfradt.

George Grosz: The Athlete, the Engineer and the Didactic Image

At this point, we can productively turn to the images of athletes-as-machines made by Grosz. His images of machine-like bodies all date from the period between 1920 and 1922. Several were published in *Das Kunstblatt* in 1921, together with an essay by Grosz entitled "Zu meinen neuen Bildern." Several of the images depict boxers, a figure particularly redolent of dynamism and even brutality and an embodiment of many of the qualities associated with both America and modernity in Weimar Germany. The image I would like to consider here, *Sportler* (see fig. 1), now lost, was dated 1922 and so postdates the essay. However, it clearly partakes of the same stylistic elements and cultural concerns. It depicts an athlete explicitly as a mechanical assemblage of parts. The limbs, which consist of slender cones, are held to the torso by large metal pins. In keeping with Grosz's principle – stated in his essay – that modern man is no longer an individual subject, the ovoid head has no facial features whatever. Clothing as a marker of class status or individuality has been replaced by the athletic uniform, emblazoned with a large "B", signifying membership in a team or athletic club. Significantly, this mechanized athlete, like all of Grosz's athletes, is not represented competing, but merely training. Athletic training, a goal-oriented and rationalized activity, has replaced the political conflict of Grosz's better-known images.

In the essay "Zu meinen neuen Bildern," Grosz lauds the engineer and the boxer as two types of men for artists to emulate in an age that demands action, sobriety and self-discipline. "Die Sachlichkeit und Klarheit der Ingenieurzeichnung," he writes, "ist ein besseres Lehrbild als das unkontrollierbare Geschwafel von Kabbala und Metaphysik und Heiligenekstase" (Grosz 1921: 14). The target of Grosz's critique here is clearly Expressionism, specifically in its mystical, post-war variety. In contrast to the highly emotive style of Expressionist art, Grosz renders his athletic figure with a sharp pen in ruled lines and with thin washes of watercolor; modulation of light and dark is accomplished with even gradations, not with the serrated striations of Expressionism. Gone too are the other stylistic markers of intense subjectivity: the jagged lines, clash-

ing colors and especially the distorted facial features of post-war Expressionism. The self-effacing style borrowed from the engineer's diagram is meant to give form to an alleged conceptual clarity and, in particular, to a pedagogical program. Grosz continues: "Meine Arbeiten sind als Trainings-Arbeiten zu erkennen – *ein systematisches Arbeiten am Ball* – ohne Ausblick ins Ewige!" (Grosz 1921: 14). And indeed, the athlete depicted here has in his fitness studio a punching ball and a heavy bag, the training equipment of the boxer. But it seems equally significant that Grosz wants to deny, both to the athlete he depicts and to himself as artist, any "view of eternity" ("Ausblick ins Ewige"), the clairvoyant ability with which the avant-garde artist had been credited since at least Gauguin. This visionary quality, the locus of value of the avant-garde artwork for a previous generation of artists, is replaced with the impersonal objectivity of the engineer. Again, intimate, personal and subjective experience is replaced by an objective, quantifiable model. In the theory of Expressionism, the artist's personal experience was communicated to the viewer, via the channel of the artwork, through the mechanism of empathy ("Einfühlung"). Now Grosz wants the mode of communication to be a pedagogical one; the work of art functions as a "didactic image" ("Lehrbild"). Traditional bourgeois subjectivity, sensitivity and interiority have come to be seen as liabilities by Grosz and perhaps the literary and artistic avant-garde in general. This stance is remarkable not least of all because in the 19th century, it had been artists and writers, above all, who had cherished and nurtured just these qualities. But an inhumane environment seemed, at least to those traumatized by the World War, to call for anti-humanistic attitudes, and so this figure is outfitted with the objectivity of the engineer as well as a trained and mechanized body.

If the anonymous, constructed figure depicted in the image is free of the bourgeois subject's sensitivity, which would only render him vulnerable to psychic pain, then the same is true of Grosz himself, or so he wishes to claim. In his essay, Grosz states: "Der Mensch ist nicht mehr individuell, mit feinschürfender Psychologie dargestellt, sonder als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff" (Grosz 1921: 14). "Man" ("der Mensch"), in this passage, refers as much to Grosz himself as it does to the depicted athlete. "Das Einzelschicksal ist nicht mehr wichtig. [...] Wieder Stabilität, Aufbau, Zweckmäßigkeit - z.B. Sport, Ingenieur, Maschine, doch nicht mehr dynamische, futuristische Romantik" (Ibid.). Grosz presents this transformation as a welcome development, a release from concern with the individual subject, which was no longer suited to the modern world. In its place, Grosz claims for himself a new value of rational "purposiveness" ("Zweckmäßigkeit"), given form through sport

symbols. It is Grosz, the author of this image, who is being trained in objectivity by the discipline and self-control of the engineer's drafting style.

I have suggested here that Grosz was motivated to adopt the impersonal style of engineering drawings, at least in part, as a response to the psychic trauma of the technologized, mechanized landscape of the modern metropolis, perhaps with the mechanized destruction of the First World War as a lingering cultural memory (see Doherty 1996 and 1997). But I would like to suggest another motivation as well. In the emerging pragmatic culture of post-war, post-Imperial, industrialized Germany, the sensitivity and interiority of the bourgeois subject was increasingly devalued in favor of a pragmatic approach to problems increasingly framed in instrumental terms. It may well be that the sources of this cultural transformation are to be sought not only in the experience of the Front, but already in Germany's rapid industrialization after 1871 and in the school reforms of that period, which responded to this transformation of the German economic base by replacing Greek and Latin with math and science as the core of most students' high school education. The engineer replaced the poet as the archetypal producer of German culture. Where the earlier discourse of Expressionism had resisted this transformation, the later discourse of *Neue Sachlichkeit* accepted and even embraced it. For Grosz, as for other German avant-gardists of the 1920s, the only chance for continued cultural relevance appeared to be the emulation of the objective, dispassionate engineer rather than the intensely subjective and emotionally responsive poet, just as the only chance for physical survival appeared to be the willed self-transformation into a machine. That Grosz was just as concerned with the status of the artist in modern society as he was with modern athletics and the body as machine is made clear in the opening line of his essay "Zu meinen neuen Bildern": "Kunst ist heute eine absolut sekundäre Angelegenheit" (Grosz 1921: 11). In the same essay, Grosz admonishes the bourgeois artist to visit a workers' political meeting, where he will discover just how irrelevant the traditional concerns of easel painting are to the problems of a modern, industrial world (Grosz 1921: 11). To return to the issue of Grosz's political commitment, despite the seeming contradiction between the Marxist doctrine of emancipating workers and the fantasy of workers and athletes reduced to machines, Grosz's affiliation with the KPD and his artistic gesture of emptying out bourgeois subjectivity both respond to the same desire: that of retaining or regaining cultural relevancy in an industrialized and technological culture. This anxiety about the artist's cultural irrelevancy is at least as important a motivation as are the traumas of the war and its aftermath.

Conclusion

In this essay, I have examined the various ways in which Baumeister and Grosz explored the body and the machine, their interactions and their interpenetrations. The themes central to Grosz's images – the mechanization of the body, the predicament of the body in an industrialized landscape and the reciprocity of technologization between the apprehending subject, or his mechanized eye, and the mechanized body – remain central concerns in Baumeister's later *Sportbilder*. The focus on modern, Anglo-American sports is more than a *Neue Sachlichkeit* reproduction of contemporary popular culture. In Baumeister's work, it intersects with the theme of the technocratic management and conceptual mechanization of the (athletic) body. In the *Sportbilder*, the technocratic disciplines of sports physiology and work physiology, with their technological registration and conceptual mechanization of the body, are suggested by the mechanical appearance and standardization of the athletic figure and by the specific gestures of figures such as the high jumper in *Hochsprung*, which imply entire rationalized, modernized training regimens. But the technocratic ideal of the mechanized body is a radically anti-humanist image, an acceptance or even celebration of the threateningly mechanized, technological landscape of the modern world. Baumeister and Grosz are suggesting, as did Jünger, Schulte and so many other would-be engineers of the body, that the best response to the industrialization of war, labor and the landscape is the conditioning of the body and the elimination of sensitivity and subjectivity.

References

- Beyee, Peter/Baumeister, Felictas (2002): Willi Baumeister, Werkkatalog der Gemälde, Band II, Stuttgart: Hatje Cantz.
- Bayr, Gustav (1928): "Der amerikanische Scherenstil." *Die Leibesübungen*, pp. 313-317.
- Doherty, Brigid (1996): *Berlin Dada: Montage and the Embodiment of Modernity, 1916-1920*, Diss. University of California, Berkeley.
- Doherty, Brigid (1997): "'See, We are all Neurasthenics!' Or: The Trauma of Dada Montage." *Critical Inquiry* 24, pp. 82-132.
- Grosz, George (1921): "Zu meinen neuen Bildern." *Das Kunstblatt* 5, pp. 11-14.
- Güssow, Ingeborg (1980): "Die Malerei des Gegenständlichen Konstruktivismus." In: Hanne Bergius (ed.), *Kunst und Technik der 20er Jahren*, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, pp. 74-94.

- Joho, Michael (1986/87): "Professor Dr. Wilhelm Knoll und die Entwicklung der Sportwissenschaft in Hamburg bis 1945." *Stadion. International Journal of the History of Sport*, 22/23, pp. 273-281.
- Jünger, Ernst: "Über den Schmerz." *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Stuttgart: Klett-Cotta, 1980, pp. 145-191.
- Jünger, Ernst (1932): *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Hamburg: Hanseatischen Verlags-Anstalt.
- Knoll, Wilhelm (1930): "Kinematographische Bewegungstudien am Läufern und Springern." *Die Körperziehung. Schweiz. Zeitschrift für Turnen, Spiel und Sport* 8, pp. 226-232, 293-299.
- Lewis, Beth Irwin (1971): *George Grosz, Art and Politics in Weimar Germany*, Madison: University of Wisconsin Press.
- McCloskey, Barbara (1997): *George Grosz and the Communist Party. Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936*, Princeton: Princeton University Press.
- Rabinbach, Anson (1990): *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, New York: Basic Books.
- Schmied, Wieland (1969): *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918-1933*, Hanover: Fackelträger.
- Schneede, Uwe M. (1975): *George Grosz, His Life and Work*, Stuttgart: Hatje.
- Schulte, Robert Werner (1928): *Die Psychologie der Leibesübungen. Ein Überblick über ihr Gesamtgebiet*, Berlin: Weimannsche Buchhandlung.
- Schulte, Robert Werner (1930): *Leistungsteigerung in Turnen, Spiel und Sport. Grundlinien einer Psychologie der Leibesübungen*, Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag.
- Whitford, Frank (1997): "The Many Faces of George Grosz." In: Anthony Wood (ed.), *The Berlin of George Grosz: Drawings, Watercolours, and Prints 1912-1930*, New Haven: Yale University Press, n.p.
- Wolfradt, Willi (1929): "Willi Baumeister." *Der Cicerone* 21, pp. 287-290.

Imagining the Nation through the Energetic Body. The “Royal Jump”

MICHAEL COWAN

For any investigation of German body culture in the interwar period, one would be hard pressed to find a more central document than the 1924 Ufa documentary film *Wege zu Kraft und Schönheit*. With this six-act production, the director Wilhelm Prager and his assistant, Nicholas Kaufmann from the Charité hospital in Berlin, set out to unite nearly all strands of modern athletics – from rhythmical gymnastics to baseball – and make them accessible to a wide audience through the mass medium of the cinema (for more on Kaufmann, see the essay from Sabine Flach in this volume). As one can observe in the film’s opening didactic sequence, Prager and Kaufmann explicitly followed a standard social-Darwinian argument by depicting the ‘revival’ of athletics as the solution to hygienic problems – and particularly the threat of degeneration – created by industrialization (see our introduction above). At the same time, however, *Wege zu Kraft und Schönheit* represented much more than a simple demonstration of body culture’s advantages for the modern age. Coming in the wake of Germany’s defeat in the First World War, the film also exemplified a strategy for reimagining the nation through a new iconography of energetic bodies.

Nowhere, perhaps, is this cultural and political strategy more strikingly evident than in a key sequence dealing with athletic competition among ancient Germanic tribes. In a lavish historic mise-en-scène, Prager and Kaufmann recreated, for modern audiences, a mythic Germanic ritual in which warriors competed by jumping over horses lined up side by side (fig. 1). The sequence then culminates when one of the



WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT · Deutschland 1924/25 Regie: Wilhelm Prager
Quelle: Filmmuseum Berlin · Stiftung Deutsche Kinemathek

Fig. 1: “Der Königssprung”: *Wege zu Kraft und Schönheit* (1924).

contestants executes a legendary leap over six horses known as the “Königssprung,” before being carried away amidst the cheers of the gathered crowd. Among the film’s numerous athletic demonstrations, Prager and his associates clearly attached great importance to the Königssprung sequence; of the four articles contained in the brochure accompanying the film’s premiere in 1924, one by August Köster from the Altes Museum (Antiquities Museum) in Berlin was devoted entirely to explaining the ritual of the Königssprung and its historical significance.¹ Following the “case-study” approach set out in the introduction to this volume, I wish to perform a kind of thick description of the Königssprung sequence and its argumentative function in *Wege zu Kraft und Schönheit*. Prager and Kaufmann’s reenactment of ancient Germanic body culture offers a fascinating example of an eminent “invention of tradition” – an invention relying, as I will show below, on distinctly *modern* codes of bodily mise-en-scène and bodily interpretation for its legibility.

1 The other three articles included a second article by Köster on the reconstruction of an ancient Roman patrician bath, a general introduction to the film by Felix Holländer and a defense of the nudist movement by the art historian Max Osborne.

Performing the National Body

Although the body culture movement is primarily remembered today for its Philhellenism, the interest in ancient Germanic rituals such as the Königssprung was widespread in the decades around 1900. A case in point can be seen in the popularity, among early 20th-century body culture enthusiasts, of the so-called “sword dance” (“Schwertertanz”), a custom first described by Tacitus in the *Germania*.² In one article from the journal *Kraft und Schönheit* entitled “Kampf gegen die Entartung der Rasse” (1902), for example, the body culture theorist and early proponent of cycling, Eduard Bertz, described the audacious Germanic dance amidst upturned swords as a potential antidote to the degeneration believed so widespread among the modern bourgeoisie:

“Bei unseren germanischen Vorfahren war das freilich noch anders. Tacitus hat uns erzählt, was bei den alten Deutschen für die Leibespflge der Jugend gethan wurde. Ihre einzige und bei allen Festen wiederkehrende Volksbelustigung war der Waffentanz ihrer Jünglinge, die sich in kühnem Sprunge nackt zwischen Schwerter und gefällte Speere stürzten. Das war der Weg, um Helden zu erziehen” (Bertz 1902: 13).

Bertz was hardly alone in his enthusiasm for the ancient German ritual.³ The dancer Olga Desmond, for example, achieved a near legendary status with her nude staging of the famous sword dance during her “beauty soirées” (“Schönheitsabende”) in the early 20th century (see Wedemeyer 1999).

Like the interest in the sword dance, the increased focus on the Königssprung must be seen as part of an effort to place body culture in the service of a German national imaginary. Although descriptions of the legendary leap over six horses date back at least as far as the writing of the ancient Roman historian Lucius Annaeus Florus from the 2nd century A. D.,⁴ its importance to the modern nationalist imagination can be

2 Tacitus’s description of the sword dance can be found in the 24th section of *Germania* on games.

3 Among other works one could cite here is the 1904 study *Erziehung zur Körperschönheit* by Marg Zepler, in which the author explained: “Neben Speer-, Steinwurf, Sprung- und Wettlaufspielen übten sich [die germanischen Jünglinge] in dem kunstreichen und anmutigen Schwertertanz” (Zepler 1904: 7). See also the entry entitled “Waffentanz” from *Meyers Konversationslexikon* von 1888 (“Waffentanz”: 315).

4 See Florus’s *Epitome of Roman History*, Book II, chapter 38, where he mentions King Teutobod’s habit of jumping over horses “Certe rex ipse Teutobodus, quaternos senoque equos transilire solitus, vix unum, cum fu-

traced back to a single modern source: Gustav Freytag's 6-volume novelistic cycle *Die Ahnen* (1871-1880). Freytag's epic project, which he undertook upon returning from his service as a correspondent in the Franco-Prussian war in 1871, sought to promote readers' national identification by recounting the history of one Germanic family at various historical stages from the late Roman Empire through the Napoleonic wars of liberation and into the mid-19th century. As Freytag's reviewers clearly recognized, what linked all of his protagonists, beyond their bonds of kinship, was a strict patriotic devotion to the German "fatherland" – solidified through their opposition to an ever-present Latinate enemy across the Rhine. Beginning with the Vandal warrior Ingo, who demonstrates his bravery against the Roman army by stealing the emperor's victory banner in the battle of Argentoratum in 357, the cycle ended with Ingo's bourgeois descendants Ernst König, a leader in the armed resistance against the Napoleonic occupation, and his son Victor, who decides to place his pen in the "service of the fatherland" after the 1848 uprisings.⁵

Standing at the beginning of the first and most popular novel in the *Ahnen* cycle, *Ingo und Ingraban*, Freytag's depiction of the Königssprung contest functions to establish the valiance of the Germanic warrior right from the start. Arriving as a stranger among the Thuringians, the exiled Vandal warrior Ingo demonstrates his particular athletic prowess when he executes the rare jump over six horses; as the Thuringian chief Answald tells his new guest: "Ich erkenne, Fremder, wenn mich nicht deine Gebärde täuscht, du bist nicht unkundig des Schwunges auch über sechs Rosse, den sie Königssprung nennen, und der nicht in jedem Menschenalter einem Helden gelingt. Ich sah ihn

geret, ascendit, proximoque in saltu comprehensus insigne spectaculum triumphi fuit" (Florus 1957: 170).

- 5 For a good summary of this thematic, see Lindau 1881. As one of Freytag's French critics pointed out, Freytag's representation of the early Germanic tribes as a culturally and linguistically homogeneous group with a "national" consciousness was highly anachronistic (Réville 1874: 553). Nonetheless, the same critic clearly recognized the stakes of popular national history and called for a similar effort in France in the wake of the recent national defeat: "Nous aussi, nous avons notre esprit de famille, et la pensée de nos frères arrachés malgré eux au foyer de la patrie n'est pas de celles qui s'oublie. [...] Nous nous demanderons plutôt s'il ne serait pas à désirer qu'en France aussi le roman se mît au service de l'histoire de la patrie pour la populariser et la rendre chère aux enfants de notre vieille Gaule" (572).

einmal, da ich jung war, mein Volk niemals” (Freitag 1953: 26).⁶ Answald’s very use of the term “Königssprung” – a designation first coined by Freitag for the novel – offers an eminent example of literary foreshadowing: during a banquet after the competition, Ingo will see his real identity as the son of a Vandal king (“König”) revealed when a traveling storyteller recounts Ingo’s exploits in the battle against the Roman army. Indeed, throughout the novel, Freitag will emphasize the connection between this “son of a king” – after learning of his royal lineage, the other characters in the first novel continually refer to Ingo as the “Königssohn” – and his bourgeois descendants, who retain the family name König in the sixteenth century after trading in their royal status for protection from the German emperor (see Lindau 1881: 272-273). The Königssprung thus sets in motion a chain of royal semantics designed to underscore the valiance of Ingo and his descendants and their ability to lead the German tribes in battle.

One could hardly overstate the popularity of Freitag’s patriotic cycle. *Ingo und Ingraban*, in particular, enjoyed an enormous success lasting well into the 1920s and quickly becoming one of the few modern novels taught in public schools.⁷ In recreating the Königssprung for the screen, the team behind *Wege zu Kraft und Schönheit* clearly understood the symbolic stakes the legend had acquired under Freitag’s fictional staging.⁸ Where Freitag had inscribed the Königssprung into a narrative of German valiance in its ongoing battle against the Latinate (Roman and French) enemy, Prager and Kaufmann’s film staged the ritual in a bid to demonstrate the prowess of present-day German athletes in an international context – and particular vis-à-vis the French. Indeed, in many ways, the film must be understood as the reaction to a specific Franco-German event of the year 1924: Germany’s exclusion from the summer Olympic games in Paris. Germany, along with Austria, Hungary, Bul-

6 Incidentally, shortly after the Königssprung sequence, Freitag’s novel also included a representation of the famous sword dance (Freitag 1953: 28-29).

7 As Hartmut Eggert recounts, *Ingo und Ingraban* had sold some 600,000 copies by 1920 (Eggert 1971: 182). For the use of *Ingo und Ingraban* in public schools, see Heußner 1892.

8 To judge by Köster’s essay, they seem to have taken Freitag as their principle source. Although Köster insists on the historical validity of the legend, *Die Ahnen* is the only source he cites: “Fast jeder Jüngling erlernte wohl die Kunst, über ein Pferd zu springen; auch über zwei nebeneinander stehende Pferde zu setzen, galt noch nicht als besondere Leistung. Berühmt war der Sprung über sechs Rosse, der Königs-Sprung, den aber nur ausnahmsweise ein besonders rüstiger Springer auszuführen vermochte, wie der Königssohn Ingo, als er landfremd als Gast in Thüringen weilte, und an den Kampfspielen der Jugend teilnahm” (Köster 1924: 37).

garia and Turkey, had already been banned from the 1920 games in Antwerp on account of their status as “aggressor nations,” but while the other teams were allowed to compete in the second round of post-WWI competitions in Paris in 1924, only Germany was not invited back. Shot in late 1924, *Wege zu Kraft und Schönheit* sought to redress this international humiliation, as it were, by creating a virtual contest of nations, in which the viewer could judge between various national forms of body culture and dances from around the world: Japanese Judo, American baseball, Scottish soccer, English rowing, Italian fencing and dances from Africa, Spain, India, Hawaii, Russia and Bavaria. While this list is marked by the conspicuous absence of any reference to France or French athletes, Germany receives extensive representation in the film, particularly in the fifth section dealing with competitive sports (entitled “Sport”). This section begins with a reference to the Paris Olympics (in an intertitle accompanying shots of the American winner of the silver medal for high jump, Leroy Brown), but it soon shifts the viewer’s attention to other contests, not least of all in order to demonstrate the abilities of German athletes. One sequence shot at the Berlin stadium, for example, shows the famous German runner Hubert Houben beating four medallists from the 1924 Olympics (Charles Paddock, Loren Murchison, Arthur Porrit and Edwin Carr) in a 100-meter sprint. Not by chance, the reconstruction of the Königssprung forms the culmination of this fifth section, a position suggesting a view of the Königssprung not simply as an ethnographical demonstration of ancient competitive sports, but also and foremost as a symbolic assertion of Germany’s position within a modern struggle of nations.

Like Freytag’s staging of the Königssprung in *Die Ahnen*, Prager and Kaufmann’s reconstruction of the contest for his film served to establish a link between present-day German athletes and their royal warrior ancestry. According to Köster, the filmmakers searched far and wide for someone capable of carrying out the jump in the modern world:

“Galt in der Heldenzeit unseres Volkes der Sprung über sechs Rosse schon als eine besondere Leistung, so ist er heute so selten, daß wohl kaum jemand Gelegenheit haben dürfte, ihn ausgeführt zu sehen. Um so mehr ist es anzuerkennen, daß bei der Herstellung unseres Filmes darauf Bedacht genommen, und keine Mühe gescheut wurde, ihn zu veranschaulichen” (Köster 1924: 38).

Finally, the film team found their prize jumper in the renowned track and field star Arthur Holz, who had set a world record of seven meters in the long jump in 1919. As Köster describes it, Holz’s ability to perform the jump functions at once as a sign of his Olympic material:

“Wie selten jemand war er für die Ausführung dieses Sprunges geeignet, gilt doch Arthur Holz für einen der besten deutschen ‘All round Athleten’. Er wurde deshalb auch von der spanischen Regierung als Lehrer für die von Spanien zu den Olympia-Spielen nach Paris entsandten Kämpfer bestellt. [...] Selbst in der Frühzeit, einer Zeit, die noch nicht die entnervende Hast des modernen Lebens kannte, waren solche Menschen nicht alltäglich” (Köster 1924: 38).

In reminding his readers of Holz’s role in the Paris Olympics, Köster also reveals the real point of the Königssprung episode and of his own accompanying article: a demonstration of Germany’s superiority in competitive sports.

But if the reenactment of the Königssprung sought to redress Germany’s humiliation at the 1924 Olympics on a symbolic level, it clearly also functioned as part of an imaginary overcoming of the wider political defeat of which Germany’s exclusion from Paris served as a reminder. In the midst of Germany’s postwar occupation by French troops (who had taken over the Western industrial zone in 1923 when the German government fell behind on reparations payments), Freytag’s *Ahnen* cycle offered a long gallery of heroic resistance fighters engaged in an ongoing struggle to expel their Latinate oppressors. Where the Great War had ended with Germany’s loss of Alsace to France, the intertextual reference to Freytag recalled the entire glorious context of the Franco-Prussian war, in which Germany had taken Alsace a half-century earlier. Indeed, spectators familiar with *Die Ahnen* would certainly have remembered that Ingo’s initial battle with the Romans had taken place in Argentoratum on the Rhine, or modern-day Strasbourg. As the nationalist critic Wilhelm Scherer had stated at the end of his review of *Ingo und Ingraban*: “Was mit der Schlacht bei Straßburg von 357 begann, das könnte in dem wiedergewonnenen Straßburg von 1870 schließen” (Scherer 1893: 22). In the final sequence of *Wege zu Kraft und Schönheit*, Prager and Kaufmann explicitly reinforced this connection between German body culture and the ongoing battle against France by inserting a series of images of 18th-century German resistance fighters along with their spiritual leader Friedrich Ludwig “Turnvater” Jahn, whose fame rested on having placed gymnastics in the service of the nationalist cause during the Napoleonic occupation. Interspersed with these images, the intertitles unmistakably inscribe body culture within a context of warfare: “Heute ist in Ländern ohne allgemeine Dienstpflicht der Sport die Hauptquelle der Volkskraft. Und wie vor hundert Jahren die Not der Zeit die Banner Jahns entrollte, so weisen uns auch heute wieder deutscher Sportsinn und deutscher Turngeist den Weg zu Kraft und Schön-

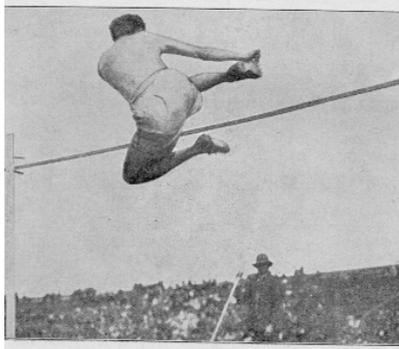


Fig. 2: Illustration from “Der Hochsprung mit Anlauf”
(*Kraft und Schönheit* 1910).

heit.” Against this interpretation of body culture as a source of national power analogous to armies, the images of jumping warriors in *Wege zu Kraft und Schönheit* carry a particularly heavy symbolic charge. As Köster explained in his article, for the “youthful, powerful and battle-ready tribes of ancient times” (“die jugendkräftigen, kampffreudigen Volksstämme der Vorzeit”), athletics functioned precisely as a training ground for warfare, and the jump formed a case in point: “Große Bedeutung wurde [...] dem Sprung beigemessen, da ja die Fertigkeit in dieser Kunst [...] im Kriege von unberechenbarem Nutzen war, sei es zur Verteidigung oder beim Angriff, oder um sich auf schneller Wanderung über Hindernisse zu schwingen” (Köster 1924: 37). Where Prager and Kaufmann’s contemporaries imagined Germanic competitive sports as a preparation for war, one could also say that the filmic representation of the Königssprung participated in a kind of warfare by other means; far from a neutral demonstration of historical body culture, *Wege zu Kraft und Schönheit* – and the Königssprung sequence in particular – took part in a performative-symbolic struggle, during the Weimar years, to redress Germany’s tarnished image in the wake of 1918.

Visualizing Energy: The Jump and the Modern Body

If the reenactment of the Königssprung in Prager and Kaufmann's film offered a symbolic response to cultural and political circumstances specific to Weimar Germany, the very focus on the jump in this scene took up a much broader modern strategy of bodily representation; in the visual iconography of 20th-century body culture, perhaps no other visual topos more directly connoted the *modern* body than that of the jump. Images of leaping bodies were ubiquitous in the pages of body culture journals such as *Kraft und Schönheit* and *Körperkultur*, which also featured frequent articles explaining jumping techniques with images of the individual phases (fig. 2). In the visual representation of dance, especially, the jump became the object of a particularly intense preoccupation. Nijinsky's mesmerizing leaps found numerous echoes in publications such as Rudolf von Laban's *Tanz und Gymnastik* (1926), where the reader could observe photographs of dancers caught hovering in mid-air for page after page (fig. 3).⁹



Fig. 3: Dancers from Rudolf von Laban, *Tanz und Gymnastik* (1926).

⁹ See also Altner, Abbildung 1 in this volume, which was reprinted in Laban's book.

A key document for understanding the early 20th century's investment in images of jumping bodies can be found in a 1911 article entitled "Die Überwindung der Schwerkraft" by the editor of *Kraft und Schönheit*, Gustav Möckel. There, Möckel saw the iconography of the jump, on the one hand, as the modern expression of an age-old human dream of flying, comparable in this respect to classical representations of winged Nikes or angels in Christian art. But Möckel also pointed to a specifically modern bodily imaginary when he interpreted the jump as the quintessential expression of bodily *energy*. As Anson Rabinbach has shown, the opposition between energy and fatigue – and the utopian dream of eliminating fatigue – was crucial to modernity's understanding of the body (see Rabinbach 1990). In his article from 1911, Möckel translates this opposition into visual terms when he describes the light, floating body as the very visual index of health:

"Der Mensch, der schwach, krank und hilflos ist, der keine Kraft und Energie mehr in Blut, Muskeln und Nerven hat, schleicht träge und erdschwer mit schleppendem Gang über den Fußboden. [...] Wie ganz anders wirkt dagegen der elastische kraftvolle Gang eines gesunden Menschen, dessen federnde Muskeln und Gelenke den Körper spielend über den Erdboden dahintragen, und der schon äußerlich sichtbar ein ganzes Stück Erdschwere durch die Gesundheit und Kraft seines Organismus überwunden hat" (Möckel 1911: 75-6).¹⁰

If modernity is so fascinated by images of the jump, Möckel argues, this is because, within the economy of light and heavy bodies, the airborne body offers the most perfect visual realization of energy overcoming material resistance:

"Welch ein kraftvolles Bild gewährt z. B. ein Hürdenläufer, welche herrlichen Momente gibt es bei jeder Art von Sprung, wenn der Körper wie ein Pfeil von der Sehne vom Erdboden losschnellt, um einen, wenn auch nur kurzen Flug

10 In his depiction of the Germanic warriors, Freytag himself employed the same opposition between energetic and exhausted bodies. As the Thuringian sentry Wolf takes Ingo into his village in the opening scene of the novel, his attention is drawn to Ingo's 'Germanic' gait: "Zufrieden maß der Wächter mit den Augen einen starken Schwung, den der Fremde [Ingo] über den Gießbach getan hatte, und betrachtete darauf die Fußtritte auf dem weichen Grund. 'Du schreitest mächtig für einen müden Mann', sagte er, 'mich dünkt, du hast wohl schon früher weite Sprünge auf blutiger Heide gewagt. An deiner Spur sehe ich, daß du von unserem Volke bist, denn die Spitze des Fußes strebt auswärts, und stark drückt der Ballen. [...] Hast du einmal Römertritte geschaut? [...] Sie schreiten mit kleinem Fuß und kurzem Schritt auf ganzer Sohle wie müde Leute'" (Freytag 1953: 10).

durch die Luft zu tun. Jeder gute Turner und Sportsmann, der ein bißchen weiter denkt und fühlt, als wie über die rein körperlichen Leistungen, kennt auch jenes innere Hochgefühl, das in jenem Unterbewußtsein der Überwindung der Schwerkraft liegt" (Möckel 1911: 77).

Möckel's euphoric focus on the body's "short flight" ("kurzen Flug") in this passage finds its echo in the repeated efforts to body culture artists and photographers to capture the body hovering in mid-air. Within the codes of bodily legibility set up by the new discourse on energy, the body's ability to attain this airborne state – or in Möckel's terms, to "overcome gravity" – stood as a visual index of the internal energy that its owner possessed. As Rabinbach observes, such bodily energy appeared as entirely analogous to the new energy unleashed by industrial technology, and it is hardly by chance if Möckel compares the energetic and gravity-defiant body to the newly invented technology of the airplane:

"Seit Beginn des neuen Jahrhunderts stehen wir mitten drin in einem der gewaltigsten Kämpfe, die der Mensch jemals geführt hat, nämlich im Kampf um die Herrschaft der Lüfte. Wohl haben schon die Gebrüder Montgolfiere vor 130 Jahren den ersten Aufstieg in die Lüfte unternommen, aber erst der Flugmaschine wird es vorbehalten bleiben, den dauernden Sieg zu erringen" (Möckel 1911: 74).

No doubt, the interpretation of the jump as a symbol of energy overcoming material resistance helps to explain the popularity of jumping motifs in artistic works after 1900, even in the heavy medium of sculpture.¹¹ Möckel's comparison of the weightless energetic body to the new "flying machines," in particular, resonates with artworks such as the photomontage *Perspektiven einer Strasse* (1926) by the Bauhaus photographer Umbo (Otto Umbehr); there, hovering high above the city streets, the leaping bodies of acrobats and divers appear intertwined with the flying bodies of airplanes, the whole ensemble competing with the skyscrapers in the background to conquer the city skies (fig. 4).

Indeed, Umbo's photomontage is significant in another respect; for although practitioners of traditional media took interest in the jump, its prevalence as a topos in modern body cultural iconography was linked,

¹¹ A good example can be seen in Gerhard Marcks' sculpture *Springer* from 1912 (Georg-Kolbe Museum, Berlin). Inasmuch as images of the jump serve to visualize the body's energy, they form a particular category of a more general tendency in body culture art in the early 20th century which – as Klaus Wobert has shown – displayed a distinct predilection for images of energetic bodies *in movement* (Wobert 2001).



Fig. 4: Otto Umbehrr: "Perspektiven einer Strasse" (1926).

above all, to the development of *photographic* technology, and specifically to the emergence of high-speed photography in the late 19th century. As Rabinbach has demonstrated, dating back to Eadward Muybridge's first snapshots of animal movement from the 1870s and Etienne-Jules Marey's chronophotographic studies of the phases of motion from the 1880s, the search for faster shutter speeds to capture phases of movement on film was largely bound up with the desire to visualize energetic bodies in action (see Rabinbach 1990: 84-119). Ever since Muybridge's revelatory snapshots of a horse hovering in mid-gallop, all four hooves off the ground (1876), the jump had come to form a privileged motif in snapshot photography, chronophotographic studies and zootropic sequences (fig. 5). Given this link between photographic technology and the new iconography of energetic bodies, it should come as no surprise that, as Sabine Autsch has shown, the enthusiasm for high-speed photography was nowhere greater than in the pages of body cultural journals such as *Kraft und Schönheit* and *Körperkultur* (Autsch 2001: 305).

This effort to visualize the energetic body would also influence technological developments in moving pictures. In particular, the emergence of slow-motion cinematography, first patented in 1904 by the Austrian priest and inventor August Musger and developed over the next

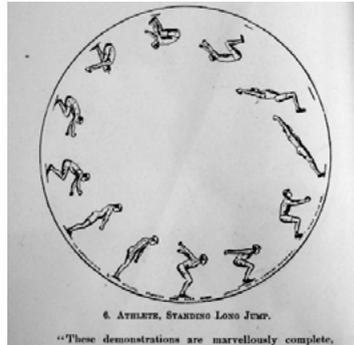
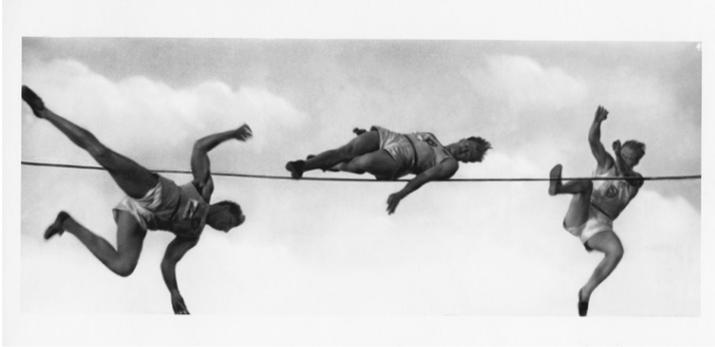


Fig. 5: Eadward Muybridge, *Sequence illustrating jumping body for a zoopraxiscope*, from *Descriptive Zoopraxography or the Science of Animal Locomotion* (1893).

few decades, seemed to many the logical continuation of high-speed photography on account of its ability to render visible aspects of movement otherwise imperceptible to the naked eye. Thus in a 1916 article for *Die Umschau*, the film theorist Hans Lehmann compared slow motion's optical revelations to those of chronophotography in the late 19th century. Just as the earlier technology, made possible by rapid exposure times, had revealed certain phases of a movement for observation, Lehmann argued, so slow-motion allowed viewers to observe certain forms of movement previously inaccessible:

“Wie in den 80er Jahren die ersten Momentphotographien großes Aufsehen erregten, da sie z.B. von in Bewegung begriffenen Menschen Phasen festhielten, die infolge ihrer großen Schnelligkeit bisher unserem Auge entgangen waren, so zeigen auch die neuen Films neben diesen merkwürdigen und charakteristischen Stellungen ebensolche Bewegungsformen” (Lehmann 1917: 428).

With its ability to visualize imperceptible forms of movement, slow motion appeared particularly well suited to displaying the energetic body; Lehmann recommended its use to technicians, kinetic artists, military trainers and above all gymnasts wishing to study movements occurring too rapidly for the unassisted eye (Lehmann 1917: 428). Body culture enthusiasts, for their part, were quick to pick up on the potentials of the new technology. Around the same time that Prager was filming *Wege zu Kraft und Schönheit*, one could find picture books that reproduced the stills from filmic sequences of track and field activities shot in slow-motion, such as Julius Sparbier's *Die Leichtathletik in Film und Zeit-*



WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT - Deutschland 1924/25 Regie: Wilhelm Prager
Quelle: Filmmuseum Berlin - Stiftung Deutsche Kinemathek

Fig. 6: High jump sequence from “Wege zu Kraft und Schönheit”.

lupe, which included three volumes of images of running, throwing and jumping respectively.

To judge by the frequent use of slow motion in the demonstrations of athletic bodies in *Wege zu Kraft und Schönheit*, Prager, Kaufmann and their associates were clearly aware of the role of filmic technology in visualizing the energetic body. Indeed, as much as anything else, the film is really about this new technology. Not only do the opening credits include a separate listing for the slow-motion cinematographers (Schatzow and Stöcker), but the intertitles also frequently draw the spectator’s attention to the use of slow-motion in filming the body; during one slow-motion sequence demonstrating the leaps of the Russian dancer Tamara Karsavina, for example, we read: “Nur die Zeitlupe kann die ganze Schönheit und Kraft von Karsavinas Kunst vorführen.”

It is hardly by chance that such slow-motion demonstrations focus most frequently on the jump; images of jumping bodies recur throughout the film like a leitmotif. The first of these, occurring towards the beginning of the athletic demonstrations, shows an antelope jumping over a fence. Repeated four times (twice at normal speed and twice in slow motion), the shot of the antelope offers, on the one hand, an implicit reference to Muybridge’s famous horse, suggesting in the process a reconnection, through body culture, to a lost “primitive” vitality. On the other hand, the jumping antelope foreshadows the myriad images of leaping athletes – many shown in slow motion – that will follow: dancers, gymnasts, pole-vaulters, hurdle jumpers, etc. (fig. 6).



Fig. 7: Athletes from the Berlin Hochschule für Leibesübung performing the Königssprung, from “Der Querschnitt” (1928).

The Königssprung sequence represents the apogee, as it were, of this series of gravity-defying bodies. As if to enhance the airborne effect, the filmmakers show many of the leaping warriors from below. Precisely this filmic construction of the jump as an index of energy, however, constitutes the real paradox in Prager and Kaufmann’s filmic reenactment of the Königssprung; for in undertaking their invention of tradition, they could hardly have chosen a more modern code of bodily construction and bodily legibility. This paradox becomes less perplexing, however, if one remembers that the staging of the Königssprung in *Wege zu Kraft und Schönheit*, like all inventions of tradition, was motivated by concerns specific to the cultural and political context in which the film was made. By inscribing the legendary Germanic leap into a complex visual iconography of flying bodies, the film attempted to redress Germany’s humiliation on the athletic and political stage by suggesting a vision of Germanic body as the least susceptible to the laws of gravity and – by extension – the most energetic in an age when “energy” was seen as the key to meeting the demands of industrial life. Prager and Kaufmann’s Germanic warriors were not just mythic heroes; rather, like the athletes that played them, they were above all taking part in a modern symbolic competition.

Epilogue: Königssprung as Nationalist Topos

Although *Wege zu Kraft und Schönheit* offers the best-known representation of the Königssprung, Prager and Kaufmann were hardly alone in their desire to harness the legend for the nationalist imaginary. A photo printed in 1928 in *Der Querschnitt*, for example, shows a member of the Deutsche Hochschule für Leibesübung performing the famous leap over six rows of athletes, who are lined up side by side in imitation of the ancient horses (fig. 7). In 1927, the popular author of body-culture literature, Karl Gühne, published *Der Königssprung. Ein Spiel aus germanischer Vorzeit* as part of its “Turnerbühne” series of short plays for gymnastic clubs. There, the Königssprung once again functions as a guarantor of the historical continuity of Germanic identity, as the young hero Aribert pulls off the leap over six horses before the eyes of his father Hugbald, who (as the reader learns in the dialogue) was known in his own youth as one of the few warriors able to execute the Königssprung. There, too, the Königssprung appears as a singular training for the defense of a Germanic identity against a threatening Latinate enemy; while watching the athletic competition, Hugbald recounts the famous Germanic victory against Varus in the Teutoburgerwald to his younger son Sero, adding: “Germania braucht an allen Orten / der starken Söhne starke Wehr. / Sonst machen römische Kohorten / uns unser Dasein bitterschwer” (Gühne: 6).

Given this status of the Königssprung as a key nationalist topos, one should hardly be surprised to find it enjoying a continued popularity under National Socialism. In one 1939 study, for example, the Nazi anthropologist and classical scholar Paul Hans Stemmermann set out to demonstrate the feasibility of the legendary leap. Stemmermann claimed to have calculated the total height and length of six average ancient Germanic horses placed side by side and found the result to match almost precisely the German record for the high and long jump set in 1926 at 1.6 meters high and 3.2 meters long (Hunke 1941). Like preceding representations of the Königssprung from the Weimar period, Stemmermann’s experiment was meant to demonstrate the persistence of ancient Germanic prowess in modern German athletes and, by extension, Germany’s superiority in a modern-day struggle of nations.

References

- Autsch, Sabiene (2001): "Von Lichtbildern und Lichtfreuden. Zur Beziehung von Fotografie und Lebensreform um 1900." In: Kai Buchholz, Rita Latocha Hilke Peckmann and Klaus Wolbert (eds.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Darmstadt: Häusser, pp. 303-306.
- Bertz, Eduard (1902): "Kampf gegen Entartung der Rasse." *Kraft und Schönheit* 2, pp. 11-13.
- Eggert, Hartmut (1971): *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850-1875*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Florus, Lucius Annaeus (1957): *Epitome of Roman History* (bilingual edition), trans. Edward Seymour Forster, Loeb Classical Library, Cambridge: Harvard University Press.
- Freytag, Gustav (1953): *Die Ahnen*, Munich: Droemersch Verlagsanstalt.
- Gühne, Karl (1927): *Der Königssprung. Ein Spiel aus germanischer Vorzeit*. Turnerbühne Nr. 13, Leipzig: Jahn-Verlag.
- Heußner, F. (1892): "Freytags 'Ingo und Ingraban' im Unterrichte der Prima." *Jahresbericht des Königlichen Wilhelmsgymnasiums zu Cassel*, pp. 3-27.
- Hunke, Sigrid (1941): "Vom 'Königssprung' der Germanen." *Germanien. Monatshefte für Germanenkunde* 13, pp. 198-199.
- Köster, August (1924): "Der Königssprung." *Wege zu Kraft und Schönheit*, Berlin: Sonderabl. des UFA-Theaters.
- Laban, Rudolf von (1926): *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag.
- Lehmann, Heinrich (1917): "Die Zeitlupe." *Die Umschau* 21, pp. 426-430.
- Lindau, Paul (1881): "Die Ahnen. Ein Roman von Gustav Freytag." *Nord und Süd* 16, pp. 219-284.
- Möckel, Gustav (1911): "Die Überwindung der Schwerkraft." *Kraft und Schönheit* 11, pp. 71-77.
- Rabinbach, Anson (1990): *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley: University of California Press.
- Réville, Albert (1874): "Le roman national en Allemagne. M. Gustave Freytag." *Revue des Deux Mondes* 44, pp. 536-573.
- Scherer, Wilhelm (1893): "Aus dem deutschen Altertum. Dichtung und Wahrheit. Gustav Freytag, die Ahnen. I. Ingo und Ingraban." In: *Erich Schmidt* (ed.), *Kleine Schriften zur neueren Litteratur, Kunst und Zeitgeschichte*, Berlin: Weidmann, pp. 3-22.

Sparbier, Julius (1926): *Die Leichtathletik in Film und Zeitlupe*, Stuttgart: Union.

“Waffentanz” (1888): *Meyers Konversationslexikon*, Band 15, pp. 315.

Wedemeyer, Bernd (1999): “Muskelwettbewerbe und Modellathleten – Zum Verhältnis zwischen Männerkörpern, Kunst und Öffentlichkeit im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.” In: Norbert Gissel (ed.), *Öffentlicher Sport: Die Darstellung des Sports in Kunst, Medien und Literatur. Schriften der Deutschen Vereinigung für Sportwissenschaft* 101. Hamburg: Czwalina Verlag.

Zepler, Marg (1904): *Erziehung zur Körperschönheit: Turnen und Tanzen*, Berlin: Bard Marquardt & Co.

„Siegesplätze über die Natur“. Musils Kritik am Geist des modernen Wettkampfsports

ANNE FLEIG

Dem Sportenthusiasmus der Zwischenkriegszeit hat Robert Musil, der sein Leben lang verschiedene Sportarten ausgeübt hat, in seinem Essay *Als Papa Tennis lernte* ein ambivalentes Zeugnis ausgestellt.¹ Während er selbst in verschiedenen Texten – seinen Essays ebenso wie in seinem unvollendeten Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* – ein starkes, ästhetisches Interesse an der Sportausübung formuliert hat, blieb ihm die auf den Sport projizierte, programmatische Rhetorik von „Kraft und Schönheit“² neuer, körpergestählter Menschen, die die vorwiegend bürgerlichen Anhänger der Körperkulturbewegung mit den Funktionären der Arbeitersportvereine verband, ständiger Anstoß zur Kritik.

1 Der Essay erschien 1931 im April-Heft der Zeitschrift *Der Querschnitt* (1921-1936). Das „Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte“ – so der Untertitel der Zeitschrift – wurde in Zusammenarbeit mit der Galerie Flechtheim von Hermann von Wedderkop in Berlin herausgegeben und hatte sich unter anderem der Reflexion des Sports, insbesondere des Boxens, verschrieben. *Der Querschnitt* war eines der wichtigsten Organe der intellektuellen Sportbegeisterung der Weimarer Republik. Vgl. Robert Musil: *Als Papa Tennis lernte*, in: *Der Querschnitt* XI. Jhrg., Heft 4, Berlin 1931, S. 247-252. Zur Sportbetrachtung in *Der Querschnitt* vgl. den Beitrag von Kai Marcel Sicks in diesem Band.

2 So der Titel einer frühen Zeitschrift zur Körperkultur (1901-1927; zuerst mit dem Untertitel: *Zeitschrift für vernünftige Leibesucht*, dann: *Monatsschrift für moderne Körperkultur*) und des populären UFA-Films „*Wege zu Kraft und Schönheit*“ (Regie: Wilhelm Prager, Deutschland 1924/25).



*Abb. 1: Das Wiener Praterstadion im Jahr seiner
Eröffnung 1931.*

Ausgangspunkt seines Essays *Als Papa Tennis lernte* ist der von der Wiener Sozialdemokratie initiierte Bau eines olympischen Stadions im Prater, das vor allem der kollektiven Fußballleidenschaft und dem Arbeitersport im Wien der zwanziger und dreißiger Jahre Raum geben sollte und sich damit als wichtiger Beitrag zur sozialen Modernisierung und Zivilisierung der Massen verstand (Abb. 1; zur Geschichte der Pläne für dieses Stadion vom Ersten Weltkrieg bis zum Anstoß zu ihrer Umsetzung durch die Vergabe der Arbeiterolympiade an Österreich 1927 vgl. Horak/Maderthaler 1997: 34-37).

Musils Text vollzieht aus der Perspektive der Erinnerung die Herausbildung des modernen Wettkampfsportes von einem geselligen Vergnügen der oberen Schichten Ende des 19. Jahrhunderts, wie es sich etwa im Tennis, aber auch im Reiten oder Rudern manifestierte, hin zu einem öffentlichkeitswirksamen Massenspektakel in der Weimarer Republik nach und macht die damit einhergehenden Veränderungen in der

Wahrnehmung und Zurschaustellung des Körpers im Sport anschaulich. Seine zentrale These lautet, dass erst das Zuschauen, also die institutionalisierte Inszenierung des Körperspektakels für das Publikum im Stadion, die Sportausübung zum sportlichen Großereignis gemacht habe. Gegenüber dem Sport als Teil der Massenkultur, der bereits durch bloße Zahlengröße beeindruckt – in Gestalt neuer Sportrekorde, der Länge der Sportberichterstattung und rekordverdächtiger Zuschauerzahlen –, betont Musil die Möglichkeiten des subjektiven Erlebens in der Körperbewegung und die Sinnlosigkeit des sportlichen Tuns als ästhetischen Gewinn. Dass auch Zuschauen Teilhabe an zweckfreiem Vergnügen bedeuten kann, diskutiert der Autor in *Als Papa Tennis lernte* nicht, da dem massenhaften Zuschauen beim Sport die Bedeutungszuschreibung seiner Ansicht nach immer schon inhärent ist.

Daher fokussiert Musils Essay nicht den Körper, sondern den Geist, der den modernen Sport hervorgebracht hat (vgl. auch Fleig 2004). Er kritisiert die diskursive Produktion von Bedeutung der eigentlich zweckfrei-spielerischen, körperlichen Bewegung. Vor dem Hintergrund der lauten Erneuerungsrhetorik seiner Gegenwart, dem kollektiven Traum von einer neuen Zeit und einem befreiten, neuen Menschen richtet bereits der bescheiden klingende Titel des Essays die Aufmerksamkeit auf die individuelle Perspektive eines Sportlers, nämlich den Tennis spielenden Vater, der als Privatperson spricht, und nicht auf einen in der Öffentlichkeit stehenden Tennisprofi. Macht der Essay damit einerseits die Sportausübung zum selbstverständlichen Teil der Familiengeschichte, was die vertrauliche Anrede „Papa“ noch unterstreicht, muss diese familiäre Haltung aus der Perspektive eines Zeitgeistmagazins von 1931 andererseits als hoffnungslos veraltete Sicht erscheinen, in der sich ironische Distanz zum Inhalt des Textes offenbart. Musil nutzt die Form des Essays, um den Geist möglicher Subjektivität in seiner Ambivalenz von Faszination und Kritik gegen die Monumente der populären Kultur zu richten.

I

Bereits der raffinierte erste Satz von Musils Essay – „Als Papa Tennis lernte, reichte das Kleid Mamas bis zu den Fußknöcheln“ (Musil 2000: 685) – verweist auf die Zurschaustellung des Körpers im Sport, denn er liefert nicht nur eine grobe Zeitangabe, die einen vergleichenden Blick auf die Gegenwart des Textes erlaubt, sondern bildet diese Zeit an der Rocklänge der Mutter ab. Die Perspektive des Textes ist damit vom ersten Moment an durch das Sehen – auf die damals freilich noch verhüll-

ten Beine – bestimmt. Darüber hinaus erscheinen die Eltern als Paar in klassischen Geschlechterrollen, denn während „Papa“ handelnd eingeführt wird, erscheint von „Mama“ nur ihr Kleid, das die Frau als Gesehene und gemessen an der Aktivität des Vaters als am Geschehen Unbeteiligte zeigt. Sie ist aber auf dem sich eröffnenden Schauplatz des Textes immerhin schon anwesend, sie ist möglicherweise die erste, die „Papa“ beim Tennis zuschaut. Die Zeitform der Vergangenheit verdeutlicht, dass hier mehr in Bewegung geraten ist, als es der Satz im ersten Moment verrät. Die Leserinnen und Leser können vor ihrem geistigen Auge bereits den Fortgang der Zeit und die kürzer werdenden Röcke ergänzen, so dass sich der Übergang zur kulturellen Moderne als Sichtbarmachung des bewegten Körpers darstellt. Nicht zufällig nennt Musil in seinem Essay *Sport und Mode* in einem Atemzug. In seinem Artikel *Frauenlob* hat er beispielsweise „die Entkleidung der Frau durch den Sport“ (Musil 2000a: 804) als wichtigste Veränderung in den Geschlechterbeziehungen karikiert. Tatsächlich hingen die Veränderungen der Mode um die Jahrhundertwende, insbesondere die der Damenmode, mit den Anforderungen, die der Sport an die Bekleidung stellte, unmittelbar zusammen. So eroberten Frauen der höheren Schichten schon Ende des 19. Jahrhunderts das Fahrrad und den Tennisplatz. Die sportlichere Mode wurde damit generell zum Symbol größerer Bewegungsspielräume und Handlungsmöglichkeiten für Frauen (vgl. dazu den Beitrag von Burcu Dogramaci in diesem Band).

Auch bei Musil gerät die zu Beginn des Essays deutlich ausgestellte Geschlechterdifferenz mit dem Sport in Bewegung. „Mama“ trägt einen Glockenrock und eine Bluse mit einem „hohen, engen Umlegekragen“ (Musil 2000: 685) als „Zeichen einer Gesinnung, die bereits anfang, sich von den Fesseln zu befreien, die dem Weibe auferlegt sind“ (ebd.). Auch „Papa“ trägt diesen Kragen, „der ihn am Atmen hinderte“ (ebd.). Schwerfälligkeit und Aufbruchstimmung dieser Jahre zeigen sich noch bis zum Grund des Schuhwerks der Eltern: „An den Füßen schleppten beide nicht selten hohe braune Lederschuhe mit zolldicken Gummisohlen, und ob Mama außerdem noch ein Korsett zu tragen hätte, das bis an die Achselhöhlen reichte, oder sich mit einem kürzeren begnügen dürfte, war damals eine umstrittene Frage“ (ebd.: 685f.). Diese Frage ist als deutlicher Hinweis auf die Diskussionen um die Reformmode im Zuge der Lebensreformbewegung Ende des 19. Jahrhunderts zu verstehen, die sich weitgehend parallel zur Ausbreitung des Sports in Deutschland entwickelte (zur Lebensreform vgl. Andritzky/Rautenberg 1989 und Barlösius 1997; zur Reformmode vgl. Schultze-Naumburg 1910).

Als Reaktion auf die Lebensbedingungen in den Städten wurde hier der Weg zu einer möglichst naturgemäßen Lebensweise gesucht. Dabei

bildete die ‚Natur‘ des Körpers das Zentrum lebensreformerischer Überlegungen, die anders als im Sport als Gegenpol zum modernen Leben konzipiert wurde. Diese Differenz taucht auch in einer Tagebuchnotiz Musils auf, die den Wechsel der Moden thematisiert und aus der Erinnerung den hohen Umlegekragen als groteske Mischung aus dem steifen Uniform- und Halskragen der Biedermeierzeit und dem flachen Umlegekragen der Lebensreformer beschreibt. Dieser wurde, wie Musil abschätzig vermerkt, von „Turnern, Moralisten u.ä.“ getragen und hatte „den demonstrativen Charakter der natürlichen Lebensweise, Schlichtheit, Ablehnung des gesellschaftlich Vornehmen, u. nicht den des sportlichen Schicks“ (Musil 1983: 925f.). Dieser die Sportmode bejahende Eintrag macht die Stellung des frühen Sports zwischen bürgerlich-liberalem Selbstbewusstsein, reformerischen Neuerungen und exklusivem Vergnügen sichtbar.

II

Während sich der Sport in England auf dem Land entwickelte und auch unter den Kritikern der Industrialisierung Verbreitung gefunden hatte, erwuchs seine Modernität in Deutschland aus seinem städtischen Charakter (vgl. Eisenberg 1999: 434). Es waren die sich am oberen und unteren Rand des Bürgertums ausdifferenzierenden Schichten der Großstädte, die zuerst Sport betrieben. Die Entwicklung einer großstädtischen Lebensweise mit ihren neuen Berufsfeldern und dem dazugehörigen Freizeitverhalten ebenso wie die Herausbildung einer neuen Wahrnehmung von Bewegung gingen mit der Etablierung der englischen *sports* Hand in Hand. In Deutschland repräsentierte der Sport die Hektik und ‚Nervosität‘ modernen Lebens. Er brachte den modernen Zeitgeist zum Ausdruck, der auch die Mode kennzeichnete. In dieser Konstellation bedeutet die Anerkennung des Sports in Anschluss an Baudelaire eine Aufwertung des Flüchtigen und Zufälligen, die für die großstädtische Kultur kennzeichnend ist.

Dieses moderne Moment wurde durch das historische Zusammenreffen von Sportentstehung und Hochindustrialisierung verstärkt. Denn während sich die englische Sportbewegung parallel zur ersten industriellen Revolution formiert hatte, erfolgte dieser Schritt auf dem Kontinent zeitgleich mit ihrer zweiten Phase, der Rationalisierung und Verwissenschaftlichung der Produktion (vgl. ebd.: 435). Entsprechend sind in der Geschichte des deutschen Sports von Anfang an Sport und Technikbegeisterung eng verbunden. Diese Begeisterung sicherte etwa Auto- oder Fahrradrennen, aber auch Flugschauen stets großen Publikumszulauf.

Gegenüber den Errungenschaften der modernen Welt verhält sich das Interesse am Sport affirmativ, da er ihre Prinzipien bejaht. Der Leistungs- und Wettkampfgedanke im modernen Sport ermöglichte die für viele befreiende Vorstellung, dass Leistung entgegen ständisch geprägten Einstellungen und dem System der Patronage auch zum dominierenden Faktor im öffentlichen Leben werden könnte. Dieser Tendenz der Moderne standen dagegen Teile der Lebensreform- und der Jugendbewegung eher ablehnend gegenüber.

Darüber hinaus ist die Herausbildung des Sports in eine Reihe mit solchen Erscheinungen zu stellen, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer auf Sichtbarkeit sich konzentrierenden, modernen Kultur beitragen. Dazu gehören der Zirkus, Völkerausstellungen, Freak-Shows sowie die Entwicklung des modernen Tanzes. Bei allen Unterschieden ist ihnen gemeinsam, dass es hier um die Inszenierung und Präsentation des bewegten menschlichen Körpers geht. Die genannten Präsentationsformen setzen die Überschreitung des Üblichen und nicht selten des Möglichen in Szene; sie thematisieren damit körperliche Normen und Grenzen, deren Überschreitung auch eine der Herausforderungen des Sports darstellt.

In Wien fanden diese Formen der Unterhaltung und Schaustellerei im 19. und frühen 20. Jahrhundert im Prater statt, insbesondere im sogenannten „Wurstlprater“, der seinen Namen der Figur des Hanswurst verdankt und damit auf komödiantische, körperbetonte Unterhaltungsformen zurückverweist. Im Prater traten unter anderen Artisten, behaarte Menschen, Dicke und Dünne, Riesen und Zwerge auf. Athleten, Ringkämpfer und ‚starke Männer‘ zeigten sich seit Ende des 19. Jahrhunderts „regelmäßig im Prater bei Zirkusvorstellungen, im Unterhaltungsprogramm bei Festveranstaltungen und in eigens organisierten Ringkampfkonkurrenzen“ (Storch 1993: 18). Auch die ersten Wiener Kinos befanden sich im Prater (vgl. Horak/Maderthaler 1997: 102).

Wie viele Sportarten kam auch das Tennis im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts von England auf den Kontinent. 1877 hatte erstmalig das Turnier von Wimbledon stattgefunden.³ Schon zwei Jahre später gründete sich in Bad Homburg der erste deutsche Tennisklub (vgl. Eisenberg 1999: 193). 1888 wurde in England die *Lawn Tennis Association* ins Leben gerufen, der bereits 1909 „hunderte englischer Tennisklubs und alle bedeutenderen Tennis-Vereinigungen des Festlandes angehören“ (Nordhausen 1909: 430). Interessanterweise wird in der zeitgenössischen Beurteilung für den enormen Erfolg des Tennis in Europa die Be-

3 Der Eintrag „Lawn-Tennis“ im Band *Moderne Körperkultur* spricht in diesem Zusammenhang bezeichnenderweise von „in Szene gehen“ (vgl. Nordhausen 1909: 430).



Abb. 2: Max Liebermann: Tennis.

teilung des „zarten Geschlecht[s]“ in Anschlag gebracht. Frauen wird die „Erlangung einer dem männlichen Partner im allgemeinen nicht nachstehenden, im Einzelfalle diesen nur zu oft überbietenden Spielgeschicklichkeit“ (ebd.: 431) attestiert. Und der Verfasser des hier zitierten Handbucheintrags von 1909 spricht gar von „Frauenbewegung im gegenständlichen Wortsinne“ (ebd.).⁴ Wird Tennis zunächst vor allem in der Sommerfrische gespielt, wird es als Teil einer zunächst vorwiegend großbürgerlichen Sportgeselligkeit bald auch in der Großstadt unentbehrlich.

Genau diese Entwicklung zeichnet Musils Text nach: Mit ihren schweren Schuhen spielten die Eltern noch auf „romantischen Tenniswiesen“, zu denen Maulwurfshügel und Grasbüschel gehörten (Abb. 2). Mit dem Tennisboom wurde der moderne Hartplatz geschaffen, wodurch – so Musil – „ein ernster Zug in den Sport kam“ (Musil 2000: 686), der nicht nur dem beschleunigten Tempo der Ballwechsel geschuldet sein dürfte. So führte die Einrichtung moderner Tennisplätze zu einer Perfektionierung der Spieltechniken und der dazugehörigen Regeln: „Die Figuren verschwanden, die man anfangs hatte sehen können, wie sie, scharf visierend, mit turnerischer Geschicklichkeit das Racket einem Flugball entgegenstießen, und es bildeten sich überraschend schnell die Schläge aus, die heute noch gebraucht werden [...]. Auch die Listen des

4 Christiane Eisenberg hat herausgearbeitet, dass sich das Tennisspiel vor allem als gutbürgerlicher Heiratsmarkt empfahl (vgl. Eisenberg 1999: 199-204).

Spiels waren bald beisammen und fertig; nur nannte man sie damals noch nicht Taktik und Strategie“ (ebd.). Aus individueller Geschicklichkeit wurden Schlagtechniken, aus spielerischen Tricks Strategien. Aus diesem sprachlich erzeugten Bedeutungszuwachs zieht der Autor den Schluss: „Seit Papa Tennis lernte, hat sich also immerhin einiges geändert, aber es betrifft mehr die Bewertung der Leibesübungen als diese selbst. [...] Was den Sport zum Sport gemacht hat, ist also nicht so sehr der Körper als der *Geist*“ (ebd.: 687; Hervorhebung im Original). Musils Kritik richtet sich gegen die die Sportausübung zunehmend begleitenden Diskurse, die das Sportgeschehen mit Bedeutung überfrachten und die Wahrnehmung der Sportler bestimmen. Dabei gehen die Normierung der Körpertechniken des Sportlers und die Herausbildung öffentlicher Kennerschaft Hand in Hand, woraus eine klare Trennung von Sportausübenden und Sportpublikum folgt. Diese Trennung wird durch den Bau von großen Sportarenen – wie dem Stadion im Prater – verstärkt. So ist die Entstehung des Zuschauersports unlösbar mit der Entwicklung des professionellen Sports verbunden, der durch festgelegte Regeln, Zeitabläufe und Orte definiert ist, die im Wettkampf in der Arena seine spezifische ästhetische Qualität zur Geltung bringen.

III

Während Musil den organisierten Wettkampfsport kritisiert, attestiert er der gehobenen „Gesellschaft“, im Tennis „Spuren der ursprünglichen Moral“ bewahrt zu haben. Diese Moral zeigt sich, wie schon der Beginn der Textes markiert hatte, an der Kleidung. „Wenn man von einer anderen Sportstätte auf einen Tennisgrund kam, so war das, sofern man einen empfänglichen Blick für Kleidung hatte, nicht anders, als ob man von einem offenen, hellen Platz in einen hochstämmigen Wald träte“ (Musil 2000: 686). Der Wald wirkt hier wie ein Vorhang, der die Blicke der Zuschauer verweigert und die Spieler selbst ihrem eigenen, exklusiven Vergnügen überlässt. Darüber hinaus steht der Wald aber auch für den Einklang von Spiel und Natur, der durch den Sport als Massenspektakel gestört wird. Denn die Professionalisierung des Sports drängt auf die öffentliche Zurschaustellung und Vermarktung der Körper in einer entsprechend gestalteten Umgebung, in der Regel also dem Stadion.

Die damit verbundene, fundamentale Veränderung kultureller Normen bringt Musil in einem bemerkenswerten Satz auf den Punkt: „Hier [im Tennis] reichten die Röcke noch bis zur halben Wade und die Taille bis zu den Handgelenken, als sich der Dreß anderswo längst schon auf die Größe eines Bogens Briefpapier, wenn nicht gar einer Eintrittskarte

zusammengezogen hatte“ (ebd.). Mit der Entblößung des Körpers vollzieht sich endgültig der Wechsel von der bürgerlich geprägten, schriftzentrierten Hochkultur zu einer massenhaften Zuschauerkultur, die hier sinnfällig demonstriert wird: Wird mit dem Briefbogen das Symbol individueller Selbstverständigung und damit die Grundlage der bürgerlichen Literaturentwicklung – gleichsam ihr Gründungsdokument – noch einmal zitiert, so ist doch die Ablösung durch die Eintrittskarte unausweichlich, die keine noch so verschämte Lektüre übrig lässt und den nackten Körper zur Schau stellt, der auf das Spektakel verweist, ein Spektakel, das letztlich vor allem ökonomischen Gewinn bringen soll. Diese Nacktheit ist kein „Geheimnis des Garderobenschanks“ mehr, „das man nur selten tragen darf, weil es immer das gleiche bleibt“ (ebd.: 687), sondern Teil des neuen Sportgeists, der die Körperkultur als profitable Zuschauerkultur offensiv in Szene setzt und sich an der ‚bloßen‘ Zahl erfreut.

IV

Im Triumph des Sports erblickt Musil nicht nur einen Sieg über die Kunst, sondern auch einen Sieg über die Natur. Denn der Geist der Nacktheit entreißt nicht zuletzt dem Prater seine Geheimnisse. Der Sieg des Sports schlägt sich sowohl im Erscheinungsbild der Körper als auch im Wandel der Praterwiesen nieder. Mit dem Stadionbau thematisiert Musil in *Als Papa Tennis lernte* neben der Perfektionierung und Professionalisierung des Sports den Wandel im Verhältnis zur Natur, das der Körperschau vorausgeht. So war das Spiel der Eltern eingebettet in eigenes Naturerleben, wobei im Prater „Ideal und Wirklichkeit“ ausnahmsweise noch „im Einklang“ waren: „Denn das war [...] ein stundenweiter Naturpark mit herrlichen alten Wiesen, Büschen und Bäumen; eine Landschaft, in der man sich als Mensch nur zu Gast fühlte; [...] aus irgendeinem Empfinden heraus, daß es doch noch etwas anderes als Kugelstoßen oder Autofahren bedeute, wenn sich der Mensch langsam, ja sogar oftmals stehenbleibend oder sich setzend, in einer Umgebung bewegt, die ihm Empfindungen oder Gedanken eingibt, für die sich nicht leicht ein Ausdruck finden läßt“ (Musil 2000: 688). Während sich in diesem Empfinden Natur- und Selbsterfahrung harmonisch verbinden, erscheinen die Sportarenen als „Siegesplätze über die Natur“, die gegenüber der Umgebung verschlossen sind (vgl. Abb. 1). Nirgendwo zeige sich „der lächerliche Anspruch der Leibesübungen, eine Erneuerung des Menschen zu sein, so naiv, so protzig, so instinktsicher“ (ebd.).

Der von Musil kritisierte ‚Geist des Sports‘ verkennt die vielfältigen, ‚naturegebenen‘ Möglichkeiten sinnlichen Empfindens, da seine Wirklichkeit in festen Bahnen verläuft. Die Erneuerung des Menschen ist protzig und naiv zugleich, weil sie als Programm auftritt, wobei die äußere Natur lediglich zur Belebung der inneren Natur des Menschen dient (vgl. Gamper 2001: 52). Die ästhetische Erfahrung der Natur wird hier durch ein Verständnis von Natur abgelöst, die analog zum Sportkörper zunehmend entblößt, als nacktes Draußen erscheint. Das Stadion im Prater schließlich wird als moderne Zurichtung und Zivilisierung der Landschaft gedeutet, deren instrumentell verstandene ‚Natur‘ sich in der Vorstellung eines technisch disziplinierten ‚neuen‘ Menschen spiegelt.

Dieser Durchorganisierung des gesellschaftlichen Lebens, die Musil als kulturellen Paradigmenwechsel deutet, fällt subjektives Naturerleben ebenso zum Opfer wie künstlerische Qualität. Sarkastisch berichtet der Essay, „was weiter geschehen wird, wenn der letzte Baum des Wiener Praters Mitglied eines Sportvereins sein wird. Denn hier liegt bereits ein bemerkenswerter Vorschlag der Künstlerverbände vor, diese bloß vegetierenden Mitglieder zu Boden zu schlagen und, einstweilen wenigstens im Stadion, durch einen ‚Denkmalshain‘ zu ersetzen“ (Musil 2000: 690). Musil attackiert die angesichts der modernen Entwicklung in die Defensive geratenen Künstler für ihren Opportunismus gegenüber dem Sportbetrieb. Denn dergestalt gekappt und entwurzelt sind die Bäume nicht mehr Teil der Natur, sondern Objekt der Kunst, die sich dem Geist der Nacktheit unterwirft, in dem sie Tatsachen schafft. Darüber hinaus kritisiert Musil, dass die Kunst sich ihre Grundlage entzieht, die traditionell in der Naturnachahmung besteht, während sie den „Denkmalshain“ als „Wiedergeburt des Leibes“ anpreist (ebd.): „Die Not der bildenden Kunst ist groß, und das mag im Augenblick vieles rechtfertigen. Aber auch das Unvermögen, einen Akt zu bilden, den wir als unseren Ausdruck ansehen könnten, ist groß, und seit einem Menschenalter hat man darum die menschliche Plastik bald durch Walzen gezogen, bald unter Dampfhämmer gesetzt, aber ohne Erfolg, und wenn nun die Kunst, die uns einen Körper geben soll, nichts Schöneres und Tieferes findet als die Körper von athletischen Spezialisten oder überhaupt die von Athleten, so ist das zweifellos ein großer Triumph des Sports über den Geist“ (ebd.).

Die damit noch einmal proklamierte Erneuerung des Menschen führt Musil schließlich auf die individuelle Sportausübung zurück, die gleichzeitig das Doppelgesicht des Sports deutlich macht: „Auf solche Ideen wäre ich bei meinen naiven körperlichen Anstrengungen seinerzeit gewiß niemals verfallen. Ich war fast ganz und gar ungeistig, nur um am nächsten Tag geistig frisch zu sein. Es kam mir beim Ringen wenig See-

liches in den Sinn, und wenn ich mich wie ein Tier betrug, so war mir eben gerade das erwünscht. Ich bin heute noch der Meinung, daß Geistesabwesenheit außerordentlich gesund ist, wenn man Geist besitzt, unter anderen Voraussetzungen jedoch auf die Dauer recht gefährlich!“ (ebd.: 690f.) Um geistig frisch zu sein, bedarf es nicht des organisierten Sportgeists. Der Gewinn des subjektiven Erlebens in der körperlichen Bewegung droht vielmehr durch zu hohe Sinnansprüche überfrachtet zu werden. Für das kollektive Erleben des Publikums wird dagegen gerade – so Musils Vorwurf – die vermeintliche Bedeutung des Sports als lukratives Spektakel in Szene gesetzt: „Aber wozu noch länger vom Geist des Sportsmanns reden, besteht doch das ganze Geheimnis darin, daß der Geist des Sports nicht aus der Ausübung, sondern *aus dem Zusehen* entstanden ist! Jahrelang haben sich in England Männer vor einem kleinen Kreis von Liebhabern mit der nackten Faust Knochen gebrochen, aber das war so lange kein Sport, bis der Boxhandschuh erfunden worden ist, der er es gestattete, dieses Schauspiel bis auf fünfzehn Runden zu verlängern und dadurch marktfähig zu gestalten“ (ebd.: 691; Hervorhebung im Original).

Erst das Publikum und festgelegte Regeln machen die Prügelei zum Sport, die gleichzeitig den Gesetzen eingängiger Inszenierung folgt. Das Sportspektakel wird zur Sensation, weil es sich nicht länger im kleinen Kreis – wie es auch der Geselligkeit beim Tennis entsprach –, sondern im Rahmen eines Massenpublikums vollzieht. Mit dieser Trennung von Sportausübung und Sportbetrachtung geht bei Musil allerdings ein auffälliger Wechsel der Sportarten einher, der auch auf soziale Vorbehalte gegenüber diesen Zuschauern schließen lässt. So diskutiert der Autor das Verhalten der Publikumsmasse an den Beispielen Boxen und Fußball: „Zweiundzwanzig Männer kämpfen mit der Mäßigung von Berufsmenschen um einen Fußball und einige Tausende, von denen die meisten einen solchen Ball niemals berührt haben, geraten in die Leidenschaft, die sich die Ausübenden ersparen. So entsteht der Geist des Sports. Er entsteht aus einer umfangreichen Sportjournalistik, aus Sportbehörden, Sportschulen, Sporthochschulen, Sportgelehrsamkeit, aus der Tatsache, daß es Sportminister gibt, daß Sportleute geadelt werden, daß sie die Ehrenlegion bekommen, daß sie immerzu in den Zeitungen genannt werden, und aus der Grundtatsache, daß alle am Sport Beteiligten, mit Ausnahme von ganz wenigen, für ihre Person *keinen* Sport ausüben, ja ihn möglicherweise sogar verabscheuen“ (ebd.; Hervorhebung im Original).

Mit der Professionalisierung der Sportler korrespondiert die Herausbildung eines Publikums, das selbst nicht sportlich sein, wohl aber die Regeln des Sportgeschehens kennen muss. Auch hier zeigt sich noch einmal der historische Bogen, den Musil schlägt: Denn die ersten Zu-

schauer im Sport waren die anderen Mitspieler oder Mitstreiterinnen. Mit der Etablierung der Regeln und der Institutionalisierung des Sports wandelt sich auch das Zuschauerverhalten bzw. das Publikum insgesamt. In diesem Entwicklungsprozess zeigt sich eine Unterscheidung, die beispielsweise im Theater als etablierter Präsentationsform längst selbstverständlich ist – nirgendwo wird von einem Theaterbesucher etwa erwartet, dass er selbst musiziert oder schauspielert (es sei denn, dies ist Teil der Inszenierung). Die Herausbildung der Differenz zwischen Ausübenden und Zuschauern ist hinsichtlich des Zusammenspiels von Sport und Künsten zentral, denn hier liegt nicht nur ein wichtiger Ansatzpunkt dafür, Sport und Kunst überhaupt miteinander zu vergleichen, sondern auch die zentrale Voraussetzung für eine ästhetische Bestimmung des Sports, wie sie Hans-Ulrich Gumbrecht und Martin Seel in Grundzügen entwickelt haben.⁵

Damit hat der Sport von Anfang an ein Publikum, wie es sich avantgardistische Theatermacher gewünscht haben, und er hat dazu die nötigen Räumlichkeiten, nämlich Arenen und Stadien, die das Spielfeld umgeben und damit die Bewegung der Körper in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken. Nicht umsonst haben Theaterkünstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder auf Sportveranstaltungen zurückgegriffen, um ihre Vorstellungen und Erwartungen an Theaterbauten, Inszenierungen und das Publikum zu präzisieren. So strebte beispielsweise Max Reinhardt eine Arenabühne als ‚Volkstheater‘ an, für die der Berliner Zirkus Schumann umgebaut wurde. Walter Gropius entwarf für Erwin Piscator ein „Totaltheater“, das in sich vollkommen variabel war, da sich Bühne und Zuschauerraum ineinander verschieben ließen (vgl. Fischer-Lichte 1997: 16). Bertolt Brecht forderte 1926 schlicht *Mehr guten Sport* im Theater: „Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum. [...] Die Verderbtheit unseres Theaterpublikums rührt daher, daß weder Theater noch Publikum eine Vorstellung davon haben, was hier vor sich gehen soll. In den Sportpalästen wissen die Leute, wenn sie ihre Billette einkaufen, genau, was sich begeben wird: und genau das begibt sich dann, [...] nämlich, daß trainierte Leute mit feinstem Verantwortungsgefühl, aber doch so, daß man glauben muß, sie machten es hauptsächlich zu ihrem eigenen Spaß, in der ihnen angenehmsten Weise ihre besonderen Kräfte entfalten“ (Brecht 1992: 119f.).

5 Kennzeichnend für eine solche Ästhetik des Sports ist die Produktion von Präsenz, die u.a. durch die Interaktion von Sportlern und Publikum zustande kommt (vgl. dazu Gumbrecht 1998 und Seel 1996; vgl. zur Bedeutung von Präsenz Gumbrecht 2004).

V

In formaler Hinsicht zeigt Musils mehrfacher Rückbezug auf den Prater das essayistische Umkreisen von Gedanken an, die sich in der Tat „nicht leicht“ ausdrücken lassen und dem forschenden Siegeszug des Sportsgeists ein retardierendes Moment einschreiben. Dieses literarische Verfahren lässt sich selbst als Form der Kontingenzerzeugung verstehen, das Inhalte des Diskurses mit den von diesem ausgeschlossenen Elementen konfrontiert (vgl. Gamper 2001: 36) und damit das Sportgeschehen aus verschiedenen Perspektiven, auch auf Umwege abschweifend ins Visier nimmt. So heißt es beispielsweise: „Ehe ich aber von diesem berühmten Geist beginne, muß ich eine Geschichte erzählen, die weitab davon anfängt, jedoch bald dahinführt“ (Musil 2000: 687). Damit stellt Musil seine These auch in der Strategie des Essays aus: Den Geschichten, die die Literatur – und sei es in der Erinnerung – bereithält, stehen die nackten Tatsachen hinter den „Eintrittsschranken“ der Stadien bereits gegenüber. In diesem weitläufigen Gedankenraum sind unbeobachtete Begegnungen möglich, und der Einlass ist frei.

Dem literarischen Raum korrespondiert der Gang durch die unbelasene Natur des Praters. Musils essayistische Haltung stellt den herrschenden Sportdiskurs in Frage, der analog zur Lebensreform in der sportlichen, körperlichen Bewegung eine Annäherung an die Natur feiert (vgl. auch Gamper 1999: 145). Denn die proklamierte Bewegung in der frischen Luft ist bereits durch bloße Naturbeherrschung bestimmt, während die Bewegung, die Musils Essay nachzeichnet, vom Prater als Ort einer intensiven, aber unbestimmten Naturerfahrung ausgeht. Dadurch sieht der Text ein friedliches Nebeneinander verschiedener Erfahrungsmöglichkeiten am Werke, das erst die sportliche Organisation der Masse im Stadion aufhebt: „Jahrhundertlang haben sich Leute als Schnell- und Dauerläufer, Springer und Reiter sehen lassen, aber sie sind ‚Gaukler‘ geblieben, weil ihre Zuschauerschaft nicht sportlich ‚durchorganisiert‘ gewesen ist“ (Musil 2000: 691). Im Nebeneinander dieser Erscheinungen bleibt Raum für die Kontingenz des Ereignisses, für das Vergnügen gegenüber dem organisierten Spektakel.

Hierin liegt schließlich auch Musils eigenes Interesse am Sport begründet, der „das Wesen des Ich [...] in den Erlebnissen des Sports aus dem Dunkel des Körpers“ (ebd.: 690) hervorleuchten sieht. „Wie weitläufig wäre allein schon (obwohl sie gegeben werden kann) die Erklärung des Wunders, daß man auf die Entfernung des Anlaufs vorausbestimmen kann, mit welchem Fuß man abspringen wird!“ (ebd.) In diesem „Wundergefühl“ (ebd.: 689) erkennt Musil eine Möglichkeit augenblickshaft aufscheinender Einigkeit des eigenen Ich, die sich ent-

sprechend nur unbewusst einstellt. Dazu schreibt er in *Durch die Brille des Sports*: „Das ist einer der größten Reize des Sports. Im Augenblick der Ausführung springen u[nd] fechten dann die Muskeln u[nd] Nerven mit dem Ich, nicht dieses mit ihnen, u[nd] sowie nur ein etwas größerer Lichtstrahl von Überlegung in dieses Dunkel gerät, fällt man schon aus dem Rennen. Das ist aber nichts anderes als ein Durchbruch durch die bewußte Person, eine Entrückung“ (Musil 2000b: 793).

Als eigentlich geistige Anregung des Sports bezeichnet Musil in *Als Papa Tennis lernte* – im Gegensatz zu der von ihm scharf kritisierten Durchorganisation, in der er sowohl eine Instrumentalisierung der Körper als auch eine der Natur sieht, die beide dem „Wunder“ entgegenstehen – die „Bekantschaft mit den Fehlleistungen, welche der wahrnehmbaren Müdigkeit voranschleichen; man lernt das eigentümliche Schweben zwischen zuviel und zuwenig Fleiß kennen, die beide schädlich sind, den gewöhnlich ungünstigen Einfluß der Affekte auf die Leistung und andererseits die beinahe miraculöse Natur des besonders guten Gelingens, wo der Erfolg sozusagen schon vor der Anstrengung da ist“ (Musil 2000: 689f.).

Die Faszination des Sports liegt also gegenüber der institutionalisierten Inszenierung des Körperschauspiels im Ereignis des gelingenden, nicht genau voraussehbaren Augenblicks. Damit beschreibt Musil eine Möglichkeit des Sports, die er allerdings schon im Prozess der Entstehung des modernen Wettkampfsports wieder schwinden sieht. „Man fühlt ein Vakuum, in das sich der Sport stürzt. Man weiß eigentlich nicht recht, was sich da stürzt, aber alle reden davon, und so wird es wohl etwas sein: so ist immer das an die Macht gekommen, was man ein hohes Gut nennt“ (ebd.: 691). Musils Kritik an der pompösen Diskursivierung des Sports, die auf das Programm eines neuen Menschen und die Organisation von Publikumsmassen zielt, kann auch als kritische Beschreibung einer kommerzialisierten Zuschauerkultur gedeutet werden. Diese Kritik schließt die Faszination des Autors durch die subjektive Bewegungserfahrung und den ästhetischen Reiz des Sportgeschehens keineswegs aus, im Gegenteil: Musil hat in der skizzierten geistigen Durchdringung des sinnlichen Erlebens ein bedeutendes Potential für die Herausbildung moderner Individualität erkannt. In seiner pessimistischen Einschätzung des modernen Sportbetriebs hat er sich gleichwohl als hellsichtig erwiesen.

Literaturverzeichnis

- Andritzky, Michael/Rautenberg, Thomas (Hg.) (1989): „Wir sind nackt und nennen uns du“. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur, Gießen: Anabas.
- Barlösius, Eva (1997): *Naturgemäße Lebensführung. Zur Geschichte der Lebensreform um die Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Brecht, Bertolt (1992): Mehr guten Sport. In: Ders.: *Werke*. Große, kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Bd. 21, bearb. v. Werner Hecht u. Marianne Conrad, Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 119-122.
- Eisenberg, Christiane (1999): „English sports“ und deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800-1939, Paderborn, München, Wien: Schöningh.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Basel: Francke.
- Fleig, Anne (2004): „Die Geburt des Sports aus dem Geist des Zuschauens. Robert Musils Essay ‚Als Papa Tennis lernte‘“. In: Dieter Mersch (Hg.), *Sport – Inszenierung – Ereignis – Kunst*, Kiel: Forum der Muthesius-Hochschule, S. 40-48.
- Gamper, Michael (1999): „Im Kampf um die Gunst der Masse“. In: Hans-Georg Arburg/Michael Gamper/Dominik Müller (Hg.), *Popularität. Zum Problem von Esoterik und Exoterik in Literatur und Philosophie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 135-163.
- Gamper, Michael (2001): „Ist der neue Mensch ein ‚Sportsmann‘? Literarische Kritik am Sportdiskurs der Weimarer Republik“. *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik* 6, S. 35-71.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich (1998): „Die Schönheit des Mannschaftssports: American Football im Stadion und im Fernsehen“. In: Gianni Vattimo/Wolfgang Iser (Hg.), *Medien – Welten – Wirklichkeiten*, München: Fink, S. 201-228.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Horak, Roman/Maderthaner, Wolfgang (1997): *Mehr als ein Spiel. Fußball und populäre Kulturen im Wien der Moderne*, Wien: Löcker.
- Musil, Robert (1983): *Tagebücher*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek: Rowohlt.
- Musil, Robert (2000): Als Papa Tennis lernte. In: *Gesammelte Werke II*, hg. v. Adolf Frisé, erw. Neuausgabe, Reinbek: Rowohlt, S. 685-691.

- Musil, Robert (2000a): F.F.Bl. Frauenlob. In: Gesammelte Werke II, hg. v. Adolf Frisé, erw. Neuausgabe, Reinbek: Rowohlt, S.804f.
- Musil, Robert (2000b): Durch die Brille des Sports. In: Gesammelte Werke II, hg. v. Adolf Frisé, erw. Neuausgabe, Reinbek: Rowohlt, S. 792-795.
- Nordhausen, Richard (1909): Moderne Körperkultur. Ein Kompendium der gesamten modernen Körperkultur durch Leibesübungen, Leipzig: Verlag von J. J. Arnd.
- Schultze-Naumburg, Paul (1910): Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung, Jena: Eugen Diederichs.
- Seel, Martin (1996): Ethisch-Ästhetische Studien, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Storch, Ursula (1993): Das Pratermuseum. 62 Stichwörter zur Geschichte des Praters, Wien: Museen der Stadt Wien.

Akt und Sport. Anton Räderscheidts „hundertprozentige Frau“

JANINA NENTWIG

Der Sport entwickelte sich in der Weimarer Republik zu einem Massenphänomen und avancierte in der bildenden Kunst zu einem populären Motiv, mit dem sich insbesondere die Künstler der Neuen Sachlichkeit auseinander setzten. So porträtierte George Grosz den Boxer Max Schmeling (1926, Berlin, Axel Springer Verlag), während Max Beckmann mit seinen übereinander getürmten, sich gegenseitig foulenden „Rugbyspielern“ (1929, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum) das sportliche „fair play“ als falsches Spiel entlarvt.

Auch die Sportlerin taucht in der Malerei nach dem Ersten Weltkrieg verstärkt auf (vgl. Meyer-Büser 1994: 124-132), angeregt durch einen allgemeinen Aufschwung des Frauensports. Im intellektuellen Diskurs wurde die Sportlerin zum Prototyp der Neuen Frau stilisiert (vgl. Becker 1994); schon rein äußerlich unterschied sich ihr muskulöser, schlanker Körper vom Weiblichkeitsideal der Vorkriegszeit. Der Sport sollte außerdem die Psyche der modernen Frau verändern, die als pragmatische, aktive und gleichberechtigte Partnerin des Mannes entworfen wurde. Auch wenn die Vorbildfunktion der Sportlerin als Neuer Frau nicht zu unterschätzen ist, hatte diese Vision nur wenig mit der sozialen Wirklichkeit der zwanziger Jahre zu tun (vgl. Frevert 1986: 146-199), denn die traditionelle Rollenverteilung wurde durch den Frauensport kaum in Frage gestellt. Die körperliche Ertüchtigung sollte in erster Linie dazu dienen, die Anforderungen als Gebärende und Mutter besser zu meistern. Diese Ansicht wurde nicht nur von allen politischen Lagern und

Sportverbänden vertreten, sondern auch von vielen Frauen im Wesentlichen geteilt (vgl. Wesp 1998: 42-101).

Für die Künstler bot die sportliche Frau die Möglichkeit, Lebensfreude und ungezwungene, kraftvolle Körperlichkeit dieses neuen Typs darzustellen, wie etwa Nikolaus Sagrekow in seinem „Porträt einer Sportlerin“ (1928, Privatbesitz, Abb. bei Meyer-Büser 1994: Nr. 2). Dieses Gemälde veranschaulicht für die Kunsthistorikerin Lotte Rosenberg-Fleck (1931: 35f.) mustergültig den Wandel des Schönheits- und Frauenideals in der Kunst: „Dieses Mädels sagt ‚Ja‘ zum Leben. Freude am schönen Körper, Freude an der Kraft, Freude am Sichbewegen und Beweisen ist ihr Ausdruck. Das ist etwas von der heutigen Frau.“ Die Idealvorstellung der emanzipierten Sportlerin wurde aber auch mit beißendem Spott kommentiert. So charakterisiert Karl Hubbuch seine „Schwimmerin von Köln“ (1923, Kunsthalle Mannheim) als stämmige Figur mit mürrischem Gesichtsausdruck und skurriler Badekappe.

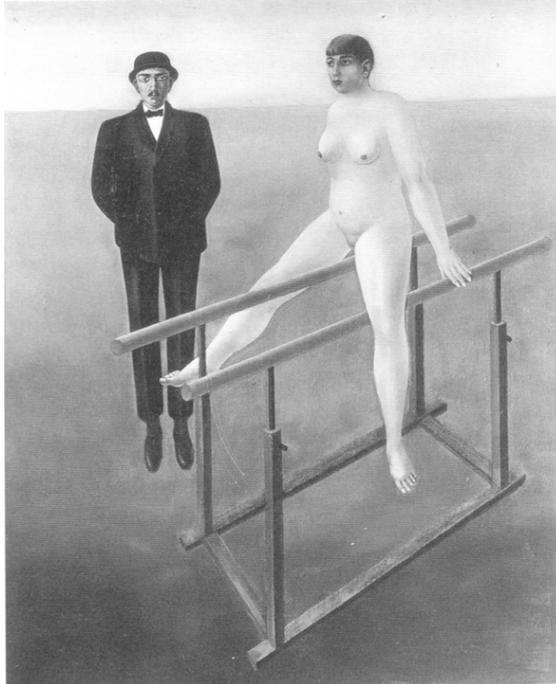


Abb. 1: Anton Räderscheidt: Akt am Barren, 1925, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt.

Ausnahmereischeinungen in diesem Motivfeld sind die so genannten Sportbilder des Kölner Malers Anton Räderscheidt, der als einer der wichtigsten Vertreter des Magischen Realismus, einer Hauptströmung innerhalb der Neuen Sachlichkeit, gilt (zu Leben und Gesamtwerk vgl. Herzog 1991 und Kat. Räderscheidt 1993). Die Gemälde zeigen die nackte Frau als „Akt am Barren“ (1925, Abb. 1) turnend, als „Tennispielerin“ (1926, Abb. 2) oder als „Schönheitskönigin“ (1930, Abb. 3) im Boxing, sowie als „Akt am Trapez“ oder als „Drahtseilakt“ (beide 1929).¹ Stets wird die nackte Sportlerin von einem Mann im schwarzen Anzug beobachtet. 1926 benennt Räderscheidt in einem Katalogvorwort seine beiden Figuren als die „hundertprozentige Frau“ und den „Mann mit steifem Hut“ (Kat. Köln 1926: o.P.), an denen er die Beziehung der Geschlechter problematisiert. In keinem der Bilder nehmen Mann und

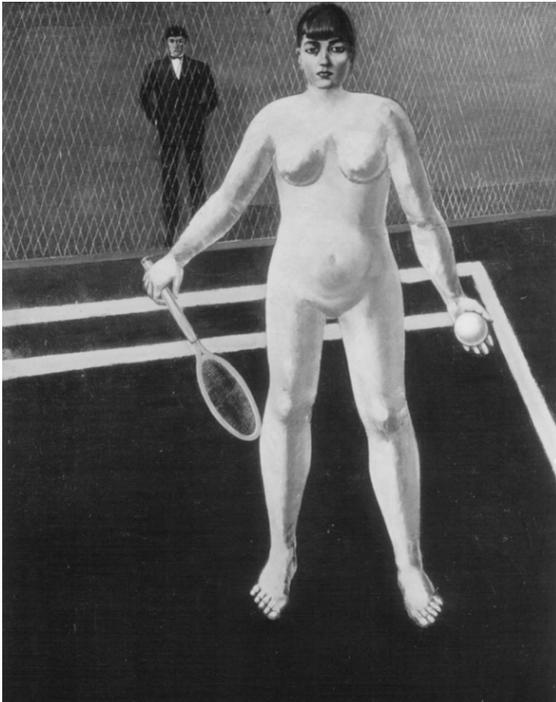


Abb. 2: Anton Räderscheidt: Die Tennisspielerin, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm. München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne.

¹ Beide Bilder Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt. Abb. u.a. in Herzog 1991: 35 und 37.

Frau Kontakt zueinander auf. Voneinander isoliert scheinen die schwerelosen Figuren in den sterilen, perspektivisch in die Fläche geklappten Räumen zu schweben.² „Jenseits von Raum und Zeit sind die Bilder gekennzeichnet von Leere, Leblosigkeit, Instabilität, Monotonie und latenter Bedrohung. Sie vergegenwärtigen die trostlose Seelenlandschaft des entfremdeten Individuums, dessen Hoffnungslosigkeit, die auch in der Paarbeziehung fortbesteht“, fasst Maria Walter (1991: 291) die Wirkung dieser „einsamen Paare“ zusammen.³

Die in den Sportbildern dargestellte Entfremdung von Mann und Frau wird von der kunsthistorischen Forschung einstimmig auf Räderscheidt und seine erste Ehefrau, die Künstlerin Marta Hegemann, bezogen (zu dieser Künstlerpartnerschaft vgl. Reinhardt 2000). Der Schluss liegt nahe, zumal Hegemann ausgebildete Sportlehrerin war und die Gesichter der „hundertprozentigen Frau“ und des „Manns mit steifem Hut“ teilweise porträthafte Züge erkennen lassen. Um die außergewöhnlichen Bildfindungen Räderscheidts zu erklären, scheint eine biographische Interpretation allein jedoch nicht überzeugend, vor allem aufgrund der starken Typisierung der Figuren und der zeichenhaften Bildsprache (zu den Stilmitteln vgl. v.a. Walter 1991; Maes 1993).

Nach Ansicht der meisten Autoren flüchtet der Mann als Verlierer im Geschlechterkampf, versinnbildlicht durch den Sport, in die Rolle des Voyeurs. Sein Anzug gerät zum Panzer, in dem er vor der übermächtigen Frau Schutz sucht. Die Darstellung der Frau als Sportlerin wird dementsprechend als Ausdruck ihrer Emanzipation gelesen. Im zeitgenössischen Diskurs wurde der Sport jedoch ebenso als Ort der kameradschaftlichen Geschlechterannäherung propagiert wie als Heiratsmarkt und Pseudoemanzipation verspottet. Außerdem widerspricht Räderscheidts „hundertprozentige Frau“ mit ihrem steifen Puppenkörper der Vorstellung einer aktiven Sportlerin. Durch die Verbindung des Sportmotivs mit der traditionellen Aktdarstellung wird die Emanzipati-

2 Die surreale Raumwirkung, die Kombination logisch unvereinbarer Motive und die dadurch bedingte Irritation des Betrachters prägen Räderscheidts neusachliche Phase der zwanziger Jahre. Diese Stilmittel stehen in engem Zusammenhang mit der *Pittura metafisica* (vgl. Heusinger von Waldegg 1979: 64; Walter 1991: 298f.).

3 Das „einsame Paar“ ist Räderscheidts großes Thema der zwanziger Jahre (vgl. v.a. Heusinger von Waldegg 1979; Walter 1991). Zu Beginn des Jahrzehnts treffen Mann und Frau in menschenleeren Straßen oder in kahlen Innenräumen aufeinander. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entstehen neben den Sportbildern einige Atelierszenen mit Maler und Modell. In diesen beiden Werkreihen spitzt Räderscheidt die Geschlechterthematik zu, nicht zuletzt, weil er die Frau hier nackt darstellt. Mit der Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit beschäftigt sich die in Vorbereitung befindliche Dissertation der Verfasserin.

onsthematik unterlaufen und der nackten Frau, kontrastiert vom Mann im Anzug, ihre angestammte Rolle in der Geschlechterbeziehung wie in der Kunst zugewiesen.

Allerdings ist die Nacktheit der Frau wie auch die formelle Kleidung des Mannes im Sportkontext vollkommen deplatziert. Die bisherige Konzentration der Forschung auf den Mann als alter ego Räderscheidts, der die bedrohliche Weiblichkeit als Puppenfigur bannt (vgl. v.a. Gerster 1992), lässt wichtigere Fragen offen: Warum wählt Räderscheidt den Sport als Rahmen, um die moderne Geschlechterbeziehung zu thematisieren? Liefert der Sport nur letztendlich beliebige Attribute, um die weibliche Figur als Neue Frau zu kennzeichnen (Herzog 1991: 36 und 38f.; Maes 1993: 17)? Weshalb stellt Räderscheidt die Sportlerin dann wiederum nackt dar? Welche zeitgenössischen Anregungen lassen sich für die irritierende Kombination von Sport und weiblichem Akt finden? Räderscheidts Sportbilder sollen im Folgenden mit den vielfältigen Implikationen des Frauensports in der Weimarer Republik konfrontiert und

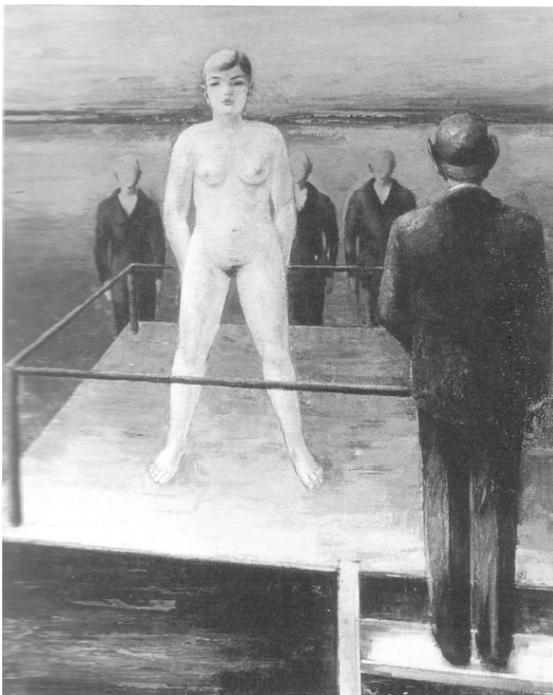


Abb. 3: Anton Räderscheidt: *Die Schönheitskönigin*, 1930, Öl auf Leinwand, 150 x 119 cm, Verbleib unbekannt.

in der Kultur- und Körpergeschichte verortet werden. Im Vergleich mit Darstellungen der Sportlerin in Malerei, Skulptur, Karikatur, Werbung und Freikörperkultur rücken die Frau und ihre Nacktheit als Schlüssel einer vertiefenden Interpretation in den Blick.

Die „Tennispielerin“ bietet sich als einziges erhaltenes Sportbild für eine exemplarische Analyse der verschiedenen Bezugs- und Bedeutungsebenen an. Räderscheidt wählt hier eine der prominentesten Frauensportarten der zwanziger Jahre (vgl. den Beitrag von Anne Fleig in diesem Band). Im Entstehungsjahr der „Tennispielerin“ 1926 wurde die sechsmalige Wimbledon Siegerin Suzanne Lenglen die erste professionelle Spielerin. Sie war berühmt für ihre akrobatischen Sprünge, die auf zahlreichen Fotografien der Sportberichterstattung festgehalten wurden (vgl. Clerici 1987: 142-153). Räderscheidts Tennispielerin stellt das genaue Gegenteil einer agilen Sportlerin dar. Sie steht breitbeinig auf dem Tennisplatz, der hinten von einem Maschendrahtzaun begrenzt wird. Ball und Schläger hält sie seitlich neben dem nackten Körper. Die Haare sind modisch kurz zum Bubikopf geschnitten, Augen und Lippen mit Kajal und Lippenstift betont. Das Make-up lässt die Gesichtshaut etwas gelbstichiger als das übrige Inkarnat erscheinen. In den Sportutensilien, der Frisur und der Schminke erschöpft sich aber bereits die Charakterisierung als Neue Frau. Der kompakte Körper ist weniger detailliert als das Gesicht ausgearbeitet; die Farbe wurde hier pastos aufgespachtelt. Die steifen Gelenke und die starre Haltung machen die Tennispielerin zu einer bewegungs- und handlungsunfähigen Puppe.⁴ Der Schläger ist in die rechte Hand gesteckt, die den Griff nicht richtig umfasst. Auch die parallel zur Bildfläche gehaltene linke Hand greift den Ball nicht, der eigentlich zu Boden fallen müsste. Surreal ist außerdem die Position der Tennispielerin im Bildraum. Ihre eigenartig geschwollenen Füße finden auf dem sich steil nach unten neigenden Boden keinen festen Stand. Die unbelebte Puppenhaftigkeit der Figur wird zudem durch die Gestaltung von Schambereich und Brüsten betont. Der Akt

4 Möglicherweise wurde Räderscheidt durch Carlo Carrà, einen Vertreter der Pittura metafisica (vgl. Anm. 2), zum Motiv der Tennispielerin inspiriert (vgl. Heusinger von Waldegg 1979: 64; Walter 1991: 298). Carrà variierte das Thema mehrfach (u.a. Die Tochter des Westens, 1919, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen). Für seine Figuren verwendete er Versatzstücke von Statuen oder Schneiderpuppen, was Räderscheidt auch in der Entwicklung des puppenhaften Körpers beeinflusst haben könnte. Hauptunterschiede sind jedoch das Beharren auf der menschlichen Physiognomie und die Nacktheit der Sportlerin. Während Carràs Puppen auf unheimliche Weise Leben innezuwohnen scheint, ist Räderscheidts Tennispielerin zur unbelebten Puppe erstarrt.

zeigt hier nur glatte Hautpartien ohne Brustwarzen, Schamlippen oder Behaarung.

Die Nacktheit und speziell die Grätschung der Beine, die alle Sportakte Räderscheidts auszeichnen, haben somit nur vordergründig eine voyeuristische Komponente, welche den Bildern oftmals abgelesen wird (vgl. u.a. Gerster 1992: 49-52). Das weibliche Genital ist geschlossen und damit nicht verfügbar für lüsterne Phantasien. Zwar ist die Tennisspielerin potentiell den Blicken des Mannes hinter dem Netz und des Betrachters ausgeliefert, jedoch läuft die sexuelle Schaulust durch den unerotischen Körper ins Leere. Räderscheidt spielt mit dem traditionellen Voyeurmotiv, indem er durch den Gegensatz von nackter Frau und Mann im Anzug einerseits eine erotische Spannung aufbaut, diese andererseits durch die puppenhafte Aktdarstellung negiert. Auch die Interpretation der Frau als „Raubtier, für das der Tennisplatz zum Käfig wird“ (Herzog 1991: 39), kann mit Bildinhalt und -komposition nicht in Einklang gebracht werden. Die im engen und perspektivisch verwirrenden Bildraum stark eingeschränkte Bewegungsfreiheit der Frau lässt sich vielmehr als Kritik an einer Pseudoemanzipation durch den Sport lesen (vgl. Maes 1993: 16), ebenso wie ihre Nacktheit und körperliche Unbeweglichkeit. Zwar dominiert die Frau den Vordergrund, aufgrund ihrer passiven Körperlichkeit ist sie dem Mann aber keineswegs überlegen. In ihrem Körperpanzer ist sie genauso gefangen wie der Mann in seinem Anzug. Eine Begegnung ist, nicht nur wegen des Zauns als trennender Barriere, unmöglich.

Die Isolation der Figuren widerspricht der zeitgenössischen Vorstellung einer Emanzipation durch Sportkameradschaft, wie sie von vielen Intellektuellen propagiert wurde. Der Frauensport sollte nicht nur die körperliche Konkurrenzfähigkeit zum männlichen Geschlecht herstellen, der gemeinsame Sport wurde auch als Mittel angesehen, erotische Spannungen zwischen Mann und Frau ab- und ein „sachliches“ Verhältnis zueinander aufzubauen. Als Ort der spielerischen Begegnung und der freundschaftlichen Auseinandersetzung sollte der Sport eine neue gesellschaftliche Realität vorwegnehmen, die Sportkameradschaft zum Modell für die gleichberechtigte Partnerschaft werden (vgl. Becker 1994: 38-43). Heinrich Mann beispielsweise sieht den Kampf der Geschlechter mit Hilfe des Sports als bereits beendet an. Sowohl „international wie friedlich“ lehre er Nationen und Geschlechter „miteinander gemütlich auszukommen“, schreibt er in einem Artikel für die Zeitschrift „UHU“ (Mann 1926: 50). Diese Kameradschaft in geistiger und beruflicher Hinsicht sei für den Mann eine positive Entwicklung: „Man beklage doch nicht den weiblichen Aufstieg, die Entmachtung des Mannes. Das ist kein Gewaltstreich, das früher stärkere Geschlecht sieht bisher nur Vor-

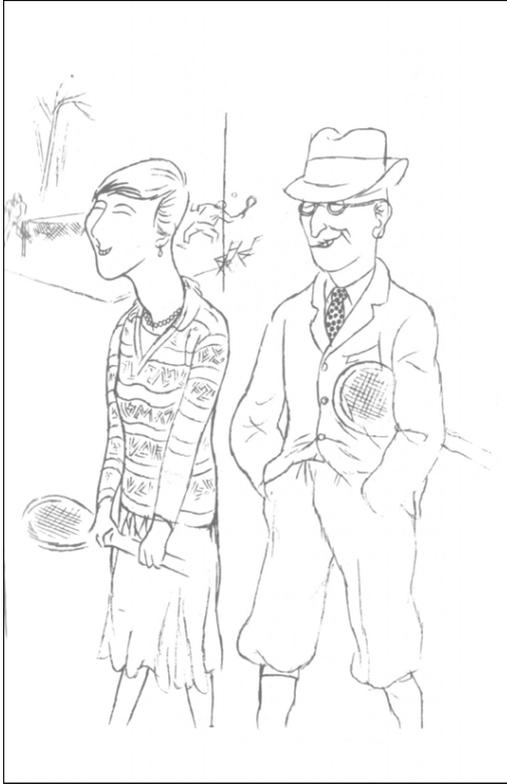
teile. Erreicht ist im Krieg der Geschlechter der Punkt, auf dem man sich die Hände reicht“ (ebd.: 52).

Angesichts dieser Einschätzung gewinnt die Distanz zwischen Sportlerin und „Mann mit steifem Hut“ die Qualität eines zynischen Kommentars. Räderscheidt entwirft das Gegenszenario zu Manns Sicht auf die Geschlechterbeziehung im Jahr 1926. Frau und Mann reichen sich nach dem Tennismatch nicht die Hände. Sie treten gar nicht erst zum gemeinsamen Spiel an. Ihre Isolation, die angesichts der diskutierten Geschlechterkameradschaft im Sport deutlich unterstrichen wird, können sie nicht durchbrechen. Die Versachlichung des nackten Körpers zur enterotisierten Puppe hat großen Anteil an diesem Eindruck. Tatsächlich geht mit der Sportbegeisterung der zwanziger Jahre eine zunehmende Entsexualisierung von Nacktheit und insbesondere des weiblichen Körpers einher: „In den Räumen des Sports konnte aus einer Frau ein ‚anständiger Kamerad‘ oder ein ‚feiner Kerl‘ werden, alle Anzeichen eigener sexueller Aktivität hatte sie aber peinlich zu vermeiden“ (Richartz 1990: 62).

Räderscheidt spitzt diesen Aspekt in seinen Aktdarstellungen zu. Die Sportlerin sexualisiert und entsexualisiert er zugleich, indem er den weiblichen Körper einerseits nackt darstellt, andererseits aber die sexuelle Konnotation in der verfremdenden Gestaltung der Geschlechtsmerkmale zurücknimmt und in eine puppenhafte Körperlichkeit überführt. Die Gleichberechtigung durch den Sport wird in seinen Bildern in Frage gestellt.

Dass die Sportkameradschaft eher intellektuelles Wunschenken als die Realität darstellte, zeigt die Einschätzung des Frauensports in der zeitgenössischen Karikatur, die als wichtiger Indikator der öffentlichen Meinung gelten kann. In ihrer Untersuchung zur Darstellung der Sportlerin in Karikaturen aus dem „Simplicissimus“ von 1919 bis 1933 arbeitet Gertrud Pfister (1991) zwei gängige Stereotype heraus: den Sportplatz als Heiratsmarkt und die vermännlichte Sportlerin. Das Gros der Karikaturen unterstellt Sport treibenden Frauen kein eigentliches Interesse an der körperlichen Aktivität, sondern nimmt den „Flirtsport“ ins Visier. Sport wird als Vorwand interpretiert, um weibliche Reize durch Bewegung und Kleidung wirkungsvoll zu inszenieren. Alleiniges Ziel ist es, einen Mann zwecks späterer Eheschließung kennen zu lernen. Bevorzugt wird die Partnersuche beim Skilaufen, Baden, Segeln und nicht zuletzt beim Tennisspielen dargestellt (ebd.: 387-392). George Grosz sieht in seiner Zeichnung „In treuer Hut“ (Abb. 4)⁵ das Tennisspiel

5 Die Zeichnung wurde mit dem Titel „Scharfe Bälle“ in Grosz’ Graphikmappe „Über alles die Liebe“ (1930) aufgenommen.



*Abb. 4: George Grosz: In treuer Hut.
In: Simplicissimus 1926/27.*

ebenfalls als Partnerbörse. Er folgt allerdings nicht dem geläufigen Jägerin-Beute-Schema, sondern der Kontakt scheint auf beiderseitigem Interesse zu beruhen.

Dem Vorurteil der sexuell motivierten Annäherung im „Flirtsport“ stehen die eisige Atmosphäre in Räderscheidts Bildern und die unerotische Körperlichkeit der Sportakte gegenüber. Seine kompakten Frauenkörper lassen sich eher mit dem zweiten Klischee in Verbindung bringen, der entweiblichten Sportlerin (ebd.: 393-395). In dieser Karikaturengruppe wird vor allem die Sorge um die Mutterschaft thematisiert, eine Aufgabe, die eine ernsthafte, leistungsorientierte Sportlerin durch mangelnde Weiblichkeit und zeitliche Beanspruchung nicht mehr ausreichend erfüllt. Die Kritik korrespondiert mit einer verbreiteten Vermännlichungstheorie von zumeist männlichen Experten, die sich auch im Diskurs über den Frauensport niederschlägt (vgl. Becker 1994). Zent-

rale Botschaft beider Stereotype, des „Flirtsports“ und der „vermännlichten“ Frau, ist die Unvereinbarkeit von Sport und Weiblichkeit. Über eine „diskursive Taktik der Ironisierung“ (Pfister 1991: 398) werden angeblich real existierende Missstände entlarvt und als Klischees entworfen. Diese dienen der sozialen Kontrolle von Frauen, die den angestammten häuslichen Bereich verlassen. In der Karikatur „Tragödie des Sports“ (Abb. 5) von F. Reinhardt werden die Folgen einer zu engagierten Sportlichkeit deutlich: „Wat nutzt mir, det ick meine Beene zeige – an mir traut sich ja doch keener ran, weil ick so gut zurückschlage!“ Von einer solchen ‚Konkurrenz‘ zum männlichen Aufschlag ist jedoch bei Räderscheidt nichts zu spüren.

In der Werbung und in den Massenmedien transportieren die zahlreichen Darstellungen von Sportlerinnen ungeachtet der erwünschten bzw. kritisierten Versachlichung von Nacktheit und Sexualität die traditionellen Geschlechterrollen. Wie Heike Egger (1999) für die Visualisierung des Frauensports in der „Berliner Illustrierten [sic] Zeitung“ nachweist, liegt beim männlichen Sportler der Fokus auf körperlicher Leistung und Anstrengung. Bei der Frau stehen hingegen Jugendlichkeit und



Abb. 5: F. Reinhardt: *Tragödie des Sports*.
In: *Simplizissimus* 1925/26.

Attraktivität im Vordergrund. Die Kosmetikfirma Elida wählt 1926 eine Tennisspielerin als Werbeträgerin (Abb. 6). Der Slogan zur Anzeige, die im Entstehungsjahr der „Tennisspielerin“ geschaltet wurde, lautet: „Sei schön durch Sport und Elida!“ Das Gesicht der hübschen, stupsnasigen Sportlerin ist durchaus mit dem der Aktfigur vergleichbar. Doch obwohl die Anzeige nur ein Brustbild zeigt, wirkt die Frau dynamischer und anmutiger als bei Räderscheidt. Hierzu trägt vor allem die zupackende und zugleich elegante Art, wie sie den Schläger hält, bei.

Lotte Laserstein illustriert mit ihrer Version einer „Tennisspielerin“ (Abb. 7) von 1929 vergleichsweise unkritisch das Bild der sportlichen Neuen Frau. Die androgyne Hauptfigur mit Herrenhaarschnitt präsentiert ihren modischen Tennisdress in einer Haltung, die an die zeitgenössische Modefotografie und Werbeästhetik erinnert (das Bild wurde von den Kritikern sehr gelobt und u.a. in der Beilage „Mode und Kultur“ des Berliner Tageblatts im Mai 1930 abgebildet; vgl. Krause 2003: 37 und



Abb. 6: „Sei schön durch Sport und Elida!“ Werbeanzeige aus der Berliner Illustrierten Zeitung (1926).

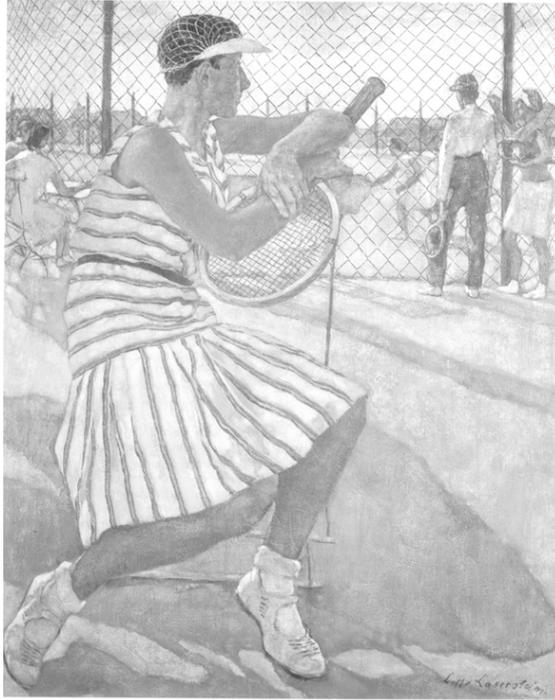


Abb. 7: Lotte Laserstein: Die Tennisspielerin, Öl auf Leinwand, 1929, 110 x 95,5 cm, Privatbesitz.

M 1929/4). Auf einem Stuhl sitzend beobachtet sie halb zurückgewandt das Geschehen auf dem Tennisplatz hinter ihr. Sie stützt sich lässig mit den Armen auf die Rückenlehne, den Schläger in der rechten Hand. Durch den Zaun, der die Figuren ähnlich wie bei Räderscheidt vom Bildhintergrund trennt, ist eine Spielerin in Aktion zu erkennen. Jedoch stellt der Drahtzaun bei Laserstein weniger eine einengende Barriere dar, sondern ist Bestandteil eines variationsreichen Musters, das aus dem Geflecht der sich kreuzenden Diagonalen des Zauns, der Kappe der Tennisspielerin sowie der Bespannung des Schlägers entsteht und in das sich auch ihre Pose, der gestreifte Tennisdress und die Schatten auf dem Boden einfügen. Diese ornamentale Verflächigung des Bildraumes lässt die durchtrainierte Körperlichkeit der Tennisspielerin umso präsenter erscheinen (vgl. ebd.: 133, 135, 139).

Lasersteins muskulöse Tennisspielerin scheint zwar zur körperlichen Bewegung fähig, jedoch wird sie als passive Beobachterin und nicht als

aktive Sportlerin gezeigt. Auf den modischen Phänotyp der Neuen Frau reduziert, bietet sie keinen Ansatz für eine Reflexion über den tatsächlichen Stand der Gleichberechtigung. Laserstein hinterfragt das massenmedial vermittelte Stereotyp der Neuen Frau nicht, sondern illustriert affirmativ den allseits propagierten Wandel der Geschlechterrollen. Räderscheidt dagegen gibt seiner Darstellung eine kritische Wendung, indem er die sportliche Neue Frau nackt darstellt. Deren Emanzipation wird, wie sich gezeigt hat, nicht nur durch ihre Nacktheit in Frage gestellt, sondern auch durch ihre Unbeweglichkeit. Zugleich demontiert die unbelebte, sexuell zurückgenommene Körperlichkeit traditionelle Vorstellungen von weiblicher Erotik.

Welche visuellen und intellektuellen Anregungen stehen hinter Räderscheidts Verbindung von Akt und Sport? Um diese in der Forschung vernachlässigte Frage zu beantworten, stellen auf künstlerischer Ebene die Aktskulptur und auf alltagsweltlicher Ebene der Nacktsport bislang unbeachtete Quellen dar.

Der skulptur- bzw. denkmalhafte Eindruck von Räderscheidts Sportakten wurde oft beschrieben (u.a. Herzog 1991: 39; Walter 1991: 292 und 298; Reinhardt 2000: 307), jedoch ohne auf die dahinter stehende künstlerische Tradition einzugehen. Die statuarische Wirkung der Frauenfiguren ist durch die starre Haltung der monumentalen Körper und die Gestaltung des Inkarnats als unbelebter Körperoberfläche bedingt. Die Behandlung der Hände, Füße und sekundären Geschlechtsmerkmale verstärkt die Assoziation eines Standbilds. Räderscheidt bezieht sich besonders in der geschlossenen, glatten Scham auf den kunsthistorischen Topos des abwesenden weiblichen Geschlechts. Dieses wird im Gegensatz zum männlichen Genital schon in der antiken Skulptur ausgespart. Die „Leerstelle zwischen den Beinen“ (Lehmann 2001: 317) der Frau setzt sich auch in der Malerei durch, vermutlich nach dem Vorbild der idealschönen Akte der Antike (vgl. ebd.: 317-323 zu verschiedenen Erklärungsmodellen).⁶

Die Beziehung von Räderscheidts Sportakten zur Bildhauerei bleibt nicht nur auf formale Qualitäten beschränkt. In der zeitgenössischen Plastik und Skulptur ist die Darstellung des Sportlers als Aktfigur sehr beliebt, wie die Fülle entsprechender Exponate auf den zahlreichen

6 Für die Avantgarde geriet die weibliche Scham mit all ihren Details zum Symbol für den modernen Akt schlechthin und diente als „visueller Schlachtruf [...] im Kampf gegen die akademische Konvention“ (Lehmann 2001: 326). Räderscheidt folgt diesem Schlachtruf nicht, persifliert aber gleichzeitig die erotische Tradition der Aktdarstellung, indem er die Sexualität seiner Sportakte in der skulptur- bzw. puppenhafte Körperlichkeit demontiert.

Sportkunstausstellungen der zwanziger Jahre belegt (vgl. den Beitrag von Bernd Wedemeyer-Kolwe in diesem Band). Das Motiv des nackten Sportlers findet sich bereits im Zusammenhang mit den antiken Olympischen Spielen als Siegerstatue. Diese Tradition wird weitergeführt und auf moderne Sportarten sowie den Frauensport übertragen. Es dominieren allerdings männliche Modelle, vor allem nackte Athleten und Boxer in Angriffshaltung. Die nackte Sportlerin wird häufig beim Tanz oder bei Gymnastikübungen gezeigt. Diese genuin weiblichen Bewegungsformen standen teilweise in enger Verbindung mit der Freikörperkultur und wurden darum „folgerichtig“ mit nackten Protagonistinnen dargestellt. Die Kombination von weiblichem Akt und Sport war in der Bildhauerei der zwanziger Jahre also durchaus üblich. Für die Malerei stellt Räderscheidt jedoch eine absolute Ausnahme dar. Bezeichnenderweise sind seine Sportbilder auf keiner der Sportkunstausstellungen vertreten, da sie offensichtlich den Ansprüchen eines solchen Rahmens nicht entsprachen. Anders als Räderscheidt bemühen sich die Bildhauer in ihren Sportakten dezidiert um sportliche Dynamik. Im Versuch, die Starre des Mediums zu überwinden, halten sie die für die jeweilige Sportart typischen Bewegungsabläufe im Momenthaften fest, wie z.B. Willy Menzner mit seiner „Tennispielerin“ (Abb. 8), die 1928 in der „Sportkunstausstellung am Zoo“ in Berlin zu sehen war (vgl. Kat. Berlin 1928: 27). Die nackte Sportlerin steht breitbeinig in Abwehrstellung, den Tennisschläger fest in beiden Händen vor dem Körper haltend. Ihre Figur entspricht dem sportlich-androgynen Schönheitsideal der Neuen Frau. Der Bubikopf mit Stirnband weist sie ebenfalls als „Sportmädels“ aus. Im Gegensatz zu Räderscheidts unbewegter und unbeweglicher Tennispielerin erscheint Menzners Plastik kraftvoll und lebendig. In den Knien leicht gebeugt und die Fersen etwas vom Sockel angehoben, vermittelt die anatomisch korrekt ausgeführte Statue eine körperliche Spannung, die ebenso in den gut definierten Muskeln zum Ausdruck kommt, während Räderscheidts statische, unanatomische Figur wie aufgeblasen wirkt.

Die Verbindung von Sport und Nacktheit war nicht nur in der Bildhauerei der zwanziger Jahre in Anlehnung an die Antike ein gängiges Motiv. Auch in der Freikörperkultur, die in der Weimarer Republik weite und öffentlich geduldete Verbreitung fand, war die Ertüchtigung des nackten Körpers ein wichtiges Element. Gleichfalls am antiken Griechenland orientiert, legitimierte die FKK den Nacktsport mit dem Erreichen einer höheren Kulturstufe, die der gesunde, schöne Körper repräsentierte. Im Gegensatz zum Leistungssport, der den Körper als ständig zu optimierende Maschine auffasste, war der Nacktsport gleichzeitig Ausdruck einer Zivilisationsutopie, in der die moderne Degenerierung



Abb. 8: Willy Menzner: Tennisspielerin, Datierung, Maße und Verbleib unbekannt.

des Körpers überwunden werden sollte. Der Breitensport nahm verschiedene Anregungen der FKK auf, u.a. verschiedene Bodybuilding-Techniken und die zumindest partielle Nacktheit, um die Körperhaltung bei den Übungen besser zu kontrollieren (vgl. Wedemeyer 1999).

Wie bereits am Beispiel der Sportkameradschaft erläutert, sollte die sportliche Aktivität auch in der FKK und der allgemeinen Sportbewegung vom erotischen Potential des Körpers ablenken bzw. zu einer neuen, sittlichen Einstellung gegenüber der Nacktheit führen. Als Mittel der Rationalisierung von Sexualität wurden FKK und Sport von der Sexualreform aufgegriffen (vgl. Richartz 1990). Sportlichkeit bedeutete eine Abkehr vom Seelisch-Subjektiven. Der enterotisierte Körper der Sportlerin stand auch für eine ökonomisierte Sexualität, die nunmehr als eine von vielen Körperfunktionen aufgefasst wurde und deren Befriedigung

zur allgemeinen Wartung und Kontrolle der Körpermaschine gehörte (vgl. Becker 1994: 41-52).

Diese Versachlichung zeigt sich auch in den Aktfotografien aus dem Umfeld der FKK, die als wichtiges Mittel der Selbstdarstellung in allen Publikationen der Bewegung relativ frei zugänglich waren und Räderscheidt möglicherweise zu seinen Sportbildern inspirierten. Zumeist von Amateuren geschossen zeigen die Fotografien vertraute Freizeitbeschäftigungen. Die nackten Menschen baden, treiben Sport, wandern usw. Solche Aufnahmen kamen den vertretenen Idealen besonders nahe, da gesunde Aktivitäten in freier Natur relativ neutral dokumentiert werden konnten (vgl. Linse 1989: 23-25). Allerdings geht das Bekenntnis zum nackten Körper teilweise so weit, dass die Situation unweigerlich ins Lächerliche kippt, z.B. beim hüllenlosen Skifahren. Obwohl bekannt ist, dass nahezu alle Sportarten im Umfeld der FKK, insbesondere Schwimmen, Turnen und Gymnastik, aber auch Boxen und Tennis, ausgeübt wurden (Andritzky 1989: 53f.), ließen sich bislang keine Fotografien der von Räderscheidt verarbeiteten Sportarten nachweisen. Jedoch gewinnen seine surreal anmutenden Sportbilder vor dieser Folie eine unmittelbar lebensweltliche Aktualität.

Die junge Filmindustrie entdeckte ebenfalls die Körperkultur als Thema. Der erfolgreichste Film dieses Genres, „Wege zur Kraft und Schönheit“ von Wilhelm Prager, wurde 1925 uraufgeführt und zeigt das breite zeitgenössische Spektrum von Sport, Gymnastik und Körperkultur. Es ist anzunehmen, dass Räderscheidt den Film kannte. Die von ihm gewählten Sportarten Geräteturnen, Boxen und Tennis sind vertreten, und es gibt einige Sequenzen, in denen nackt Gymnastik betrieben wird. Das große Interesse des Publikums zeugt von der Akzeptanz dieser körperkulturellen Praktik, auch wenn man nicht von einer gesellschaftlichen Integration sprechen kann (vgl. Grisko 1999: 22-24).

Wohl aus Furcht vor Zensur sind auf der Titelfotografie des Filmprogramms (Abb. 9) alle sekundären Geschlechtsmerkmale des weiblichen Körpers retuschiert, noch in den zwanziger Jahren eine gebräuchliche Methode der Aktfotografie. Die einer Filmszene entnommene Aufnahme zeigt eine auf einem Bein balancierende Frau. Das andere Bein hält sie im beinahe rechten Winkel abgespreizt. Der Schambereich öffnet sich zwar frontal, stellt aber nur eine geschlossene Hautfläche dar. Auch bei Räderscheidts „Tennisspielerin“ sind Brustwarzen und Schamhaare gewissermaßen retuschiert. Wird die Nähe zur Skulptur des auf dem Programmtitel manipulierten Körpers durch den Sockel unterstrichen, auf dem die Frau steht, hat sich bei Räderscheidt diese Qualität in den puppenhaften Körper selbst verlagert.

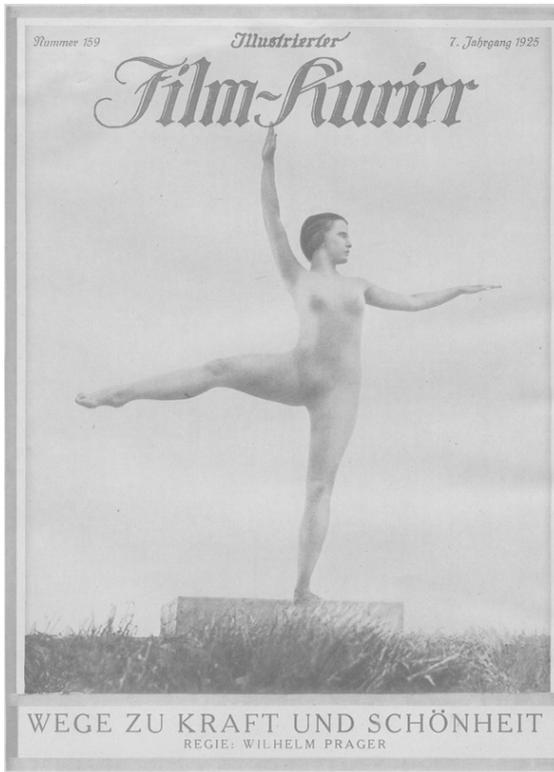


Abb. 9: *Wege zu Kraft und Schönheit*. Titelblatt *Illustrierter Film-Kurier* (1925).

Räderscheidts Akte transportieren eine den Idealen und Zielen des Nacktsports entgegengesetzte Körperauffassung. Sie können als Persiflage und Zuspitzung der FKK gelesen werden. Es handelt sich nicht um eine natürliche und dadurch sittliche Nacktheit, die ganz in den Dienst der Gesundheit gestellt ist, sondern um Nacktheit als Artefakt. Räderscheidt übersteigert den enterotisierten nackten Körpers in letzter Konsequenz zu einer leblosen Puppe. Diese im Medium der Malerei zu präsentieren bedeutet einen Seitenhieb auf die Aktradition, da die überlieferten Strategien der erotischen Inszenierung des nackten weiblichen Körpers negiert werden.

In seinem Artikel „Die Sportsfrau von gestern“ stellt Willy Meisl (1927) das Emanzipationspotential des Frauensports in Frage:

„Der Sport hat die Frau erlöst. Gestern noch mit langem Rock behaftet, so daß es gar keine Beine zu geben schien, heute schon so viel Beine, daß es fast gar keinen Rock mehr gibt. Gestern nur lächerliche Zierpuppe, zerbrechlich und wenig beweglich, heute Sportgirl oder Sportlady. Gestern noch nichts als Frau, heute Gefährtin, Kameradin und – Konkurrentin. Die Zeiten haben sich geändert. Die Frau ist frei. Ist sie frei? Die Frau treibt Sport und der Sport treibt sie. Haben wir uns geändert? Hoffen wir’s“ (Meisl 1927: 18).

Die gleiche Skepsis kommt auch in Räderscheidts Sportbildern zum Ausdruck. Die „hundertprozentige Frau“ ist immer noch eine Puppe, die zwar nicht mehr zerbrechlich, aber weiterhin unbeweglich ist und damit den zeitgenössischen Vorstellungen einer Sportlerin widerspricht. Wie am Beispiel der „Tennispielerin“ gezeigt wurde, greift Räderscheidt den Topos der sportlichen Neuen Frau auf und entlarvt ihn als leere Hülle, indem er ihn konterkariert. Der Sport dient nicht der Befreiung von traditionellen Geschlechterrollen, sondern setzt die Frau neuen Zwängen aus. Sie muss selbstbewusste Kameradin und fraulich zugleich sein. Die Sportakte ‚verkörpern‘ diese Ambivalenz der Neuen Frau, die als Sportlerin rein äußerlich emanzipiert, in ihrer Nacktheit jedoch weiterhin den alten Erwartungen verhaftet ist. Wie der Mann in seinem Anzug ist sie in einem Körperpanzer gefangen, der, zur Puppe verfremdet, weder sportliche Aktivität noch sexuelle Attraktivität erlaubt. Die Geschlechterkameradschaft im Sport scheint ebenso unmöglich wie die erotische Annäherung im Flirtsport. Auch ein Geschlechterkampf findet nicht statt. Stellt man die Biographie des Künstlers in der Interpretation zurück und die Sportbilder den Strömungen der Zeit gegenüber, wird die Entfremdung der Geschlechter bei Räderscheidt als eine absolute, von beiden Seiten ausgehende erkennbar. Es gibt keinen Gewinner oder Verlierer. Mann und Frau können nicht mehr zueinander finden.

Literaturverzeichnis

- Andritzky, Michael (1989): „Berlin – Urheimat der Nackten. Die FKK-Bewegung in den 20er Jahren“. In: Ders./Thomas Rautenberg (Hg.), „Wir sind nackt und nennen uns Du“. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur, Gießen: Anabas, S. 50-57.
- Becker, Frank (1994): „Die Sportlerin als Vorbild der ‚neuen Frau‘. Versuche zur Umwertung der Geschlechterrollen in der Weimarer Republik“. Sozial- und Zeitgeschichte des Sports 8 (Heft 3), S. 34-55.

- Clerici, Gianni (1987): 500 Jahre Tennis. Vom Spiel der Könige zum Milliarden-Dollargeschäft, Berlin: Ullstein.
- Egger, Heike (1999): „Reizend und anmutig trotz schärfsten Sports‘ – Die öffentliche Darstellung des Frauensports in den zwanziger Jahren“. In: Norbert Gissel (Hg.), Öffentlicher Sport: Die Darstellung des Sports in Kunst, Medien und Literatur, Hamburg: Feldhaus, S. 79-94.
- Frevert, Ute (1986): Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gerster, Ulrich (1992): „...und die hundertprozentige Frau“. Anton Räderscheidt 1925-1930“. kritische berichte 20 (Heft 4), S. 42-63.
- Grisko, Michael (1999): „Freikörperkultur und Lebenswelt – Eine Einführung“. In: Ders. (Hg.), Freikörperkultur und Lebenswelt. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Freikörperkultur in Deutschland, Kassel: Kassel University Press, S. 9-41.
- Herzog, Günter (1991): Anton Räderscheidt, Köln: Dumont.
- Heusinger von Waldegg, Joachim (1979): „Zur Ikonographie der ‚einsamen Paare‘ bei Anton Räderscheidt“. Pantheon 34 (Heft 1), S. 59-68.
- Kat. Berlin (1928): Sportkunstausstellung im Zoo [Ausst. Berlin, Zoo], Berlin: [o. Vlg.].
- Kat. Köln (1926): Jankel Adler, Gert Arntz, Max Ernst, Marta Hege-
mann, Heinrich Hoerle, Anton Räderscheidt, Franz W. Seiwert, Gert
H. Wollheim [Ausst. Köln, Richmond Galerie Casimir Hagen],
Köln: [o. Vlg.].
- Kat. Köln (1930): Ausstellung Kölner Künstler [Ausst. Kölnischer
Kunstverein], Köln: [o. Vlg.].
- Kat. Räderscheidt (1993): Anton Räderscheidt. Hg. von Werner Schäfke
und Michael Euler-Schmidt [Ausst. Köln, Josef-Haubrich-
Kunsthalle], Köln: Locher.
- Krause, Anna-Carola (2003): Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzi-
ge Wirklichkeit [Ausst. Berlin, Das verborgene Museum e.V.; mit
einem Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Graphiken
(1910-1937), erg. um ausgewählte schwedische Werke (1938-1989)
als CD-Rom], Dresden: Philo Fine Arts.
- Lehmann, Sophie (2001): „Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwe-
senden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst“. In:
Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.), Körperteile. Eine kulturelle
Anatomie, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, S. 316-339.
- Linse, Ulrich (1989): „Zeitbild Jahrhundertwende“. In: Michael An-
dritzky/Thomas Rautenberg (Hg.), „Wir sind nackt und nennen uns

- Du“. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur, Giessen: Anabas, S. 10-26.
- Maes, Hans-Jürgen (1993): „Identitätsbeschaffung in der einer totalitären Gegenwart. Perspektive, Horizont und Balance in den Sportbildern Anton Räderscheidts“. In: Anton Räderscheidt. Hg. von Werner Schäfke und Michael Euler-Schmidt [Ausst. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle], Köln: Locher, S. 9-18.
- Mann, Heinrich (1926): „Sie reichen sich die Hände. Eine Zeitbetrachtung“. UHU. Das neue Ullstein-Magazin 3 (Heft 3), S. 14-19.
- Meisl, Willy (1927): „Die Sportsfrau von gestern“. UHU. Das neue Ullstein-Magazin 4 (Heft 2), S. 14-19.
- Meyer-Büser, Susanne (1994): Das schönste deutsche Frauenporträt. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin: Reimer.
- Pfister, Gertrud (1991): „Frauensport im Spiegel der Karikatur – eine Analyse des Simplicissimus (1919-1933)“. In: Andreas Luh/Edgar Beckers (Hg.), Umbruch und Kontinuität im Sport – Reflexionen im Umfeld der Sportgeschichte. Festschrift für Horst Ueberhorst, Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, S. 376-401.
- Reinhardt, Hildegard (2000): „Leben wie unter dem ‚Rasiermesser‘. Marta Hegemann und Anton Räderscheidt“. In: Renate Berger (Hg.), Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 287-325.
- Richartz, Alfred (1990): „Sexualität – Körper – Öffentlichkeit. Formen und Umformungen des Sexuellen im Sport“. Sozial- und Zeitgeschichte des Sports 4 (Heft 4), S. 56-72.
- Rosenberg-Fleck, Lotte (1931): „Der Wandel des Frauentypus in der bildenden Kunst“. In: Ada Schmidt-Beil (Hg.), Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des XX. Jahrhunderts, Berlin: Verlag für Kultur und Wissenschaft, S. 28-36.
- Walter, Maria (1991): „Anton Räderscheidts Paarbilder in den 20er Jahren“. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde [o. Jg.], S. 275-302.
- Wedemeyer, Bernd (1999): „‚Nacktkultur‘ oder ‚Nacktsport‘? Die Freikörperkultur im Kontext von Sport, Turnen, Gymnastik und Körperkultur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“. In: Michael Grisko (Hg.), Freikörperkultur und Lebenswelt: Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Freikörperkultur in Deutschland, Kassel: Kassel University Press, S. 115-140.
- Wesp, Gabriela (1998): Frisch, fromm, fröhlich, Frau. Frauen und Sport zur Zeit der Weimarer Republik, Königsstein im Taunus: Helmer.

Normierte Körper
Die Modeindustrie und ihre Modelle

Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik

BURCU DOGRAMACI

„Seidigen Mond, Perlmutter unter Strümpfen, steigen ins Auto kurzröckige Nymphen. Zuckender Stern Reklame im Haar, gehn wir zigeunern in Kino und Bar. Fern deinen Zöpfen und Mütterjahren wird dich das Flugzeug geschmeidiger fahren, Knäbin der Städte, geopfert Haars, rehhüftig, Schmalteier der Boulevards!“ (Huchel 1984: 30f.) In seinem Gedicht „Die Knäbin“ von 1927¹ poetisierte Peter Huchel die Codes, die in jenen Jahren wohl am häufigsten zur Umschreibung der großstädtischen Frau verwendet wurden: die Mode und der schlanke Leib, Großstadtlichter und Unterhaltungsindustrie, Technisierung und Dynamisierung nährten den Diskurs um die Garçonne, die Neue Frau, das City Girl. Dass diese modernen Frauentypen zu einem zentralen Thema der Weimarer Republik wurden, ist nicht zuletzt auf das massenhafte Aufkommen der Printmedien zurückzuführen. Niemals zuvor erschienen derart viele Zeitungen und Illustrierte. Dies führte zu einem markanten Einschnitt in der Transformation von Information und der Verbreitung von ästhetischen Normen. In millionenfacher Streuung gelangten Bilder und Nachrichten zu einem seh-hungrigen Publikum; Bedürfnisse wurden befriedigt und gelenkt.

In den zwanziger Jahren gegründete Zeitschriften wie „Der Querschnitt“ oder „UHU“ widmeten sich – in manchen Heften sogar leitmo-

1 Die Erstveröffentlichung des Gedichts erfolgte in der Zeitschrift „Der Querschnitt“ (4/1932: 245) und war mit dem Zusatz „1927“ versehen.

tivisch – dem Frauenbild ihrer Zeit.² Jedoch war besonders die Modepresse seit ehemals aufgrund ihres Sujets ein besonderer Ort der Produktion von Idealen und Wunschbildern: Ein Rückblick auf vergangene Jahrhunderte bestätigt, dass vor allem die Mode die Körperideale prägte (vgl. Lehnert 1998: 8). Der Körper wurde durch Stoffe, Kleiderschnitte und Accessoires verhüllt, entblößt und geformt. Auch die weiblichen Leitbilder der Weimarer Republik wurden in besonderem Maße durch ihre Kleidung definiert. Der Kult um die androgyne schlanke Schauspielerinnen Asta Nielsen zu Beginn der zwanziger Jahre initialisierte eine zunehmende Entweiblichung der Mode. So wie Asta Nielsen als dänischer Kronprinz Hamlet spielerisch von der weiblichen zur männlichen Rolle wechseln konnte, so wurden den modischen Frauen der zwanziger Jahre zunehmend körperliche Freiheiten zugesprochen. Die Textilindustrie entwickelte elastische Stoffe, die Mobilität und sportliche Betätigung zuließen. Die Röcke wurden kürzer und erlaubten somit größeren Bewegungsspielraum. Der sportive, jugendliche Körper erhielt seine adäquate Silhouette durch das sportliche Kostüm. Das Korsett wich sachlichen Kostümen, und die langen Haare – zur Jahrhundertwende noch Insignie einer fragilen oder aber vitalen Weiblichkeit – wurden durch praktische Kurzhaarschnitte ersetzt.

In vorher nie gesehener Weise begleiteten die Bildmedien den Tod und die Geburt eines Frauenbildes. Mode und der von ihr gestaltete Körper galten als Indikatoren einer im Aufbruch begriffenen Weiblichkeit. So schreibt Friedrich Wendel im Jahr 1928: „Kurzer Rock und Bubikopf sind Ausdruck eines neuen Zeitgefühls der Frau“ (Wendel 1928: 283f.). Die Kleidung der zwanziger Jahre war – und dies vermitteln die Inhalte vieler Modeartikel in Zeitschriften wie „Die Dame“, „Elegante Welt“ und „Moden-Spiegel“ – das optische Indiz der gesellschaftlichen Veränderungen und der Emanzipation der Frau. Das weibliche Mode- und Körperbewusstsein jener Jahre gilt bis in die Gegenwart als Sinnbild einer ganzen Dekade: „Denken wir an die Frau Mitte der zwanziger Jahre, so entsteht in uns das Bild einer gertenschlanken, charlestontanzenden Person in einem Hänger mit langer Zigarettenspitze, Perlenkette und Bubikopf“ (Loschek 1995: 60).

Die Mittler der Mode – die Zeichner, Fotografen und Journalisten – waren die Multiplikatoren eines jeden Kleidungsstils und der damit verbundenen Körperauffassung. Sie interpretierten die Mode und den Mode-Körper in individueller Weise, wobei sie entscheidend zur Prägung von Idealbildern beitrugen. Dabei kam der graphischen Modeil-

2 So stand Heft 4 des „Querschnittes“ im Jahr 1932 unter dem Thema „Junge Mädchen heute“.

lustration bis Mitte der zwanziger Jahre ein besonderes Gewicht in der visuellen Kommunikation von Mode zu. Die anspruchsvollen Modezeichner setzten die Mode in phantastischer, verfremdender Weise um. Die besondere Eleganz gestreckter Modefigurinen, Experimente mit Technik und Malmaterialien und ein Hang zur Abstraktion gehörten zum Wesen vieler Modegraphiken. Demgegenüber war die Modefotografie lange Jahre ein vor allem deskriptives Medium. In starren Studioaufnahmen posierten die Modelle in phantasieloser Vorder- und Rückenansicht; die Pressefotografie wurde vor allem eingesetzt, wenn Prominente porträtiert werden sollten. Erst gegen Ende der zwanziger Jahre begannen zahlreiche Modefotografen, vermutlich unter dem Einfluss der avantgardistischen Fotokunst, mit Bildausschnitten, ungewöhnlichen Perspektiven und der Körpersprache der Modelle zu experimentieren.

So wie der Modedesigner eine Frau durch Kleidung zu „erfinden“ hatte (vgl. Hollander 1997: 195), so konnte auch der Modezeichner einen bestimmten Frauentyp formen und gestalten. Dies geschah nicht nur durch eine spezielle Körperdarstellung, Mimik und Habitus, sondern auch die vielen Versatzstücke – Ort, Bildpersonal und Attribute – konnten zur Charakterisierung eines Typus führen. Die extrem großen, schlanken Figurinen eines Ernst Dryden oder Kenan propagierten ein Schönheitsideal, das sein Äquivalent in der schmalen Modesilhouette jener Jahre hatte. Hinter der modischen Hülle, die den „Aufhänger“ für die Modeberichte bildete, stand stets auch ein bestimmtes Körperverständnis. So ist auffällig, dass die zunehmende Mobilität, das Reisen, der Sport oftmals die Folie für die bildliche Berichterstattung bildete. Gleichzeitig wurde die Eroberung von männlich geprägten Orten – insbesondere der großstädtische öffentliche Raum – durch die Zuordnung von maskulinen Accessoires und Kleidungsstücken bildnerisch erklärt: Monokel, Zigaretten, der Smoking gehörten zu den Attributen, die sowohl in der Malerei der zwanziger Jahre als auch in den Modeinszenierungen jener Dekade immer wieder aufgegriffen wurden.

Die Dianen der Großstadt

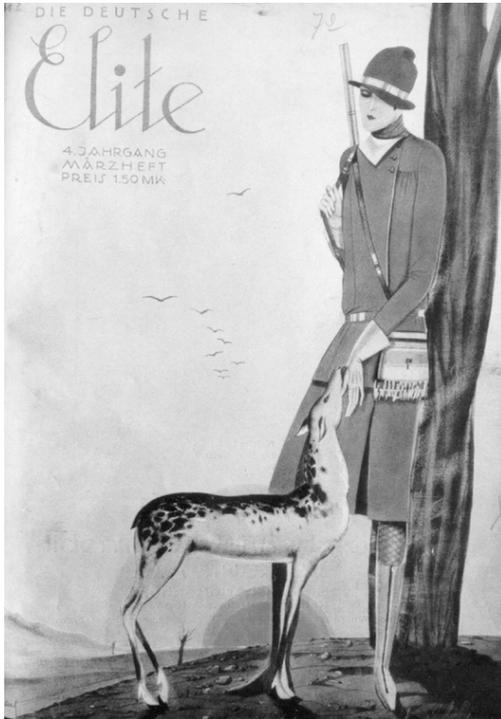
Innerhalb weniger Jahrzehnte hatte sich das Erscheinungsbild der Frau verändert. Begleitet wurde dieser Prozess durch soziale und politische Reformen. Frauen erhielten das Wahlrecht und konnten studieren, immer mehr Frauen waren berufstätig, das beengende Korsett und die bodenlangen Kleider gerieten aus der Mode, und das schlanke Körperideal legitimierte den Sport als Freizeitbeschäftigung: „Mode, das ist nicht nur

die stilistische Form, das ist auch ein sensibler Indikator des gesellschaftlichen Klimas“ (Bongartz 1985: 74). Die Modezeitschriften suchten die gesellschaftlichen Errungenschaften im Ausdruck der Mode. In einem Artikel über die „Berufskleidung für junge Mädchen“ heißt es: „Ein besonderes Geschlecht, die weibliche Jugend unserer Zeit! Die auf schönen Beinen gross und schlank durch das Leben geht. Jugend der Verantwortung. [...] Eingedenk seiner Aufgaben – ehrgeizig und rekordstrebend – steht das Mädchen von heute im Beruf, beim Tanz, beim Sport“ (Moden-Spiegel 28/1929: 2). Das schlanke Körperideal wird hier in den Kontext der beruflichen und gesellschaftlichen Emanzipation gebracht und erhält seine Illustration durch viele Zeichnungen und Fotografien: Frauen beim Sport, Tanz und auf der Straße. Aus den geschnürten Femmes fragiles oder fatales der Jahrhundertwende waren die sportiven „Femmes modernes“ geworden.

Dabei hatte jede Dekade ihre festen Ikonographien, wenn es um die bildliche Umsetzung von weiblichen Typen ging. In der Kunst und im Theater der Zeit um 1900 begegnet die Frau häufig als Sterbende oder als ihre Gegenspielerin, die Mordende, als Ophelia oder Medusa. Nach 1918 griff man bei der Beschreibung der neuen Frauentypen ebenfalls auf mythologische Figuren zurück. So begegnet in Modezeitschriften und Modebüchern das Bild der reitenden Amazone, die ihr Alter Ego in der sportlichen Reiterin der zwanziger Jahre hatte³: „Und wenn an frischen Tagen auf dem Land die jugendlich herben Girls so zentaurisch dahingaloppierten, barhaupt, dass das Blondhaar im Wind und Sonnenschein flog“, heißt es in Fritz Gurlitts „Sport-Brevier“ von 1920 (Gurlitt 1920: 35). Neben der Figur der Amazone zitierten Autoren und Künstler gern und häufig das Bild der Jagdgöttin Diana. Immer wieder wurde in Artikeln auf sie verwiesen, um das Ideal der modernen Frau zu entwerfen. So heißt es in der „Eleganten Welt“ von 1924: „Diana, die keusche, lange, feine, schlanke Göttin der Jagd, mit den hellen Augen, den langen Beinen, der kindlichen Brust. Diana ist heute zum weiblichen Ideal erhoben worden“ (Elegante Welt 14/1924: 23).⁴ Ebenso wie die Autoren verwandelten auch die Zeichner die zeitgenössische Frau in eine Jägerin, die einen athletischen Körper hatte, Sportlichkeit und Selbstbehauptung

3 Vgl. die androgynen, in der reformierten Reitkluft reitenden Frauen von Ludwig Kainer in Gurlitts „Sport-Brevier“ (Gurlitt 1920: 26ff.) und von Kurt W. Habisch in Rezniceks „Die perfekte Dame“ (Reznicek 1928: 133); vgl. auch Lieselotte Friedlaenders dynamische Reiterin im „Moden-Spiegel“ (47/1926: o.P.).

4 Vgl. auch die „Vogue“ (11.4.1928: 37) oder die „Elegante Welt“ (11/1922: 22), in denen Parallelen zwischen den Neuen Frauen und der Diana hergestellt werden (vgl. dazu Kessemeier 2000: 34).



*Abb. 1: Kenan Temizan: Titelblatt für
„Die deutsche Elite“, H. 3, 1927.*

in sich vereinte. In einem Titelblatt für „Die deutsche Elite“ (Abb. 1) entwarf der Künstler Kenan das Bild einer eleganten Jägerin, die in der Morgenröte ein Reh liebkost. Breitbeinig stehend, den Hut tief ins herbe Gesicht gezogen und die Waffe geschultert, begegnet hier die Diana der Weimarer Zeit.

Diese Darstellungsmodi fanden ihr Äquivalent in der Motorisierung und Technisierung der Bildsujets. Statt zu Ross gingen die Dianen der Großstädte mit dem Automobil zur Jagd. Die Motorisierung passte ideal zur Dynamisierung des Körpers. So bildeten Zeichner und Fotografen die Städterin sehr häufig in oder vor dem Auto ab; Frauen waren nicht mehr allein die Begleiterinnen ihrer fahrenden Männer, sondern wurden selbst zu Fahrerinnen. Prominente wie Marlene Dietrich oder Erika Mann ließen sich am Steuer ablichten, und Frauenzeitschriften produzierten eigene „Autonummern“, die sich ausgiebig dem Automobil und deren „Chauffeurinnen“ widmeten – auch wenn der Anteil fahrender



Abb. 2: Ludwig Kainer: Mode-Illustration für Fritz Gurlitts „Sport-Brevier“, 1920.

Frauen in der Realität noch immer verschwindend klein war. Auch als Pilotinnen begegneten die Frauen der zwanziger Jahre, und die Bekleidungsindustrie stimmte ihre Entwürfe auf diese neuen Erlebnisräume ab: „Jenseits vom Massensport, der sich mehr oder weniger in traditionellen Bahnen bewegte, eroberten mutige Sportlerinnen trotz erheblicher Schwierigkeiten Terrains, die bisher reine Männerdomänen gewesen waren“ (Vollmer-Heitmann 1993: 37). Ludwig Kainer visualisierte für Gurlitts „Sport-Brevier“ ein Paar, das sich auf den Flug mit einer Propellermaschine vorbereitet (Abb. 2). Gekleidet in der aktuellen Mode aus dem Hause S. Adam-Berlin, stehen sich Pilot und Pilotin im Gespräch gegenüber. Dabei ist auffällig, dass die Frau mit breiter Beinstellung und selbstbewusst in die Taille gestemmt den Händen gezeichnet ist. Ihre Körpersprache ist offensiv und betont maskulin. Das Überschreiten tradierter Geschlechtergrenzen und die Aneignung männlich konnotierter Erfahrungsräume wie des Flug- und Motorsports schreibt sich förmlich in den Körper der Dargestellten ein.

In ihrem Buch „Das junge Mädchen“ von 1925 bemerkt Ilse Reicke: „Unsere Zeit brachte stark und reich ein Gutes herauf: die Befreiung des Körpers von der Bewegungslosigkeit, in der eine geschniegelte, geschnürte Mode oder körperfremde Philisterei ihn stecken ließ“ (Reicke 1925: 197). Damit ist dem Sport eine zentrale Rolle bei der Definition der modernen Frau zugesprochen. Nach dem Ersten Weltkrieg war das Motiv der Sportlerin immer häufiger in der Presse zu finden und taucht selbst in der Bildnismalerei auf.⁵ In den Zeitschriften wurde in Artikeln und Inseraten für körperliche Aktivität geworben. Mensendiecken und Schönheitskuren sollten den Frauen zum schlanken Körper verhelfen. Die Frage „Ist Körperkult Sport?“ (Reznicek 1928: 131) beschäftigte die Autoren, und die Zeichner lieferten das Bildmaterial zur Bewegungssucht der neuen Frauen: Golfen, Schwimmen, Bergsteigen und Reiten waren nur einige der Sportarten, die in Pressezeichnungen praktiziert wurden. So ließ Lieselotte Friedlaender in ihrer Zeichnung „Schüttel-Sport“ von 1922 (Lustige Blätter 25/1922: 4) zwei junge Frauen ausgelassen in gestreiften Trikots umherspringen und Ball spielen. Gesellschaftliche Verhaltensmuster für junge Damen ignorierend, geben sich die zwei Frauen voller Enthusiasmus ihrer sportlichen Betätigung hin. Nicht nur der Medizinball fliegt durch die Luft, auch die Sportlerinnen haben den Boden unter ihren Füßen verlassen. Sie springen und recken sich in einer Art Wettkampf nach dem ledernen Ball. Die körperlich erstarkte, athletische und zugleich erotische Frau war ein Lieblingsmotiv der Zeichner. Nicht selten war es eben dieses Beieinander von Sport und Erotik, das die Phantasie der Künstler beflügelte.⁶

„Drei Meisterinnen im Laufen – sehr hübsch und stramm, trainieren im Stadion für den Kurfürstendamm“, heißt es unter einem Titelblatt der „Lustigen Blätter“ (Abb. 3) aus dem Jahr 1924. Lutz Ehrenberger malte drei junge Frauen, die mit nach oben gestreckten Armen und großen Schritten dem Betrachter entgegenliefen. Die Flaneusen der zwanziger Jahre vitalisierten sich auf den Sportparcours ihrer Zeit. Aus den monänen Kokotten des Malers Ernst Ludwig Kirchner, die in den zehner Jahren über die Boulevards Berlins defilierten, waren die vitalen Girls der Zwanziger geworden. Auch in den Zeichnungen Lieselotte Friedlaenders, die in der Weimarer Dekade für den „Moden-Spiegel“ verantwortlich war, lässt sich eine Ikonographie des Vitalen und Dynamischen

5 Vgl. Lotte Laserstein: Die Tennisspielerin, 1930; Nikolaus Sagrekow: Bildnis einer Sportlerin, 1928; Anton Räderscheidt: Tennisspielerin, 1926 (vgl. dazu die Abbildungen im Beitrag von Janina Nentwig in diesem Band).

6 In ihrem Buch „Die perfekte Dame“ widmete sich Paula von Reznicek auch dem Thema „Sport und Erotik“, und Julo Fehr lieferte die Illustration: Seine „Boxerin“ trainiert mit freiem Oberkörper (Reznicek 1928: 143).



Abb. 3: Lutz Ehrenberger: Tausend Meter, „Lustige Blätter“, H. 33, 1924, Titelblatt.

erkennen. Im Titelblatt „Maigewitter“ für den „Moden-Spiegel“ lässt Friedlaender zwei Damen wie Gulliver über eine Miniaturlandschaft schreiten (vgl. Moden-Spiegel 17/1927: Titelblatt). Nichts scheint die Frauen aufhalten zu können. In der aktuellen Mode, mit vom Sturm zerzausten Kurzhaarfrisuren und auf hohen Spangenschuhen gehen sie unbeschwert und selbstbewusst durch die Welt.

Herrlich oder fraulich?

„Um Himmelswillen, Lotte, was ist denn mit dir passiert?“ – „Na, stell’ dir vor: ich geh’ heut’ zum Friseur, setz’ mich hin – da fängt der Dussel an, mich zu rasieren.“ Mit Pagenkopf, Schlips und Mensur im Gesicht berichtet die Sekretärin ihrer verdutzten Kollegin ihr Erlebnis. Die Androgynität der Frau – so vermittelt diese Karikatur (vgl. Vollmer-Heitmann 1993: 45) – hinterlässt schmerzhaft Spuren.

Männlich oder weiblich? Diese Frage beschäftigte Modejournalisten, Zeichner, Fotografen und Maler über viele Jahre. Die Androgynität der Garçonnes und deren maskuline Accessoires faszinierten. Das schlanke Körperideal, die gekürzten Haare, der funktionale Kleidungsstil und



Abb. 4: „Der Schnurrbart kommt wieder!“, in: Friedrich Wendel: *Die Mode in der Karikatur*, Dresden 1928, S. 284.

nicht zuletzt auch Attribute wie die Zigarette implizierten, dass Frauen die seit Jahrhunderten aufrechterhaltenen Geschlechtergrenzen überschritten. In den Modezeitschriften, Witzblättern und Ratgebern der zwanziger Jahre wurde das Bild einer zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit changierenden Frau geschaffen. Diese Zuschreibung war nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Frauen zunehmend in die männlich besetzten Räume eindringen: Dies galt für die Berufswelt ebenso wie für die Freizeitgestaltung. „Herrlich am Vormittag – Fraulich am Nachmittag“ überschrieb „Die Dame“ eine Modestrecke (Die Dame 18/1925: 22) und zeigte eine – je nach Tageszeit – eher maskuline oder feminine Frauenmode. „Galt der Vormittag als männlich konnotierte Zeit der Geschäftigkeit und Berufstätigkeit, wurden die Stunden von ‚fünf bis sieben‘ als traditionellerweise weiblichen Vorstellungen entsprechende Stunde der Muße, Besuche und kleineren Vergnügen betrachtet“ (Kessemeier 2000: 206). Als Vorreiterinnen der androgynen Mode porträtierten die Modezeitschriften prominente Damen der Gesellschaft wie die Bildhauerin Renée Sintenis, die sich beim Spaziergang mit ihrer ebenfalls mit Schlips und Hosen bekleideten Freundin fotografieren ließ. Nicht nur für Modezeichner und Fotografen war die androgyne Dame

ein Thema; besonders die Karikaturisten, die sich von jeher mit den Moden ihrer Zeit auseinandersetzen, paraphrasierten mal albern, mal boshaft die Erscheinungsweisen der „vermännlichten“ Frau. In nahezu jeder Ausgabe der „Lustigen Blätter“ zwischen 1920 und 1930 ist das veränderte Erscheinungsbild der Frau, ihr kurzes Haar und selbstbewusstes Auftreten, karikiert. Mit Vorliebe zeichneten die Karikaturisten der zwanziger Jahre Frauen mit Glatze, bisweilen mit Schnurrbart, Schlips und Kragen, die aufgrund ihres Aussehens mit Männern verwechselt werden. Das modische Extrem war Ziel des Spotts. So zeigt eine Zeichnung in den „Lustigen Blättern“ einen Damenklub, in dem ein Paar im Vordergrund tanzt (vgl. Lustige Blätter 38/1924: 8). Erst die ironisierende Überschrift „Frauenbewegung“ und der Kommentar entlarvt die weibliche Identität des großen Tänzers in Schlips, Kragen und mit Monokel: „Weißt du noch, Kitty, wie früher immer Damen mit Herren tanzten?“ – „Ja, das waren perverse Zeiten!“ Die Accessoires camoufflieren das Geschlecht, und die Identifizierung von Mann und Frau wird – so die reale Utopie – fast unmöglich. Hinter dieser Vorstellung verbargen sich Ängste. Die Zuschreibung von männlichen Attributen und Verhaltensnormen machte aus den emanzipierten Neuen Frauen sogenannte groteske „Mannweiber“. Deutlich wird dies auch in einer anderen Zeichnung, die Friedrich Wendel 1928 in seiner Untersuchung „Die Mode in der Karikatur“ publizierte: Unter der Überschrift „Der Schnurrbart kommt wieder!“ (Abb. 4) stellt eine Garçonne mit Fliege, Weste und Monokel fest: „Um Gotteswillen, wie soll man das nur wieder nachmachen!“ Dabei beobachtet sie erschreckt ihren Mann, der sich gerade den Schnurrbart kämmt. Karikatur und Subtext entlarven die Mode und das modische Verhalten der zeitgenössischen Frau als Mimikry, die auf optische Annäherung an den Mann abzielt.

Im Gegensatz zu den „Witzblättern“ versuchten Modemagazine und Modebücher, die „Verherrlichung“ der Frau durch ein neues Körperverständnis zu legitimieren und somit Argumente für die Androgynität der modernen Frau anzuführen: „Die ‚Lady up to date‘ fühlt sich am wohlsten im Sportkleid, im herrenmäßig zugeschnittenen Kostüm, im Filzhütchen, in der Weste mit Krawatte und dem Taschentuch an der Seite. Ihre Figur hat sich gewandelt – ist knabenhafter, prononzierter, lebendiger geworden. Nun hat sie Anspruch auf anderen Dreß, Schleppröcke und Faltenfahnen hindern ihre Bewegungsfreiheit. Nicht übertrieben, nicht outriert – aber geeignet für ihre hastigen Schritte, ihr Achtzigkilometer-tempo – ihr jugenhaftes Gesicht“ (Reznicek 1928: 24). Die Künstlerin, die sich wohl am intensivsten mit dem androgynen Frauentypus ihrer Zeit auseinandersetzte, war Jeanne Mammen. In Illustrationen für „Ulke“, „Simplizissimus“ oder „Jugend“ widmete sie sich weiblichen

Travestien, ohne sie dem beißenden Spott preiszugeben. Im Aquarell „Sie repräsentiert“ (vgl. Kat. Berlin 1997: 141) spielt Mammen mit den Geschlechteridentitäten. Auf einem Kostümfest posiert eine Dame in männlicher Verkleidung – mit Zylinder, Frackweste und Manschetten – betont lasziv und provokant für den Betrachter. In den zwanziger Jahren boten Maskenbälle – vor allem für lesbische Frauen – eine Gelegenheit, zumindest in ihrer Kleidung den Geschlechterzwängen zu entfliehen (vgl. Lehnert 1997: 160). Mammens Illustration ist zugleich Konzession an die androgyne Mode jener Zeit und Ausdruck einer Lebenshaltung.

Künstliche Körper

Endlose Jugend war eine Utopie, die als Leitmotiv vieler Berichte in Modezeitschriften und Sachbücher erschien. Erfüllt wurde diese Utopie im Bild der Schaufensterpuppe. Die lebensgroße Modepuppe diente schon seit Ende des 14. Jahrhunderts zur Verbreitung der Modeinformation (vgl. Loschek 1994: 359). Aus dieser in Holz oder Porzellan hergestellten Puppe ging nach 1900 die Schaufensterpuppe hervor. In den zwanziger Jahren entdeckten Einzelhandel und Warenhäuser das Schaufenster als Massenmedium, und es entwickelte sich eine gezielte Methode der Schaufensterwerbung, die ihren publizistischen Ausdruck in der seit 1925 erscheinenden Zeitschrift „Schaufenster – Kunst und Technik“ fand (zur Schaufensterpuppe vgl. auch den Beitrag von Mila Ganeva in diesem Band). Fotografen und Graphiker setzten sich künstlerisch mit den Schaufenstern auseinander und experimentierten mit der Menschenähnlichkeit von Schaufensterpuppen. Dieses kuriose Verwechslungsspiel beruht auf einer Charakteristik der Schaufensterpuppe – ihre „enge – im Freudschen Sinne unheimliche – Ähnlichkeit mit der menschlichen Gestalt“ (Lehmann 1999: 12).

In seinem Modebild „Halt!“ von 1924 zeichnete der Künstler Kenan vordergründig die Modeentwürfe aus dem Modehaus Hermann Hoffmann (vgl. Styl 4/1924: Tafel 6). Auf einer Metaebene aber spielt der Modezeichner mit der unheimlichen Nähe von Puppe und Mensch. Ein Paar tritt aus dem Geschäft der Firma Hoffmann heraus. Mit unbewegtem Gesicht posieren die beiden auf dem Bürgersteig. Die – zwar kopflosen – Modepuppen im Schaufenster neben ihnen verstärken den Eindruck, dass hier zwei Schaufensterpuppen in das reale Leben der Großstadt eingetreten sind. Die starke Stilisierung und die körperliche Streckung lässt die Figurinen nahezu „überirdisch elegant erscheinen“ (Wickenheiser 1993: 142) und erinnert in ihrer schmalen Silhouette und in den Gesichtszügen an die Frauendarstellungen Amadeo Modiglianis –

des Künstlers, der auf die französische Modegraphik der zwanziger Jahre großen Einfluss hatte. Gertrud Lehnert schreibt, dass Mode nie „den ‚natürlichen‘ Körper zum Ausdruck gebracht [hat], sondern sie hat immer einen anderen, einen fiktiven Körper geschaffen“ (vgl. Lehnert 1998: 9). Dieser Fiktion verleiht Kenan in seiner Zeichnung zweifelhafte Realität.

„Das neueste Angebot“ nannte der Fotograf Umbo eine Reihe von Fotografien, die den idealen Körper der Schaufensterpuppe in einer schier endlosen Reihung porträtierten. Dieser gespenstische Aufmarsch altersloser Schönheit verdichtet das weibliche Idealbild der Weimarer Zeit. Sport und Kosmetik waren die Voraussetzungen, um das Alter und das Altern zu besiegen. Die deutsche Zeitschrift „Magazin“ stellte ihren Lesern 1932 in Form eines Bilderrätsels die Frage, ob auf einer Serie von Fotografien Schaufensterpuppen oder „echte“ Frauen zu sehen seien. „Diese Ähnlichkeit geht oft so weit, daß man beim Anblick der fotografischen Abbildung beider in Verlegenheit geraten kann, welches das Modell und welches seine Nachbildung ist“ (Ruelfs 1999: 336).

Besondere Beachtung verlangt in diesem Kontext auch das Oeuvre der Fotografin Yva, die für ihre Presse- und Produktfotografie mit Körperfragmenten arbeitete und mit der fatalen Ähnlichkeit von künstlichem und menschlichem Körper spielt. Die Fotografie „Seidenstrümpfe mit Schuppenmuster“ zeigt zwei bestrümpfte Frauenbeine vor schwarzem Hintergrund (vgl. Beckers/Moortgat 2001: 135). Yva wählte einen Bildausschnitt, der die Gliedmaßen isoliert und eine Zuordnung zum Leib unmöglich macht. Das Bekannte erscheint losgelöst vom Körper und in ungewöhnlicher Sichtweise dem Betrachter aufregend neu. Dabei war Yvas Bildästhetik deutlich von der avantgardistischen Fotografie, wie sie auch von vielen Bauhaus-Künstlern praktiziert wurde, beeinflusst. Die Ausschnitthaftigkeit des Bildes und die Einbeziehung der Bildgrenzen als entscheidendes kompositorisches Mittel sind Charakteristika des fotografischen Neuen Sehens am Ende der zwanziger Jahre. In der klaren Bildsprache und -schärfe sowie der strengen Komposition, die auf überflüssige Requisiten verzichtet, unterscheiden sich Yvas Modeaufnahmen deutlich von den schwelgerischen, oftmals weichzeichnerischen Fotografien der zehner und frühen zwanziger Jahre. Aufmerksamkeit verdient auch die raffinierte Beleuchtung. Modell und Hintergrund werden durch separate Lichtquellen ausgeleuchtet, und starke Hell-Dunkel-Kontraste sorgen für eine effektvolle Inszenierung. Neu war zudem, wie Yva Produkte inszenierte. Schmuck, Accessoires – oft nur eine besonders edle Gürtelschnalle – wurden von der Fotografin mit großem Aufwand arrangiert und in einer ihr eigenen gestalterischen Ästhetik abgelichtet: „Die vermutlich vorgegebenen Themen, zum Beispiel

Schmuck- und Strumpfserien, suchte sie nicht über isolierte Sachaufnahmen zu lösen, sondern inszenierte eine Benutzung, indem sie das Produkt mit dem Körper kombinierte“ (Eskildsen 1994: 23). Für einen Artikel über Schmuck und Mode in einem „Moden-Spiegel“ von 1929 fotografierte Yva zwei kunstvoll drapierte Hände (Abb. 5), die, losgelöst von ihrem Besitzer, auch künstlicher Provenienz sein könnten. „Die Mode löst das Problem des Übergangs vom abstrakten Körper zu den konkreten Körpern ihrer Leserinnen auf dreierlei Weise. Die erste Lösung besteht darin, einen idealen Körper als Inkarnation auftreten zu lassen, nämlich den des Mannequins, des Covergirls“, schreibt Roland Barthes (Barthes 1985: 264). Bei Yva bleibt der Körper des Mannequins ein Abstraktum. Diese im Kontext der künstlerischen Avantgarde lesbare Verdinglichung des Menschen nähert das Modell der Mode an.

Nach 1933 wurde die Faszination für die Modepuppen gegen die Kultur der zwanziger Jahre gewendet. In der Augustnummer 1933 des „Frauen-Spiegels“ – der gleichgeschaltete Nachfolger der Zeitschrift „Moden-Spiegel“ – lautete das Hauptthema „Wie schön sind Falten im Gesicht!“ Nicht nur die Schlagzeile, auch das Titelblatt zielte auf die Verunglimpfung einstiger Schönheitsideale ab. Eine lachende, ungeschminkte Frau ist den geglätteten, idealisierten Köpfen einiger Schaufersterpuppen gegenübergestellt. Die „Natürlichkeit“ besiegt die künstliche Ästhetik und den Hedonismus einer nun vergangenen Dekade.

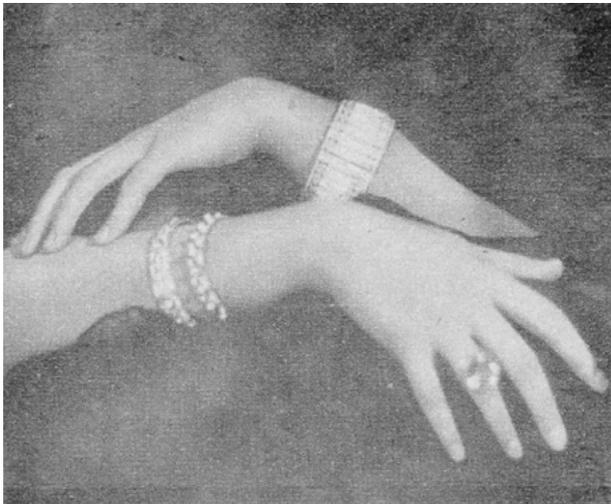


Abb. 5: Reifenarmbänder, „Moden-Spiegel“, H. 49, 1929, S. 2.

Ihr eigenes Wunschbild

Im Jahr 1928 gewann der Maler Willy Jaeckel den Elida-Wettbewerb um „Das schönste deutsche Frauenporträt 1928“. Sein Bild einer sportlichen jungen Frau mit kurzen Haaren und knielangem Kleid überzeugte die Juroren, die, wie es im Katalog heißt, „die typische Frau dieses Jahres und den Geist unserer Zeit am besten wiedergibt“ (Kat. Berlin 1928: o.P.). In dieser Begründung artikuliert sich die mediale Suche nach *dem* Frauentypus der zwanziger Jahre, die nicht nur vom Kosmetikkonzern Elida betrieben wurde, sondern vor allem in den Printmedien jener Dekade stattfand. Neben der athletischen Sportlerin begegnet in der Modepresse, den Karikaturen und der Malerei immer wieder die androgyne Garçonne, die kühle Mondäne und das unkomplizierte City Girl. Eine jede wurde durch ihre Kleidung, ihren Körper und ihren Habitus definiert. Modezeichner und Fotografen hatten neben Autoren und Redakteuren einen ganz besonderen Anteil an der Einschreibung dieser Bilder in das kollektive Bewusstsein.

Es war der moderne Look der sogenannten „Neuen Frauen“ der Weimarer Republik, der von Zeichnern und Fotografen porträtiert wurde – und der zum Ende des Dezenniums von der wieder femininen, langhaarigen Dame abgelöst wurde. „Es lohnt sich der Mühe, noch einen Blick auf das Ende einer jeden Mode zu werfen. Wir könnten uns fast mit der Bemerkung begnügen, daß der Tod hier essentiell mit der Geburt gegeben ist. Mode muß enden, weil sie essentiell Neuheit, Abwechslung ist“ (Steinmetz 1926/27: 52). Mit der Mode stirbt auch ein Körperideal und wird modifiziert oder durch ein neues ersetzt. So wie die geraden Kostüme und kniekurzen Röcke nach einer schlanken, trainierten Figur verlangten, so modellierten die Modedesigner der frühen dreißiger Jahre ihre Abendkleider auf den femininen Körper ihrer potentiellen Kundinnen. Die Modeschöpfer entdeckten eine neue Linie. Eine damenhafte Eleganz manifestierte sich in Wellenfrisuren und in weich fließenden, den Körper umspielenden Kleiderformen. Modezeitschriften wie „Die Dame“, „Elegante Welt“, „Vogue“, „Sport im Bild“ und die Beilage „Moden-Spiegel“ observierten, reflektierten und lancierten die Modewechsel und die damit verbundenen Körpervorstellungen. Journalisten und Künstler formulierten und präfigurierten das gewandelte weibliche Idealbild, das nach 1930 durch Konservatismen aufgelöst und später durch das völkische Ideal der deutschen Frau und Mutter ersetzt wurde.

Ob Pressezeichner und Fotografen dabei mehr reagierten oder forcierten, kann wohl nicht endgültig beurteilt werden. Auch Lore Krempel wirft in ihrer modehistorischen Untersuchung die Frage auf: „Hat sich die Zeit ihr Frauenideal geschaffen, und ist es in die Modezeitschrift ü-

bergegangen, oder hat das Idealbild der Modezeitschrift das Frauenideal bestimmt?“ (Krempel 1935: 107) Anzunehmen ist, dass Realität und bildnerische Fiktion in einer Wechselwirkung standen und sich gegenseitig inspirierten. Es ist jedoch festzustellen, dass Zeichner und Fotografen die hauptsächlichen Initiatoren eines Phänotypus waren, der durch bestimmte Attribute und modische Accessoires, durch Gestik, Mimik und Verhaltensmuster geprägt war. Modezeitschriften hatten und haben eine höchst suggestive Kraft, um die Bedürfnisse und Wünsche ihrer Leserschaft anzuregen, um vor den Leserinnen – wie Roland Barthes schreibt – „einen Schleier von Bildern, Motiven und Bedeutungen auszubreiten“ (Barthes 1985: 10).

Interessant ist dabei der Umstand, dass es besonders unter den künstlerischen Multiplikatoren der Medienbranche viele Künstlerinnen gab, die das Leben der modernen Frauen lebten: Erna Schmidt-Caroll, Lieselotte Friedlaender, Marlice Hinz, Steffie Nathan, Gertrud Mansfeldt, Yva und Elli Marcus waren Bildjournalistinnen, die zu jener Generation gehörten, die durch ihren Beruf finanzielle Unabhängigkeit erhielten. Gemeinsam mit den Redakteurinnen Elsa Herzog, Oda Albers und Ruth Goetz verantworteten sie viele Artikel, in denen es um die moderne Frau der zwanziger Jahre ging. Viele von ihnen beschäftigten sich mit dem, was sie selbst lebten.⁷ Vielleicht dachte Robert Musil auch an diese Bild- und Wortjournalistinnen, als er über die „Frau gestern und morgen“ schrieb: „Die Frau ist es müde geworden, das Ideal des Mannes zu sein, der zur Idealisierung nicht mehr die rechte Kraft hat, und hat es übernommen, sich als ihr eigenes Wunschbild auszudenken“ (Musil 1929: 102).

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1985): *Die Sprache der Mode*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beckers, Marion/Moortgat, Elisabeth (2001): *Yva. Photographien 1925-1938*, Berlin: Wasmuth.

7 „Da es sich bei den für die Zeitschriften tätigen Redakteuren und Journalisten nahezu ausschließlich um Frauen handelte, stellten deren Artikel aber nicht nur Orientierungshilfen und Leitbilder für Leserinnen dar, sondern gaben auch Inhalte weiblichen Selbstverständnisses wieder“ (Kessemeier 2000: 9). Einige der Autoren verfassten auch Ratgeber wie „Lehrbuch der Schönheit“ von Ruth Goetz oder Paula von Rezniceks „Die perfekte Dame“, deren Inhalte durch Zeichnungen und Fotografien auf eine visuelle Ebene transportiert wurden.

- Bongartz, Sabine (1985): Bühnenkostüm und bildende Kunst im frühen 20. Jahrhundert, Univ. Diss. München.
- Die Dame (1912-1943), Illustrierte Frauenzeitung, Berlin: Ullstein.
- Elegante Welt (1912-1949), Berlin: Zander.
- Eskildsen, Ute (1994): Die Kamera als Instrument der Selbstbestimmung, in: Kat. Essen: Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Museum Folkwang.
- Gurlitt, Fritz (1920): Sport-Brevier, Berlin: Fritz Gurlitt Verlag.
- Hollander, Anne (1997): Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung, München: dtv.
- Huchel, Peter (1984): Die Gedichte, hrsg. v. Axel Vieregge, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kat. Berlin (1928): Georg-Schicht-Preis für das schönste deutsche Frauenporträt 1928, Galerie Fritz Gurlitt.
- Kat. Berlin (1997): Jeanne Mammen 1890-1976. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Berlinische Galerie.
- Kessemeier, Gesa (2000): Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren, Dortmund: Edition Ebersbach.
- Krempel, Lore (1935): Die deutsche Modezeitschrift. Ihre Geschichte und Entwicklung nebst einer Bibliographie der deutschen, englischen und französischen Modezeitschriften, Univ. Diss. München.
- Lehmann, Ulrich (1999): Entkleiden und Verleiben/Verkleiden und Entleiben. Das Mannequin im Surrealismus, in: Kat. Wolfsburg (1999): Avantgarderobe. Kunst und Mode im 20. Jahrhundert, Kunstmuseum Wolfsburg, S. 12-16.
- Lehnert, Gertrud (1997): Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte, München: dtv.
- Lehnert, Gertrud (1998): Mode, Weiblichkeit und Modernität, in: Dies. (Hg.), Mode, Weiblichkeit und Modernität, Dortmund: Edition Ebersbach, S. 7-19.
- Loschek, Ingrid (1995): Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte unserer Zeit, München: Bruckmann.
- Loschek, Ingrid (1994): Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart (3. erw. Aufl.): Reclam.
- Lustige Blätter (1888-1944), Schönstes buntes Witzblatt Deutschlands, Berlin: Dr. Eysler & Co.
- Moden-Spiegel (1921-1933), Illustrierte Wochenschrift des „Berliner Tageblatts“, Berlin: Rudolf Mosse.
- Musil, Robert (1929): Die Frau gestern und morgen, in: Friedrich M. Huebner (Hg.): Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen, Leipzig: Seemann, S. 218-225.

- Reicke, Ilse (1925): *Das junge Mädchen*, Berlin: Rudolf Mosse.
- Reznicek, Paula von (1928): *Die perfekte Dame*, Stuttgart: Dieck & Co.
- Ruelfs, Esther (1999): *Mannequin oder Model?* In: Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora (Hg.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Köln: Oktagon.
- Steinmetz, Sebald Rudolf (1926/27): *Die Mode*. *Kölner Vierjahreshfte für Soziologie* 5 (Heft 4), S. 362-410, und 6 (Heft 1), S. 30-53.
- Styl (1922-1924), *Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens*, Berlin: Reiss.
- Vollmer-Heitmann, Hanna (1993): *Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Die zwanziger Jahre*, Hamburg: Kabel.
- Wendel, Friedrich (1928): *Die Mode in der Karikatur*, Dresden: Aretz.
- Wickenheiser, Swantje (1993): *Die Reimann-Schule in Berlin und London (1902–1943) unter besonderer Berücksichtigung von Mode- und Textilentwurf*, Univ. Diss. Bonn.

Körperarbeiten. Das Working Girl als literarische Figur

HEIDE VOLKENING

Blitzblaue wippende Schuhe

Eine Szene im Hotel, Berlin, die späten zwanziger Jahre. Generaldirektor Preysing trifft eine von ihm zum Diktat angeforderte Sekretärin. Er kennt sie nicht, hat aber bereits mit ihrer Schwester zusammengearbeitet. Dies ist ihre erste Begegnung: „In der Halle saß Flämmchen, Fräulein Flamm zwo, die Schwester von Fräulein Flamm eins. Unähnlichere Schwestern konnte es auf der ganzen Welt nicht geben. Preysing erinnerte sich an Flamm eins ungefähr als einer vertrauenswürdigen Person mit mißfarbenem Haar, einem Schreibärmel am rechten, einer Schutzmanschette aus Papier am linken Arm und mit saurer Miene unerwünschte Besucher im Vorzimmer von Doktor Zinnowitz zurückhaltend. Flamm zwo hingegen, Flämmchen, hatte nicht das geringste von dieser Gediegenheit. Sie saß in einen Klubstuhl hingelehnt, als wenn sie hier zu Hause wäre, sie wippte mit Schuhen aus blitzblauem Leder, sie sah aus, als ob sie sich köstlich amüsieren wollte, und war im ganzen höchstens zwanzig Jahre alt“ (Baum 1991: 59).

Ohne eine nähere Beschreibung ihres Aussehens, ihrer Kleidung und ihres Körpers zu geben, legt diese Szene ein bestimmtes Körperbild nahe. Der Text kann eine Lücke lassen, die sich 1929, zum Zeitpunkt des Erscheinens des Romans, mit kulturell verfügbaren Bildern füllt. In der Gegenüberstellung von „blitzblauen Schuhen“ und „Schreibärmel“/„Schutzmanschette“, Amusement und „Gediegenheit“, „Halle“ und „Vorzimmer“ sowie wippenden Schuhen und „saurer Miene“ erscheint

Flämmchen sofort als der schöne junge Frauenkörper, als der sie wenig später auch eingehender beschrieben wird: „Als sie aufstand, zeigte es sich, daß sie größer war als der Generaldirektor, hochbeinig, mit einem fest zugezogenen Ledergürtel um die auffallend schmale Mitte und prachtvoll gewachsen von oben bis unten“ (ebd.). Sie ist blond, sie trägt eine „kleine[] Filzmütze“ und ihre Lippen ziert ein „Kreis roter Schminke“ (ebd.).

Der Hinweis auf ihre „Schuhe aus blitzblauem Leder“, die Herausstellung nicht nur der Fessel, sondern auch eines Schuhs, dessen Farbe ins Auge strahlt, machen sie sofort als einen neuen Typus der berufstätigen Frau erkennbar. Wo der weibliche Körper ihrer Schwester hinter „mißfarbenem Haar“ und „saurer Miene“ verschwindet, wo deren Kleidung pragmatisch auf die Arbeit ausgerichtet scheint, bewegt sich Flämmchen selbstverständlich in den großstädtischen Räumen, die als „Kultstätten des Vergnügens“ bezeichnet worden sind (vgl. Kracauer 1977a: 311). Vicki Baum hat in späteren Kommentaren darauf hingewiesen, dass alle Figuren aus ihrem großen Erfolgsroman *Menschen im Hotel* als typisierte Figuren konzipiert wurden; dass in der zitierten Stelle ein Klischee aufgerufen und bedient wird, fällt in der Gegenüberstellung der knappen Charakterisierungen der beiden Frauen ins Auge. Schon vor der Beschreibung ihres Körpers evozieren Körperhaltung und blaue Schuhe das Klischeebild des Girls, wie es Fritz Giese bereits 1925 umrissen hatte: „Denken wir uns das typische, fast in Postkartenmanier überkommene, blonde Mädchenbild mit rosigem Teint (der bepudert werden mag), blitzenden blauen Augen, intelligentem Ausdruck und beweglicher Schlankheit“ (Giese 1925: 39). Das blitzende Blau ist in Baums Roman verschoben, aber dennoch ein sicheres Indiz. Flämmchens „hingelehnte“ Haltung im Klubsessel des großen Hotels evoziert das Bild dieses beweglichen, agilen Frauenkörpers, der „gelenkig und elegant“ sowie „jünglingshaft und geschmeidig“ sei (ebd.). Noch der sitzende Frauenkörper wird als dynamischer präsentiert – im Wippen der Füße zeigt sich jene „Elastizität des Hüpfens“, die Ausdruck „steter Tätigkeitsbereitschaft“ sein soll (ebd.: 97).

Die in der Hotelhalle wippenden blitzblauen Schuhe signalisieren darüber hinaus eine Bereitschaft, die sich auf ganz unterschiedliche Arten des Geldverdienens bezieht. Es bleibt offen, wozu Flämmchen bereit ist. Diese Ambivalenz wird vor ihrem ersten Auftauchen durch indirekte Rede des Empfangschefs eingeführt, der verhindert, dass Flämmchen zum Diktat auf Preysings Zimmer erscheint, weil „Damenbesuch“ im Hotel nicht erlaubt sei (Baum 1991: 58). In Baums programmatisch auf das Klischee abzielendem Roman kommt es, wie es kommen muss: Im weiteren Verlauf der Geschichte möchte Preysing die Sekretärin zum

Damenbesuch umwandeln. Flämmchen ist mit dieser Situation vertraut – „zu hübsch“ fürs Büro, „zu groß“ fürs Mannequin, „nicht kokett genug“ für den Film, ist der „Damenbesuch“ eine ihrer festen Einnahmequellen: „Manche sagen, wegen Geld geht man nicht mit so einem Generaldirektor. Gegenteil – nur wegen Geld!“ (Ebd.: 211) „Sie kannte ihren Preis. Zwanzig Mark für eine Aktaufnahme. Hundertvierzig Mark für einen Monat Büroarbeit. Fünfzehn Pfennig für eine Seite Schreibearbeit mit Durchschlag. Ein Pelzmäntelchen zu zweihundertvierzig Mark für eine Woche Hingabe“ (ebd.: 214). Die sachliche Aufzählung der Preisliste durchbricht jede Emphase, die das Wort „Hingabe“ an ihrem Ende noch haben könnte. Geld ist der Wert, in den alle Tätigkeiten Flämmchens übersetzt werden können und auch *Hingabe* ist bezahlte Leistung. Flämmchen zeigt sich als literarische Verkörperung eines kulturellen Klischees, das mit dem Begriff des Working Girls gefasst werden kann.

Working Girls

„*[W]orking girl*“, so das Oxford English Dictionary, sei „a girl or woman: that goes out to earn a living rather than remain at home, [...] also *euphem.*, a prostitute (*U.S. slang*)“ (OED: 551, Hervorhebung im Original). Als öffentliche Frau präsentiert das Working Girl nicht nur die Ware Arbeitskraft auf dem Markt, sondern immer auch sich selbst als Ware.¹ „[B]eing a ‘working girl’ means understanding economics in sexual as well as business terms“ (Mayne 1994: 101) – so definiert auch Judith Mayne in aller Kürze. Die Übersetzung von Schreibearbeit und Sexualität in ökonomische Kategorien erfordert ein „Sprach- und Kommunikationsvermögen“ (Mund 2002a: 1), das Körper, Geld und Arbeitskraft als Kommunikationsmedien zu nutzen weiß. Die Konstellation Preysing/Flämmchen, die Baum entwirft, buchstabiert diese Kommunikation als Tauschverhältnis aus, in dem Sexualität/Ware gegen Geld/Bezahlung verrechnet wird.² Mit der Figur Flämmchens bricht der

1 Die zunehmende Sichtbarkeit von Frauen auf den Straßen der Großstädte änderte nur wenig an ihrem Ausschluss aus dem Diskurs des Flanierens (vgl. Gleber 1999), aber konnotierte immer Prostitution (vgl. Anjum 1999).

2 Als Preysing Flämmchen anbietet, sie als Sekretärin/Sexualpartnerin mit auf Geschäftsreise zu nehmen, reagiert Flämmchen mit einer Kalkulation. Auf der Berechnungsliste stehen ein verpasstes „Abenteuer mit dem hübschen Baron“, Preysings Alter und „sein Fett, seine Kurzatmigkeit“, ihre Schulden, neue Kleidung und Schuhe, ein Kapitalpolster für die Zeit danach. „Flämmchen überschlug sauber und ohne Sentimentalität die Chan-

Roman wie viele andere Texte von Autorinnen der Weimarer Republik mit einer Anthropologie des Weiblichen, die sie als Refugium des Natürlichen und Unverstellten denkt, in der der Mann Panzer und Maske ‚ablegen‘ darf.³ Helmut Plessner habe die Frau als „Ruhepunkt“ eines privaten Ortes der Unterbrechung konturiert, so Helmut Lethen, der eine kurzfristige Entspannung des Mannes ermöglichen können soll. „Im ‚Gnadengeschenk‘ ihrer Liebe ist das Sich-los-Lassen des Mannes ausnahmsweise zugelassen“ (Lethen 1994: 94).⁴ Die Besonderheit des Working Girls scheint nun gerade darin zu bestehen, dass sie „Gnadengeschenk“ und Ware, echte Liebe und bezahlte Sexualität ineinander übersetzen kann. Nicht mehr nur als Slangwort für Prostituierte verstanden, kann der Terminus auch die Spezifik romantischer Liebe in der Moderne auf einen Begriff bringen.

Romantische Liebe, so Eva Illouz, beinhaltet ein Ideal, das in Zeiten des Kapitalismus einem Diktum der Vorrangigkeit von Gefühlen vor ökonomischen Interessen, der Vorrangigkeit von Zuneigung vor Profit folgt. Dass das Working Girl jedoch mit und in der romantischen Liebe kalkuliert, ist weniger ein Widerspruch gegen das romantische Ideal als vielmehr genau die paradoxe Form, in der es in der Moderne in Erscheinung tritt: „Die romantische Liebe galt als etwas, das den Strategien sozialer Reproduktion, die üblicherweise durch die Institution der Ehe gesichert wurden, zuwiderlief. Sie stand für Werte wie Interessellosigkeit, Irrationalität und Indifferenz gegenüber Reichtümern. In der populären Literatur jedoch galt die Liebe ironischerweise als etwas, das auf magische Weise, ohne kaltherzige Berechnung ökonomische Sicherheit und Überfluß verschafft“ (Illouz 2003: 12). In der Populärkultur der 1920er Jahre bildet sich ein Modell romantischer Liebe, das nach Illouz sowohl durch die „Romantisierung der Waren“ etwa in der Werbung als auch durch die „Verdinglichung romantischer Liebe gekennzeichnet“ ist (ebd.: 28). Liebe bildet sich zunehmend in Konsumritualen wie Kinobesuch und Weekend-Aktivitäten,⁵ das gekaufte Geschenk gilt als Liebesgabe. Vicki Baum hat den Beginn einer Liebesgeschichte 1930 in einer Glosse über die Frage *Welche Frau ist am begehrtesten?* in Analogie

cen des Geschäftes, das ihr geboten wurde. ‚Tausend Mark‘, sagte sie, es kam ihr reichlich vor“ (Baum 1991: 166).

- 3 Irmgard Roebing hat dies als wichtigen Unterschied zwischen Texten männlicher und weiblicher Autoren der Weimarer Republik ausgemacht, vgl. Roebing 1999/2000: 35.
- 4 Diesem Loslassen liegt auf der gegenüberliegenden Seite eine Verhaltenslehre der Verführung zugrunde – dies zeigt sich in Irmgard Keuns *System des Männerfangs* (Keun 1988).
- 5 Ein Artikel im Berliner Tageblatt stellte seine Leser/innen 1928 vor die Alternative „Wochenende oder Werther“ (Tergit 1928).

zum Warenverkehr beschrieben: „Es geht da mit der Liebe wie mit jedem andern Artikel. Die Warenhäuser legen helle Mengen davon in ihre Schaufenster. [...] Um begehrt zu werden, muß jede Frau eine Auslage arrangieren. Sie muß durch irgendein Schild anzuzeigen verstehen, daß dieses oder jenes bei ihr zu haben wäre“ (Baum 1930: 66).⁶ Das Working Girl ist ein Typus des Weiblichen, der in dieser konsumorientierten (Liebes-)Kommunikation agiert.

Begriffsgeschichtlich bezeichnete der Terminus „Working Girl“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst weibliche Teenager, die vor allem in Fabriken, als Putzkräfte o.ä. beschäftigt waren, d.h. 12-16-jährige Arbeiterinnen. Von Beginn an wird der Begriff auch ins Feld geführt, um einen neuen weiblichen Körper zu charakterisieren, der mit den traditionellen Vorstellungen des gehobenen Bürgertums – der Frau als passiver Repräsentantin des Hauses – nichts mehr zu tun haben will. Das OED verzeichnet Dickens *Our Mutual Friend* von 1865 als erstes Auftauchen des Working Girls, zwei Jahre zuvor findet es sich in einem amerikanischen Kindermagazin, Robert Merry's *Museum* vom Oktober 1863, als ‚Kameradin‘ des Mannes angepriesen: „Happy girls – who can not love them? What cheeks like the rose, bright eyes and elastic step! how carefully they go to work! [...] Contrast those who do nothing but sigh all day, and live to follow the fashions; who never earn the bread they eat or the shoes they wear [...]“ (Anonymus 1863). Obwohl sie auf eine andere Bevölkerungsgruppe zielen, die jünger ist und in der gesellschaftlichen Hierarchie tiefer zu verorten ist, entspricht die Charakterisierung ihres Körpers derjenigen der Girls der 1920er Jahre: Rosige Wangen, leuchtende bzw. blitzende Augen und elastische Schritte. Das Working Girl zeigt sich als neue Körper- und Bewegungsform, seine Elastizität wird den Trippelschritten des älteren konkurrierenden Geschlechtermodells, der bürgerlichen Ehe- und Hausfrau, entgegengestellt.⁷ Diese ist hingegen durch „delicate hands“, „unsoiled skin“ und „thousand airs“ als eine Frau charakterisiert, die der Muße verfällt. Mit seiner Fähigkeit zum Gelderwerb wird das Working Girl nicht nur mobil, sondern auch zur Partnerin und damit zum Menschen. Der Artikel schließt in einer Aufforderung, sich dieser neuen Norm anzuschließen: „Be wise, then. You have made fools of yourselves through life. Turn over a new leaf, and begin to live and act as human beings – as companions to immortal man“ (ebd.).

6 In ihrem 1937 erschienenen Roman *Der große Ausverkauf* geht sie noch einen Schritt weiter und stellt dessen Protagonistin Nina als Element einer Serie von Puppen ins Schaufenster (Baum 1983: 70-79).

7 „You never see them mincing along“, heißt es über die Working Girls (Anonymus 1863).

Das verstärkte Auftauchen junger, arbeitender Mädchen führt jedoch nicht nur zu einer Rekonfiguration der Körper, des Geschlechterverhältnisses und seiner kulturellen Bedeutung, sondern auch zu neuen sozialhygienischen Formen der Jugendarbeit – „working girls' clubs“ werden mit dem Ziel gegründet, Refugien des Glücks, Stätten des Unterrichts und Zentren moralischer Bildung zu sein (vgl. Pethick 1898). Der Club soll das in der Großstadt Verlorene Zuhause ersetzen, Reinheit und Tugend, verstanden als spezifisch weibliche Werte, erhalten oder allererst installieren und auf diese Weise gute Bürgerinnen erziehen. Die Sorge um das Working Girl oder die Working Woman, ein Terminus, der Ende des 19. Jahrhunderts synonym gebraucht wird, beruht auf der spezifischen Arbeitssituation der jungen Frauen: Ihr Verdienst ist prinzipiell geringer als der von Männern, und das auf einer nach unten offenen Skala. In einem Artikel von Jacob A. Riis über die *Working Girls of New York* wird deutlich, dass es die Arbeitswelt selbst ist, die Arbeit und Sexualität miteinander verschränkend in eine ökonomisch-kalkulierende Struktur übersetzt: „It is a known fact that men's wages cannot fall below a limit upon which they can exist, but woman's wages have no limit, since the paths of shame are always open to her. It is simply impossible for any woman to live without assistance on the low salary a saleswoman earns“ (Riis 1890). Die finanzielle Lage hat sich auch für die Angestellte in der Weimarer Republik nicht wesentlich geändert (vgl. Frevert 1981, Koch 1993).

Der Begriff des Working Girls gibt dieser zweideutigen Situation, in der sich die arbeitenden Frauen bewegen, einen Namen. Von Beginn an ist ihm eine Ambivalenz als Konnotation zugehörig, die als Denotation erst Ende der 1960er Jahre den Weg ins Wörterbuch findet: Das OED verzeichnet die Bedeutung „Prostituierte“ als Denotation von „Working Girls“ ab 1968. Als Selbstbezeichnung gewählt ist der Begriff im Rahmen der „Huren-Bewegung“ Teil eines politischen Kampfes um die Anerkennung ihrer Tätigkeit als Arbeit.⁸

Dieser kurze Abriss zur Begriffsgeschichte findet eine Entsprechung in der Geschichte des Films. Der Film ist das Medium, das das Körperschema des Working Girls visualisiert hat und als Bild ikonisch werden ließ. Neben einer langen Liste von Filmen, in denen Figuren auftauchen, die als Working Girl zu beschreiben wären, gibt es erstaunlich viele, die das Working Girl im Titel tragen. Der Bogen reicht hier von Dorothy Arzners Film *Working Girls* von 1931, der die Geschichte

8 In dieser Strategie der Legitimierung sieht Roberta Perkins auch eine Verschiebung der Selbstbeschreibung und -wahrnehmung der Prostituierten von der Betonung der Lust hin zur Akzentuierung eines protestantischen Arbeitsethos (Perkins 1991).

zweier Schwestern erzählt, die als Privatsekretärin und Telegraphin ihr Geld in der großen Stadt verdienen, zu Lizzi Bordens *Working Girls* von 1986, der einen Arbeitstag im Leben einer hochbezahlten New Yorker Prostituierten schildert.⁹

Working Girls der Weimarer Republik

„Working Girl“ soll als ein Sammelbegriff für die vielen neuen Frauen der Weimarer Republik vorgeschlagen werden, als Sammelbegriff für den „flapper“, den „gold-digger“, das „jazz babe“ oder das „Ladenmädchen“, die „Tippmamsell“ oder einfach das „girl“ als amerikanischem Exportartikel.¹⁰ Im Unterschied zum Terminus „Neue Frau“ markiert „Working Girl“ nicht den historischen Anbruch des Neuen, sondern verweist begriffsgeschichtlich auf die Herkunft dieses Frauentypus aus den USA und impliziert eine Kontinuität zur Welt der Arbeiterinnen des ausgehenden 19. Jahrhunderts.¹¹ Die „Neuheit“ des Phänomens der arbeitenden, ledigen, jungen Frau zeigt sich auch als ein Diskursphänomen.¹² *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* heißt eine berühmte Essaysammlung mit Texten von Max Brod bis Stefan Zweig, die 1929 publiziert wurde (vgl. Huebner 1990). In den 1920er und 30er Jahren finden sich literarische und filmische Figuren des Working Girls vor allem in der Sphäre der weiblichen Angestellten, die als eine Sphäre der Vermischung aufstiegsbereiter junger Frauen der unteren Schichten und

9 Während Arzners früher Film das Thema Prostitution in einer Nebenfigur zwar explizit, aber nur am Rande mitverhandelt, um anhand seiner beiden Hauptfiguren den sozialen Aufstieg der *Working Girls* in einen romantischen Plot einzubetten, widmet sich Borden 55 Jahre später der konkreten Arbeitssituation der Prostituierten, in der Romantik auf die Rahmenerzählung der lesbischen Beziehung der Protagonistin verschoben wird (vgl. Mund 2002b).

10 Lynne Frame sieht die Typologisierungswut der Zeit als Element eines „anthropologischen Projekts, das die deutsche Bevölkerung systematisieren sollte“ (Frame 1999: 22).

11 Der Begriff ermöglicht es auch, die angesprochene Konstellierung von Liebe und Sexualität, Ökonomie und Arbeit über die Zeit der Weimarer Republik hinaus in aktuellen kulturellen Produktionen (wie z.B. TV-Serien wie die *Mary-Tyler-Moore-Show*, *Ally McBeal* oder *Sex and the City*) zu verfolgen.

12 Sally Mitchell hat diese Rhetorik des Neuen im Zusammenhang mit dem arbeitenden Girl für die Jahrhundertwende in England untersucht und dabei festgestellt, dass sich die Zahl der arbeitenden Frauen nicht wesentlich erhöht hat. Sie kommt daher zu folgendem Schluss: „The change is one of perception, attitude, and expectation“ (Mitchell 1995: 24).

verwaister Offizierstöchter beschrieben werden kann.¹³ Wie die Angestellten allgemein, setzt auch das Working Girl auf das Versprechen des sozialen Aufstiegs, der für weibliche Angestellte häufig in einer Eheschließung bestand, da der Angestelltenberuf für sie nur eine Durchgangsstation sein konnte.¹⁴ In den Geschichten, die vom Working Girl erzählt werden, bildet die Arbeit nur den Vorraum zur Karriere als Ehefrau, ausgehaltener Geliebter, Tänzerin, Drehbuchautorin oder Filmstar.¹⁵ Die Arbeit eines Mädchens wird nicht ernst genommen – weder in den Augen der Gesellschaft noch in der Logik der Narrative. „Die Arbeitssphäre erzählerisch in den Dienst der Liebesgeschichte zu stellen und nicht umgekehrt, ist typisch für alle Geschichten über Working Girls“ (Mund 2002a: 2). Das Arbeitsleben Lorelei Lees in Anita Loos' *Gentlemen Prefer Blondes* nimmt eine von 168 Seiten ein.

Mit Loos' Roman ist ein Text angesprochen, der Mitte der 20er Jahre bereits auf das Klischee des blonden Girls reagiert.¹⁶ Die Reise der Protagonistin führt von Amerika nach Europa und dies ist in etwa auch die Route, die das Working Girl als frühes Phänomen der Globalisierung genommen hat. Nicht nur Fritz Giese hat die „neue“ Frauengeneration in Deutschland als Ergebnis einer „Amerikanisierung“ beschrieben: „Es entwickelte sich ein internationaler Frauenstil mit Verschiebung aller soziologischen Differenzierung. Er war echt amerikanisch-uniform, ob es Stenotypistin, Gräfin oder Industriefrau blieb. Der Bubikopf, der bestimmte modische Universalschnitt, die bestimmte modische ‚schlanke‘ Linie, der Sportkörper ohne Fett und erotische Fraulichkeit: das war der internationale Frauenstil um 1924“ (Giese 1925: 139). Giese gilt das Girl als ein kulturelles Phänomen, anhand dessen sich die Kulturdifferenz zwischen den USA und Europa erläutern lässt. Seine Beschreibung

13 Siegfried Kracauer hat diesen Status des Dazwischen, den die Angestellten vor allem in der Selbstwahrnehmung produzierten, in seiner Studie über *Die Angestellten* ausführlich erläutert (vgl. Kracauer 1971). Literarisch umgesetzt finden sich die oben im Text genannten Alternativen in Irmgard Keuns Roman *Gilgi. Eine von uns* und Christa Anita Brücks *Schicksale hinter Schreibmaschinen*.

14 Viele Berufe waren nicht zuletzt aufgrund ihres monotonen Charakters so anstrengend, dass sie nur wenige Jahre ausgeübt werden konnten. Auch wurden Frauen häufig ab einem bestimmten Alter entlassen, da ihre jüngeren Kolleginnen für die Unternehmen aufgrund des geringeren Lohnes günstiger waren (vgl. Frevert 1981).

15 Als charakteristische Orte des Working Girls können daher Übergangs- und Warteräume gelten (vgl. dazu auch Keck 2003).

16 Der Roman erschien zuerst 1925 als Fortsetzungsroman in *Harper's Bazaar* und 1927 in der Illustrierten *Die Dame* unter dem Titel *Die Blonde und die Herren. Das lehrreiche Tagebuch einer Dame von Beruf* (vgl. Vehling 1999: 91).

der Girlkultur versteht sich als kulturwissenschaftliche Forschung in diesem weiterreichenden Sinn.¹⁷ Seine Frage lautet daher: „Welche kulturellen Inhalte Amerikas erkennen wir an der Zeiterscheinung der tanzenden Girls?“ (Ebd.: 18).

Giese gliedert seine Antwort in zehn Punkte, die er ausführlich behandelt, die hier nur gerafft dargestellt werden können: In den so genannten Girltrupps zeige sich die Anpassung an den modernen schnellen Lebensrhythmus; sie verkörpern ein typisiertes demokratisches Schönheitsideal der „schönen, schlanken, blonden Frau“ (ebd.: 39); das Girl als Darstellerin im amerikanischen Film sei Element einer schematisierten und konzentrierten Kultur des Happy Ends; der „Kult der weißen Frau“ (ebd. 67 – Hervorhebung im Original) entwickle sich aus der Polarisierung von schwarzer und weißer „Rasse“ und einer eugenisch orientierten Ideologie der Jugendlichkeit; das Girl sei die Verkörperung des amerikanischen nicht-militaristischen aber normalisierten Kollektivismus; die Beweglichkeit der Trupps zeuge von der Agilität der Frauen im Berufsleben; das Girl sei der Ausdruck einer Auffassung von Geschlechterdifferenz als wertschätzender Kameradschaft; der Bereich von Sexualität und Erotik sowie die europäische Nacktkultur bleibe im puritanischen Amerika im Bereich des Verbotenen; das Lächeln der Girls auf der Bühne sei der Reflex einer amerikanischen Metaphysik des Optimismus und das Girl sei ein Vorbild für die Unsichtbarmachung sozialer Differenzen.

Unter diesen zehn Punkten ist auf die Berufstätigkeit besonders hinzuweisen, da sie es ist, die die Neuartigkeit des Typus erklärbar machen soll. Gieses Sätze erinnern auf frappierende Weise an die oben zitierte Charakterisierung der Working Girls aus dem 19. Jahrhundert: „Nicht im Schlosse lebt sie, nicht gehütet von Zofen und Vertrauten, nicht das Lever ist ihre Aufgabe oder das süße Nichtstun, die Kauserie und das Hinbringen der Tage in Geschwätz. Sondern diese Mädchen aus der Masse sind die Frauen als Berufsmensch. Der Mensch, der eben auch im Leben die Elastizität des Hüpfens, den Rhythmus steter Tätigkeitsbereitschaft besitzen soll“ (ebd.: 97). Auch hier verbindet sich das neue Körperbild mit einer positiven Besetzung der arbeitenden jungen Frau (zur Verbindung von Modernität und Berufstätigkeit in Romanen der Weimarer Republik vgl. Roebing 1999/2000: 38). Die Zeitgemäßheit des Girls und ihre Verortung im großstädtischen Raum hängt wesentlich mit der neuen Bewertung von Arbeit zusammen: „Girl und Berufsmensch

17 Es geht nicht darum, Girlkultur als ein Einzelphänomen zu charakterisieren, sondern es als ein „Symptom für eine andersgesichtige Epoche“ zu verstehen, die sich nicht auf wirtschaftliche und technische Daten reduzieren lasse (vgl. Giese 1925: 14).

passen zusammen, Girl und Arbeit, Girl und Großstadt“ (ebd.). Auch ist es für Giese die „Berufslage der Frau [...] in Europa“ (ebd.: 139), die die Internationalisierung fördere, insofern sie als Grund für die neue Mode der kurzen Röcke und Haare angenommen wird.

Während andere Autoren im „Girllkult“ der Amerikaner eine Form des *Kulturfeminismus* beschwören, die den Niedergang der westlichen Kultur und ihrer geistigen Werte herbeiführen werde (vgl. Halfeld 1927: 209-227), wertet Giese die Girls als Symptom eines möglichen kulturellen und zivilisatorischen Fortschritts. Erst langsam beginne sich auch in der deutschen Nacktkultur- und Gymnastikbewegung eine Demilitarisierung des Sports und eine Versportlichung des weiblichen Körpers abzuzeichnen, die so Giese, in den USA längst vonstatten gegangen sei (zur Körperbildung in der deutschen Nacktkultur vgl. Möhring 2004 und ihren Beitrag in diesem Band). Die deutsche Wertschätzung von Individualität, die auch für Halfeld die Grundlage seiner Ablehnung Amerikas ist, zeichne sich durch einen Hang zu Autoritätsfixierung und Militarismus aus, der sich in amerikanischen Formen des Kollektivs nicht auf die gleiche Weise finden lasse. Giese diagnostiziert für Deutschland und die USA zwei unterschiedlich geprägte Formen von Kollektivität, die durch die Spannung von Individualität/Gehorsam auf der einen und durch die Prozesse von Normalisierung und Typisierung, die letztlich größere Freiheiten lasse, auf der anderen Seite gekennzeichnet seien (vgl. ebd.: 79-95). Die Körperformationen der Tiller Girls und Hoffmann Girls, die Mitte der zwanziger Jahre in Deutschland gastieren, gelten ihm als Sinnbild dieses progressiven, modernen Kollektivs.

Der kollektive Körper, den Giese als positiven kulturellen Entwurf Amerikas angelegt sieht, lässt sich mit der Mode als einem Phänomen vergleichen, das anders als die Uniform mit einer paradoxen Verschränkung von Individualität und Allgemeinheit operiert. In Anlehnung an Georg Simmel bestimmt Elena Esposito Mode als dieses Paradox: „Das Individuum folgt der Mode, um die eigene Einzigartigkeit durchzusetzen und unter Beweis zu stellen, und es tut dies, indem es sich nach einer allgemeinen Tendenz ausrichtet“ (Esposito 2004: 13). Für das Working Girl bedeutet Mode die „Beteiligung an symbolischen Handlungen“ (Hake 1999: 195) – auch wenn und womöglich gerade weil das impliziert, „dass die Mode, bis auf das grundlegend soziale Problem der Teilnahme an Kommunikation, keine Probleme löst“ (Esposito 2004: 173f.). Gerade als marginales, sinnfreies und kontingentes Phänomen, so Esposito, wird Mode zu einer ständig mitgeführten Beobachtung der modernen Gesellschaft. Etwas euphorischer hat dies auch Sabine Hake ausgedrückt: „Die Massenkultur garantiert die Teilnahme aller am illusionären Spiel der Selbstkonstruktion durch Konsum [...]. Insofern kann das

Modebewusstsein der Angestellten als progressive Haltung gewertet werden. Es war eine Entscheidung gegen die Beschränkung der Identität, gegen die normativen Effekte der Physiognomie und die Ethik des Hineingeborenwerdens. Für die Angestellten stellte Mode die wirksamste Methode zur Übersetzung gesellschaftlichen Ehrgeizes in ästhetische Kategorien dar“ (Hake 1999: 204).

Flämmchen, Lorelei, Doris – Neuerungen der Figurenbildung

In dieser Konstellation von Typisierung und Veräußerlichung des Selbst in der Mode bewegt sich auch die Figur Flämmchens: „Sie trug ein blaues, dünnes Seidenkleidchen, eine billige Kette aus geschliffenem Glas und ein flott zurechtgekniffenes Hütchen aus einem Serienverkauf zu einer Mark neunzig. Sie sah bezaubernd aus mit diesen Requisiten einer karrierebeflissenen Eleganz“ (Baum 1991: 160). In dieser Beschreibung werden zunächst stereotype Elemente einer Working-Girl-Garderobe aufgelistet, deren genauso zum Stereotyp gewordene kulturelle Deutung dann in der Außensicht ebenfalls bemüht wird. Die Erzählstimme weiß nicht nur um das bildliche Klischee, sondern auch um dessen soziologische Deutbarkeit im Terminus der Karriere.

Wie alle Figuren des Romans verdankt auch Flämmchen ihre Existenz einer experimentellen Anordnung: „Schön, dachte ich bei mir, machen wir mal ein kleines Experiment. Nehmen wir mal die abgedroschensten Situationen, nehmen wir die abgedroschensten Figuren, stecken wir in jede ein Lichtlein, das sie von innen erhellt, durchsichtig macht, zu einem Menschen macht“ (Baum 1987: 375). Die Figuren in *Menschen im Hotel* sind innen hohl. Sie sind weder einfach flache noch nur runde Charaktere, sondern ausgehöhlte, deren Zusammenhang sich als ein Oberflächeneffekt ergibt.¹⁸ Der Körper dieser Figuren zitiert nicht nur ein Klischeebild, sondern ist gleichzeitig die Maßgabe ihrer Identität: eine Art dreidimensionales Schattenspiel in Farbe.¹⁹

18 Die Unterscheidung von flachen und runden Charakteren ist vor allem in der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft verwendet worden, um unterschiedliche Grade psychologischer „Tiefe“ zu fassen; neuerdings erfährt sie eine kritische Revision bei Lynch 1998.

19 Julia Bertschik hat gezeigt, dass sich Baum der klischierten Welt der Illustrierten zitierend bedient hat, die sie selbst als Autorin mit belieferte: Baum wende ihre eigenen Artikel für die Zeitschrift *Uhu* ins Ironische, so Bertschik, indem sie daraus entnommene Passagen in den Kontext ihrer Romane sinnverstellend einbaue (vgl. Bertschik 2000).

Während Baum auf die Vermenschlichung der Stereotype setzt, indem sie diese in Liebeskonflikte und andere psychische Verwicklungen stürzt, bleibt Loos' Lorelei Lee als literarische Figur reine Projektionsfläche: „Sie ist eine Kunstfigur, deren Körper aus den Sehnsüchten der Männer besteht“ (Vehling 1999: 97). Es geht nicht mehr um literarische Subjektwerdung oder Identitätsprozesse, sondern um die Erfüllung von Wunschphantasien – auch die der Frauen. Der Roman weist auf diesen Sachverhalt eindringlich und unübersehbar hin, wenn er seine Protagonistin in Wien „Dr. Froyd“ besuchen lässt, der zum ersten Mal einer Patientin ohne Träume und ohne Handlungshemmung, d.h. ohne Unbewusstes und ohne Über-Ich begegnet. „So then he seemed very very intreeged at a girl who always seemed to do everything she wanted to do. [...] So then Dr. Froyd said that all I needed was to cultivate a few inhibitions and get some sleep“ (Loos 1989: 156f., Hervorhebung H.V.). Die Working Girls agieren, indem sie, die Ansprüche und Wahrnehmungsweisen der Außenwelt vorwegnehmend, auf diese re-agieren. Sie kombinieren „Außenlenkung und Autonomie der Person“ und entsprechen darin dem von Lethen so bezeichneten „Radar-Typus“ (Lethen 1994: 237; Hervorhebung im Original). Als hohle Figuren, noch dazu weiblichen Geschlechts, zeigt sich in ihnen „das Schreckbild der Erosion eines Subjekts, das uns der Bildungsroman zugespield hat“ (ebd.: 241).

Während sich diese Form der literarischen Figurengestaltung bei Baum und Loos vor allem auf die Körperbilder bezieht und im Falle von *Gentlemen Prefer Blondes* in einer Annäherung von literarischem Text und Drehbuch resultiert (vgl. Vehling 1999: 98f.), eröffnet Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* eine zusätzliche Möglichkeit der Umsetzung dieser Strategien in Sprache. Doris, die nicht nur die Protagonistin, sondern auch Stimme und Fokalisierungsinstanz des Textes ist, will als fiktive Tagebuchautorin nicht nur wie Lorelei Lee „schreiben wie Film“ (Keun 1989a: 6)²⁰, ihre Figur zeigt sich nach und nach auch als eine Textur von Sprachzitat. Es wurde festgestellt, dass Doris einen Bastard-Dialekt spricht, der sich aus den verschiedensten deutschen Dialekten zusammensetzt (vgl. Schank 1985). Auch zeigt sie sich in ihrer Sprache als aufmerksame Konsumentin der Unterhaltungskultur ihrer Zeit, die immer wieder Schlagertexte und Refrains in ihre Rede einbaut. „Aber nicht sie ist es, die jeden Schlager kennt, sondern die Schlager kennen sie“ (Kracauer 1971: 68). Als Tagebuchschreiberin benutzt Doris die Technik der Stenographie, der „Redeschrift“ als „rhetorisches Mittel“: Das fingierte Tagebuch, so Ilke Vehling, werde zum „Steno-

20 „Und wenn ich später lese, ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern“ (Keun 1989a: 6).

grammblock“, der eine „assoziative Gleichschaltung von Sehen, Hören und Schreiben“ inszeniere (Vehling 1997: 16). Die immer wieder fehlerhafte Sprache der Figur sei daher nicht als literarische Umsetzung mangelnder Bildung, sondern als Effekt dieser aus der Stenographie resultierenden „verblüffende[n] Kombination verschiedener Satzfragmente“ zu verstehen (ebd.).

Der Eindruck einer geringen „Bildung“ kann sich jedoch nicht nur aus der Sprache der Erzählerin ergeben, sondern auch aus deren Aussagen über die Protagonistin: „Ich war eine kurze Zeit in einer ganz traurigen Wolke, denn immerzu sind in meinem Leben Dinge, die ich nicht weiß, und immer muß ich tun als ob und bin manchmal richtig müde vor lauter Aufpassen, und immer soll ich mich schämen müssen, wenn Worte und so Sachen sind, die ich nicht kenne, und nie sind Leute gut und so, daß ich den Mut hätte zu ihnen, um zu sagen: ich weiß ja, daß ich dumm bin, aber ich habe ein Gedächtnis, und wenn man mir was erklärt, gebe ich mir Mühe, es zu behalten“ (Keun 1989a: 26). Annette Keck hat daher den Antagonismus von populärer Kultur und Bildungsgut als kritische Volte des Romans ausgemacht: „Das Erzählverfahren des Romans [...] treibt kunstvoll durch Missverstehen und entstellendes Zitieren, durch das Schreiben aus einer vermeintlich ungebildeten Perspektive die Komik und die Brutalität dieser Bildungs-Inszenierungen hervor“ (Keck 2003: 225). Doris ist gewissermaßen die literarische Ausgestaltung der „kleinen Ladenmädchen“, die ins Kino gehen. Während Kracauer diese, darin einem Strukturmodell der Moderne folgend,²¹ als naives Publikum einer von Kapitalinteressen geprägten Kinokultur zeigt (vgl. Kracauer 1977b), etabliert sich in Keuns Roman eine Perspektive „von unten“. Auch in der Narration tendiert die Figur des Working Girls dazu, das zu werden, wovon Doris träumt: „Ich will so ein Glanz werden, der oben ist“ (Keun 1989a: 29).²² Der Körper des Working Girls hat sich in Keuns Roman in einen Sprach-Körper verwandelt, der nicht mehr den Subjektivierungsstrategien und -mechanismen des Bildungsromans entsprechen will.

21 Andreas Huyssen hat gezeigt, wie sich die ästhetische Moderne durch den Ausschluss einer als weiblich konnotierten Massen- und Populärkultur konstituiert (Huyssen 1986).

22 Ingrid Marchlewitz hat gezeigt, „daß Doris als Person real nicht vorstellbar ist“ (Marchlewitz 1999: 97) und zwar nicht, weil sie eine unwahrscheinliche fiktionale Konstruktion ist, sondern weil der sprachliche Reichtum der Erzählung dem Bildungsstand der erzählten Figur nicht entspreche. Es ist fraglich, ob sich in dieser Position nicht wieder jenes Bildungskonzept äußert, gegen das der Roman antritt.

Literaturverzeichnis

- Ankum, Katharina von (1999): „Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien“. Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*“. In: Dies. (Hg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach, S. 159-191.
- Anonymus (1863): „Working Girls“. In: Robert Merry's Museum (Oktober), S. 113. Zitiert nach: <http://www.merrycoz.org/museum/girls.htm> (download am 28.03. 2002).
- Baum, Vicki (1930): „Welche Frau ist am begehrtesten? Eine Bilderreihe zu einem ewigen Problem“. *Uhu* 7 (Heft 1), S. 64-74.
- Baum, Vicki (1983): *Der große Ausverkauf [1937]*, München: Heyne.
- Baum, Vicki (1987): *Es war alles ganz anders*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Baum, Vicki (1991): *Menschen im Hotel [1929]*, Berlin: Ullstein.
- Bertschik, Julia (2000): „Vicki Baum: Gelebter und inszenierter Typ der ‚Neuen Frau‘ in der Weimarer Republik“. In: Waltraud Wende (Hg.), *Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des 20. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 66-87.
- Brück, Christa Anita (1930): *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, Berlin: Sieben Stäbe Verlag.
- Esposito, Elena (2004): *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frame, Lynne (1999): „Gretchen, Girl, Garconne? Auf der Suche nach der idealen Neuen Frau“. In: Katharina von Ankum (Hg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach, S. 21-58.
- Frevert, Ute (1981): „Traditionale Weiblichkeit und moderne Interessenorganisation: Frauen im Angestelltenberuf 1918-1933“. In: Hans-Ulrich Wehler (Hg.), *Frauen in der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 507-533.
- Giese, Fritz (1925): *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München: Delphin-Verlag.
- Gleber, Anke (1999): „Die Frau als Flaneur und die Sinfonie der Großstadt“. In: Katharina von Ankum (Hg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach, S. 59-88.
- Hake, Sabine (1999): „Im Spiegel der Mode“. In: Katharina von Ankum (Hg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach, S. 192-213.

- Halfeld, Adolf (1927): *Amerika und der Amerikanismus. Kritische Betrachtungen eines Deutschen und Europäers*, Jena: Eugen Diederichs.
- Huebner, Friedrich Markus (Hg.) (1990): *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen [1929]*, Frankfurt a.M.: Insel.
- Huyssen, Andreas (1986): „Mass Culture as Woman. Modernism’s Other“. In: Tania Modleski (Hg.), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, S. 188-207.
- Illouz, Eva (2003): *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Keck, Annette (2004): „„Vater unser, mach mir doch mit einem Wunder eine feine Bildung – das übrige kann ich selbst machen mit Schminke““. In: Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. Sonderausgabe. München: List, 2003, S. 221-228.
- Keun, Irmgard (1988): „System des Männerfangs“. In: Anna Rheinsberg (Hg.), *Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen*, Darmstadt: Luchterhand, S. 115-119.
- Keun, Irmgard (1989a): *Das kunstseidene Mädchen [1932]*, München: dtv.
- Keun, Irmgard (1989b): *Gilgi – eine von uns [1931]*, München: dtv.
- Koch, Annette (1993): „Die weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik“. In: Helmut Gold/dies. (Hg.), *Fräulein vom Amt*, München: Prestel, S. 162-175.
- Kracauer, Siegfried (1971): *Die Angestellten [1929]*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1977a): „Kult der Zerstreung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“ [1926]. In: Ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 311-317.
- Kracauer, Siegfried (1977b): „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ [1927]. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 279-294.
- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Loos, Anita (1989): *Gentlemen Prefer Blondes [1925]/But Gentlemen Marry Brunettes [1928]*, New York: Penguin.
- Lynch, Deidre Shauna (1998): *The Economy of Character. Novels, Market Culture and the Business of Inner Meaning*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Marchlewitz, Ingrid (1999): *Irmgard Keun – Leben und Werk*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Mayne, Judith (1994): Directed by Dorothy Arzner, Bloomington/Indianapolis: Indiana UP.
- Mitchell, Sally (1995): *The New Girl. Girls' Culture in England 1880 – 1915*, New York: Columbia UP.
- Möhring, Maren (2004): *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930)*, Köln: Böhlau.
- Mund, Verena (2002a): *To Be A Working Girl*. Vortrag auf der 11. Feminale (2002) in Köln (Manuskript).
- Mund, Verena (2002b): „Working Single Girls. Ledig und berufstätig vor Ally McBeal“. In: *Feminale e.V. (Hg.): Feminale. 11. Internationales Frauen Film Festival 2.-6. Oktober (Katalog)*. Köln, S. 102-109.
- The Oxford English Dictionary* (1989), Vol. XX: *Wave-Zyst*. Hg. v. J.A. Simpson und E.S.C. Weiner, 2. Auflage, Oxford: Clarendon Press.
- Perkins, Roberta (1991): *Working Girls: Prostitutes, their Life and Social Control*, Canberra: Australian Institute of Criminology.
- Pethick, Emmeline (1898): „Working Girls' Clubs“. In: W. Reason (Hg.): *University and Social Settlements*. [London: Methuen]. Zitiert nach www.infed.org/archives/e-texts/pethick.htm (download am 1.10. 2004).
- Riis, Jacob A. (1890): „The Working Girls of New York“. In: Ders.: *How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York* [New York: Scribner]. Zitiert nach: <http://www.bartleby.com/208/20.html> (download am 28.03. 2002).
- Roebing, Irmgard (1999/2000): „Haarschnitt ist noch nicht Freiheit“. *Das Ringen um Bilder der Neuen Frau in Texten von Autorinnen und Autoren der Weimarer Republik*“. In: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik 5: Frauen in der Literatur der Weimarer Republik*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 13-76.
- Schank, Gerd (1985): „Das kunstseidene Mädchen von Irmgard Keun. Skizze einer Frauensprache“. In: Hans Ester/Guillaume von Gemert (Hg.): *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert*, Amsterdam: Rodopi.
- Tergit, Gabriele (1928): „Wochenende oder Werther“. *Berliner Tageblatt* vom 25. September.
- Vehling, Ilke (1997): „Die kunstseidene Mädchen der Weimarer Republik“. *Script 11* (Mai): *Zuschnitte Moden*.
- Vehling, Ilke (1999): „Blondinen bevorzugt“. In: Petra Flock/Regina Nössler/Imken Leibrock (Hg.): *Haare (Konkursbuch 36)*, S. 91-100.

The Beautiful Body of the Mannequin: Display Practices in Weimar Germany

MILA GANEVA

“Schön, kühl und sachlich – aber
gottseidank nur eine Puppe.”
(Franz Hessel)

The Berlin mannequin could not escape the inquisitive gaze of the *flâneur*. In a 1929 picture story entitled “Eine gefährliche Straße” and published in *Das Illustrierte Blatt* (Otto Umbehr provided the photographs), Franz Hessel voices the common mixture of fascination and anxiety triggered by the sight of dummies in the display windows. Walking down a street in Berlin, not far from the Spittelmarkt where numerous mannequin factories had their store fronts, the author describes the “stylized products of display window artists” as “the spooky beauties” that appear by the “hundreds of thousands all over Germany and around the world to demonstrate to us how to wear shirts, dresses and hats” (Hessel 1929a: 686). Indeed, by the end of the 1920s, the manufacture of mannequins, as well as fashion in general, was a flourishing business in Germany. There were over a dozen large mannequin factories in Berlin alone, where the thriving industry of ready-to-wear clothing (“Konfektion”) counted close to 800 companies and was making huge profits in domestic and international sales (see Parrot 1981: 127; Guenther 2004: 80-82).

Observing the unprecedented proliferation of mannequins in Berlin shop windows, Hessel is frightened by their stylized expressions, their

uniform faces and their “gazes,” in which the male observer reads human character traits such as “coldness, corruptness, impertinence and haughtiness.” With his typical provocative irony, he concludes:

“Mit spitzen Mündern fordern sie dich, schmale Augen ziehen sie, aus denen der Blick wie Gift tropft [...] Alle verachten uns Männer furchtbar. Sie bestaunen nicht, ‘was ein Mann nicht alles denken kann’. Sie durchschauen uns” (Ibid.).

The image of the mannequin in Hessel’s essay is paradigmatic of the hesitant ways in which the changes in the appearance of the “real” Weimar woman – her body, clothes and presence in the public spaces of the city – were greeted by the public. As another contemporary put it:

“Die Gliederpuppe ist mehr als nur ein Kleiderständer. Sie ist die Realisierung des Modetyps als Wunschkomplex. [...] Es ist eine nachdenkliche Feststellung, daß diese arbeitende, rechnende, kalkulierende, spekulierende, diese mit technischem Wissen gesättigte, sportliche Physiognomie des Zeitgenossen allmählich alles verwischt, was platonischen Geist ausdrückt” (Starke 1930: 609).

It is the aggressive “Modetyp” – rather than the mannequin itself – that irritates Hessel. And this reaction is not surprising, since elsewhere in his writing, he has repeatedly given voice to his mixed feelings about the modern Berlin woman – admiring her athletic figure, elegant clothes and self-confident presence on the street, while at the same time chiding her excessive rationality, her conspicuous pragmatism and her emphatic embrace of independence. Yet here, in “Eine gefährliche Straße,” the ambivalence is dramatically exaggerated: the threatening features take over any original fascination, and the overwhelmingly negative perception of femininity is mapped out directly onto the lifeless body of the mannequin, envisioned as a stand-in for the New Woman.

Most audible in Hessel’s critique is the voice of the classical *flâneur*, whose ambivalence toward women on the street has been traditionally associated with the dangerous attraction of the prostitute and with the rise of commodity consumption in modern societies. Yet at the same time as they were blaming women for the modern condition, *flâneurs* considered their own wandering as something of an erotic adventure, marked by the vague yearning to meet the gaze of a strange woman.¹

1 The most famous example for the *flâneur*’s fascinating encounter with a strange woman on the street is provided in Baudelaire’s poem “À une passante.”

Therefore, as the new type of woman emerged in the 1920s – marked by her independence, her readiness to working and her rational attitude, functional attire and smart make-up – she had a disenchanting effect on the erotic imagination of the *flâneur* and provoked, as in the case of Hessel, an adverse reaction (Sykora 1999: 129).

In this essay, I would like to suggest a reading of the Weimar mannequin that in many ways departs from the persistent model established by the *flâneur*. I focus not only on mannequins in the display window, but also on those in the fashion show (“Modenschau”). Both locales are defined by the presence of a female audience standing face to face with a lifeless or living mannequin, and both present variations of what Katharina Sykora has called “urban threshold space,” a space in which images of safe bourgeois interiority blend with fantasies of dangerous, morally ambivalent exteriority (Sykora 1999: 136). Since it was mostly women on both sides of the Weimar display window and in the fashion show (as mannequins, shop assistants, window shoppers, audience and consumers), it would make more sense to ask what diverse cultural practices – beyond *flânerie* – emerged in those spaces and what these practices meant to the female observers and participants in the spectacle. In such a reading, the display window and the fashion show appear as settings that allow for multiple positionalities. In other words, the women in these spaces are not tied to a single role – that of the consumer, the commodity, the object of observation or the opposite of the *flâneur* – but become the subjects of a complex, ambivalent and constantly shifting experiences of metropolitan modernity.

A closer look at the contemporary discourses on the mannequin in Weimar culture – in popular novels and in the press of the time – invites the reader to see the human features concealed under the mask of perfect beauty and elegance; to explore the hidden power games between designers, customers and mannequins; and to define the meaning of fashion as an everyday cultural practice. The exploration of the mannequin inevitably generates an eclectic mixture of historical, sociological and aesthetic questions: Who were these women who would become mannequins? What were their age, social background and professional status? What was considered particularly attractive about their bodies? What ideal of beauty did they represent? How were they commented upon or fantasized about in contemporary popular literature, magazine features and newspaper columns? I will return to these questions after a brief overview of the history of the mannequin.

I

The mannequin has always had an auxiliary function. Although born in the artist's studio, it was rarely considered art itself; rather, it was meant to aid the artist by stimulating his imagination. According to the Oxford Dictionary of English, the word "mannequin" dates back to 1570, when Dutch painters, using the diminutive form for "man," named the little statue or model usually made of wax or wood a "manekin" ("a little man"). Thus the connotation of term, from its very inception, is endowed with ambivalence: the lay figure resembled a human being, but was not a real one; it resembled a work of art, a sculpture or a statue, but was not one either, since there was nothing permanent about it and its body parts could be turned and twisted at the whim of its creator. In the eighteenth century, the word "mannequin" entered both German and English via French in that very sense of the lay figure, the puppet.

The use of the mannequin to present the latest fashions and sell clothes dates back to the sixteenth century.² In the seventeenth century, wooden dolls dressed in miniature versions of couture clothes were sent to the royal courts and wealthy buyers in the capitals of Europe. The first made-to-order wickerwork silhouettes appeared in 1750, and a century later, the wirework model with wax or papier maché heads replaced the unstable basketwork dummy. With the birth of the elegant fashion salons, the large department stores and the ready-to-wear industry in the 19th century, the mannequin was brought into the limelight of the display window. It was now designed as a flattering reflection of the mass customer, who would not only buy the latest fashion but also try to emulate fashionable gestures, expressions and lifestyle. In other words, the mannequin transformed from a clothes-rack (headless dummy without limbs) into a human-like figure with authentic looking hair, facial features and adjustable arms and legs. By the late 1920s, the dominance of the realistic mannequin was challenged by the appearance of the "stylized mannequin," whose anatomy eradicated the signs of the natural female body, erased the individual facial features and had 'skin' with a metallic, often silver finish (Gronberg 1998: 89). These antimimetic mannequins sought to divert the attention from the female body to the merchandise it was wearing, while at the same time they reproduced, in abstract form, some essentially modern characteristics such as – in the words of one commentator – the "intensified rhythm" of life in the big city (see Ward 2001: 229).³ It should be noted that display windows during the Weimar

2 For more on the history of production and use of mannequins, see Gross 1995: 31-42 and Parrot 1981.

3 For a discussion of the stylized mannequin, see Gronberg 1998: 80-113.

years featured all different styles of mannequins – from the androgynous-abstract to the wholly naturalistic – and they were all indispensable parts of the street scene.

At about the same time that the big department stores and elegant fashion salons were opening their doors in Paris, the dummies' animated doubles – the living mannequins – were born. In 1858, Charles Worth, who established his own fashion house in Paris, pioneered a practice to which contemporary fashion is still heir. For the first time, brand-new models, prepared in advance and changed frequently, were presented to clients in luxurious salons and then made to measure according to the client's choice. The models – the first seasonal collections – were worn and presented by young women, prototypes of today's mannequins and fashion models, known as *sosies* or "doubles" (see Moderegger 2000: 62; Lipovetsky 1994: 57).⁴ In France, as well as in Berlin, dozens of fashion houses sprang up following Worth's example. By the beginning of the twentieth century, the use of flesh-and-blood mannequins for the demonstration of clothes at shows in stores, in hotels, at sporting events, on boats and in public parks was a popular practice throughout Europe and the United States.⁵ As classified ads in the Berlin daily press from the 1920s testify, the city's famous fashion salons and central department stores also employed a large number of living mannequins known as "Probierdamen" or "Vorfühdamen." Beginning in 1926, in an effort to generate even more publicity for their business, they organized annual contests among the mannequins and elected a "fashion queen" ("Modekönigin") (see Ward 2001: 25; Westphal 1992: 74).

II

The intensive discourses in mass media on the practices of fashion display during the 1920s foreground the pronounced ambiguity conveyed by the term "mannequin." The same word was commonly used to designate the artificial reproductions of women's bodies that appeared in the shop windows ("Schaufensterpuppen") as well as those women who offered up their bodies to the ritual of the fashion show in order to assist

4 Worth first used his wife Marie Vernet, a former salesgirl in a clothes shop, as a house model. Inspired by the success of Vernet in selling the clothes that she would put on, Worth hired even more women as mannequins and started the ritual of the fashion show (see Moderegger 2000: 62).

5 Paris designer Paul Poiret was the first to take mannequins on international tours: in 1911 to London; in 1912 to Berlin, Vienna, Brussels, Moscow and St. Petersburg; and in 1913 to New York (see Loschek 1995: 23-34).

customers selecting a dress (“Vorfühdamen”). Both types of mannequins coexisted in a bizarre dynamic that ranged from an uncanny resemblance between the living and the lifeless to stark contrast and mutual exclusion. Frequently, a person made up to match inanimate mannequins as closely as possible would perform alongside them in a display window and mimic their expressions. This practice was started by the major department stores in Europe and the United States in the 1890s and reached new heights of ingenuity during the 1920s and early 1930s. A live female model would, for example, disappear and appear again at intervals as a statue on a pedestal, each time wearing a new hat, shawl or gloves (see Friedberg 1993: 66). Very often, women masquerading as artificial mannequins would be staged in intimate settings, as if caught trying on lingerie or stockings. Needless to say, such scenes almost caused traffic jams in front of the stores (see Leach 1989: 117; Ward 2001: 231).

Contemporary commentators considered many of these practices in line with the mentality of the urban dwellers: their desire for constant entertainment, distraction and stimulation. In a 1930 article in *Scherl's Magazin* entitled “Tausend Lockungen hinter Glas,” Ottomar Starke claims that the window display, this modern-day “Gesamtkunstwerk,” reflects his contemporaries’ susceptibility to both voyeurism and narcissism: “Wir wollen sehen und gesehen werden” (Starke 1930: 606). Starke’s article features two photographs as visual examples, implying that it is women who are put on display and, supposedly, “like to be seen.” In the first photograph, a scantily dressed woman (her legs, arms and part of her back exposed) demonstrates an electric massage belt in the window of a Berlin drug store (fig. 1). In the second photograph, showing a window display advertising soap, two young women in rural costumes are washing linen in a spring (fig. 2). In both cases, a similar one-way visual dynamics takes place: the objectified bodies of the mannequins clearly become the target of unabashed male voyeurism.

But there is more to this spectacle in and in front of the display window. One cannot avoid the impression that these living tableaux strongly resemble a cinema screen, where the mannequins are framed as film stars and the window shoppers become spectators. The mannequins perform for an audience and, to a certain extent, even manipulate that audience – they are in control of the spectacle and choose to look back at the curious onlookers or to avert their gazes. While the audience in the first photograph consists mostly of men (who are obviously less interested in the products being demonstrated than in the live spectacle staged in the window), the second photograph features many women, which suggests further that window shopping for women may imply consumer contem-



Fig. 1: Mannequin demonstrating electric massage belt (from Starke, "Tausend Lockungen hinter Glas," *Scherl's Magazin*, 1930).

plation and self-reflective narcissism, in the same way that cinema spectatorship suggests distanced fascination and imaginary identification (see Friedberg 1993: 67-68). The woman in front of the glass can indulge in the *mise-en-scène* even if she cannot enter the store and make a purchase, just as the female spectator can dream of becoming the filmic icon even if she cannot enter the screen.

The actual women working in the display windows were typically lower-class, underpaid "shop girls" in the department stores with no realistic career prospects, which explains why the opportunity to be placed in the window may have seemed a glamorous and lucrative enterprise, almost like being picked for the movies. Contemporary accounts sketch out a collective portrait of these sales assistants. In a series of three reports for the *Frankfurter Zeitung*, for example, Marie Swarzenski observes how tedious work makes the sales girls appear stiff, almost like automatons. The mandatory training in the department stores teaches

them to suppress their own personalities and emotions in their interactions with customers; it disciplines their bodily gestures, straightens their posture, streamlines their appearance, cleanses their language of regional accents and supplies them with an arsenal of stock phrases. Swarzenski writes: “Als ganzes sind sie ein getreues Abbild unserer Zeit: kühl, erwerbsbedacht, aber gleichgültig gegen die Zukunft, schnoddrig und stumpf zugleich. Die Worte, die ich am meisten hörte, waren ‘Tarif’ oder ‘Kündigung’” (Swarzenski 1929: 1). To another commentator for the same newspaper, Siegfried Kracauer, the uniformed female employees of the department store appear as “its little machinery” (“seine Apparätchen”) and, conversely, a mannequin in the “sales temple” seems to be easily confused with a bored shop girl who conscientiously fulfills her duty to be decorative (Kracauer 1990: 229, 350).

It is understandable, then, that a sales girl would want to break away from this strictly regimented working environment, which forced her to surrender her personality and to behave like a robot. Paradoxically, she found temporary escape nowhere else but in the display window, where her job was to act precisely as a lifeless body. However, there was an economic difference between pretending to be energetic and lively while in fact being reduced to an automaton (on the sales floor) and pretending



Fig. 2: Window display advertisement for soap (from Starke, “Tausend Lockungen hinter Glas,” Scherl’s Magazin, 1930).

to be a wax dummy while in reality remaining a person (in the display window): live mannequins received substantial extra pay for their services. Another document of the period, Vicki Baum's novel *Der große Ausverkauf*, sheds additional light on the practice of live-mannequin display, seen here from the point of view of the sales girl participating in this practice. At the center of the plot is a campaign to boost the sales of a new garter, and it is decided that "a real girl" should appear alongside sixteen wax figures in a display window of the department store in order to "show her knees and demonstrate that the stocking doesn't tear" (Baum 1937: 87). In order to pick a suitable model, all professional mannequins are asked to parade in front of a male jury, but none of them is approved since it is not the "mob of men" but rather the average "economical housewives" that the store wants to attract in front of the display window (Baum 1937: 89). Therefore Nina, a humble sales assistant from "China goods," is selected: a girl with "a pretty face, who looks respectable just the same" (Baum 1937: 95). Nina accepts the new assignment despite the disapproval of her husband Eric, a professional window-dresser, and despite her own unease about "showing herself in the shop-window" for a week. It not only presents a change from her everyday routine (she thought it "was her fate to get saddled with all the tiresome customers") but also and more importantly offers a great financial advantage: "Die Mädchen im Schaufenster sollten zehn Dollar Zulage täglich bekommen, eine außerordentliche Summe, verglichen mit dem kleinen Wochengehalt, das sie bezogen, solange ihre Beine nicht in Frage kommen" (Baum 1937: 88).

Most literary texts of the late Weimar period that touch upon the theme of the live mannequin in the display window describe the job as a "dreadfully tiring" and "irritating" occupation, which actually reinforces the young women's sense that they are indeed reduced to "wax figures with a stiff bend in the back and wooden smile" (Baum 1937: 96). However, along with providing some realistic descriptions, Weimar popular literature also tends to romanticize the position of the woman as a live mannequin. In Baum's novel, as well as in another short story from the time, Curt Krispien's "Das Mädchen vom Blatt IV," the woman in the display windows feels strangely empowered: she is keenly aware of how her presence generates a huge urban spectacle, forcing all of the nervous, rushing, blasé pedestrians to stop in their tracks and forget about their problems and urgent tasks. In Krispien's piece, a giant fashion journal is displayed in one of the department store's windows. Heads of dummies wearing hats, scarves and other fashionable accessories pop up from the pages of the journal, and surprisingly, one of these heads is that of a real woman: "Er drehte sich lächelnd nach links und nach rechts

und zog sich in kleinen Abständen hinter das Blatt zurück, um gleich wieder mit einem neuen Hutmodell auf den mattblonden Locken abermals lächelnd zu erscheinen” (Krispien 1932: 818). The living mannequin takes particular pleasure in the fact that she does not have to return the gazes of all these potential consumers. She can ignore them, “forget that she is being stared at” and fancy herself a performer, an actress (Baum 1940 102). Usually, indulgence in such fantasies of control and independence is short lived and quickly overshadowed by an ensuing love affair. In the plots of all these fictional accounts, the appearance of a real woman in the display window serves primarily as a prelude for some sort of romantic entanglement. A rich man may take interest in the woman behind the glass, fall in love with her and venture into the store in an attempt to “buy” her (as in Vicki Baum’s novel), or a poor man will recognize in the mannequin a girl he had danced with at a party and will launch a desperate chase to regain her (as in Krispien’s story). Predictably, the happy end in these stories usually also resolves the financial worries of the young couple as well, so that the shop girl will never again be tempted to appear as a live mannequin in a shop window.

III

The Weimar discourse on the mannequins in shop windows is inseparably intertwined with the profusion of texts (popular novels, critical commentaries, first-person accounts) and images (photographs in the mass media and films) concerning the women who worked as live models for department stores, ready-to-wear clothes dealers (“Konfektionshäuser”) and exquisite fashion salons (“Modehäuser”). According to one succinct definition of the profession, a good mannequin is “like a *fata morgana* appearing in front of a female customer whose body is quite differently shaped than that of the mannequin and whose uncritical self-image would prompt her to make a purchase” (Rathhaus. 1930b: 2). Not unlike the display window, the fashion show – presenting clothes in front of a large audience or for an individual buyer – had the aura of an artistic performance based on the constantly shifting dynamics between deception and self-deception, identification and manipulation. The women walking in and out of this stage/frame were often referred to as “anonyme Modeschauspielerinnen” and “Darstellerinnen im Theater der Mode” (Leopold 1930: 189). In fact, the word “Mannequin” was often despised by the mannequins themselves, especially because its neuter gender in German was perceived as a further validation of their objectification and as an affront to professional dignity (Speyer 1930: 39). The

protagonists of one 1930 novel about Berlin mannequins by Wilhelm Speyer, Gaby and Christa, offer an alternative: they call themselves “cormorants” and provide the following job description, emphasizing not the appearance and passive behavior, but rather the skills and aggressive attitude involved in their daily work:

“Der Kormoran zeigt seine Geschicklichkeit darin, daß er mit seinem Schnabel Fische aus der See aufzupicken versteht. Aber man hat Maßregeln degegen getroffen, daß er seine Beute etwa aufzehre: ein Metallring an seinem schmalen Hals macht es ihm unmöglich, die Fische herunterzuschlucken. Der Kormoran führt Seefische vor wie “das Mannequin” die Kleider. Dem Kormoran zieht man die Fische, dem Mannequin die Kleider aus” (Speyer 1930: 40).

This description alludes to the mixture of bitter social realities and hidden pleasures implicit in the practices of the profession. Every time the mannequin demonstrates a new outfit, it is a “game”: while seducing the customer, she also indulges the illusion, at least for a few fleeting moments, that these unaffordable clothes are her own and that she is not really who she is, “a fashion salon girl with a middle-school education” and an empty closet, but someone with a much higher social status (Speyer 1930: 48). A similar sense of enjoyment while temporarily forgetting their life of poverty and monotony is evident in some of the interviews with mannequins in *Scherl’s Magazin*. One of them, a woman employed as a “Vorführdame” at a Berlin fashion salon, confesses: “Es gibt doch nichts Schöneres als herrliche Toiletten vorzuführen. Mir wenigstens macht es sehr viel Spaß” (Leopold 1930: 192).

Despite the positive overtone of some accounts, however, most texts in the popular press reporting on the job of the mannequin focus primarily on the dark side of glamour: on the anonymity, the physical challenges and the subservient rituals that are intrinsic parts of the daily routine. Most revealing in that respect is Katharina von Rathhaus’s series of reports for the *Frankfurter Zeitung* on the two weeks she spent in a designer’s salon in Paris. In order to gain insight into the workings of the fashion business, Rathhaus, a well-known fashion journalist who published regularly in *Die Dame* und *Elegante Welt*, took on a job as a “Habilleuse,” or an assistant to the mannequins. This role allowed her to observe the tedious routines, the various social interactions and the backstage spaces in the theater of fashion. Rathhaus’s account is especially valuable not only because of its sober realism, but also because her observations and conclusions for the most part apply to the mannequins’ working conditions in Germany as well as France. She describes how the young women – who are generally poor and uneducated and often

bear the additional burden of raising children on their own – report to work at nine in the morning. They spend most of their strictly regimented eight-to-twelve hour work day in a dressing room, where they put on make-up and change dozens of times during the day to present an entire collection of clothes made to fit them. The mannequins walk out into the official presentation salon for a few minutes per dress and then run back to the dressing room, change quickly and come out again to present the next piece of attire. During the presentation, they are forbidden to interact with the public, since only the “Vendeuse” or the sales assistant is authorized to deal with the customers and collect a commission on each item sold. Hence, it is in the small, hot, stuffy and incredibly busy back room that the sixteen women who are modeling for this Parisian designer salon actually work. Although she finds the close physical proximity of bodies uncomfortable, the constant handling of “warm dresses” unpleasant and the presence of the male personnel director humiliating, Rathhaus admits that there is no better place than the “Kabine” for her to get to know the work of these young women (Rathhaus. 1930b: 1). At the end of her visit, she declares this room an “island of joy amidst a bourgeois commercial enterprise” because, paradoxically, it is only here that mannequins are allowed to be human, have conversations, forge friendships and even read books (Rathhaus. 1930a: 2).

While Rathhaus observed the inner workings of the “Kabine,” medical student Hanna Helm experienced first hand what it was to become a mannequin in a typical Berlin clothes company. She pursued this job as a quick way to earn money for her tuition fee. In 1930, the magazine *Uhu* published Helm’s essay in a series of sobering reports about women working in service industries. As Helm decides to apply for training at the mannequin school (“Mannequin-Ausbildungs-Institut”), she quickly realizes that the very first step on this career path is to accept one’s own reduction to a body with an exemplary size. In lieu of an interview or any verbal exchange, she is promptly being measured:

“Eine Frau, die mich erst gar nicht begrüßt. Sie mustert mich nur und schlingt das Zentimetermaß um mich: Brust, Taille, Hüfte. Jedesmal wirft das Auge einen Blick auf den Zentimeterstrich, den der Daumnagel eingeklemmt hält. Dann erst fängt sie an zu reden. ‘Ja, Fräulein, sagt sie, Sie haben Chancen’” (Helm 1930: 55-56).

The eager candidate has “potential” because she fits size 44. In fact, all living mannequins in Berlin were strictly required to maintain a size 42 (44 at the most) in order to retain their jobs. When Helm starts working,

she finds her colleagues' slimness so unnatural, so unhealthy, that she suspects them of suffering various eating disorders in order to stay thin: "Sie haben eigentlich alle etwas, sonst könnten sie nicht so schlank sein. Es sind lebende Puppenständer" (Helm 1930: 59). The wax mannequins, unlike the live models, came in all possible sizes, since their manufacturers took into account the corporeal variety of the public (see Parrot 1981: 22, 44f; Stewart 2001: 88). Again, a paradox seems to be at work here: one is more likely to find greater variety and realism among the dead puppets than among the living mannequins regarded as mere "clothes racks."

The perfect sizes for mannequins at that time – 42 and 44 – stipulated that the chest measures should not exceed 92/96 cm, the waist 68/70 cm and the hips 96/102 cm (see Waidenschlager 1993: 24-25). In the 1920s, these measurements presented a considerable change in the ideal of female beauty, as the slimmer and youthful body was deemed the only one able to demonstrate the elegance of a dress. The new ideal personified by the mannequin targeted primarily the taste and imagination of middle-class and middle-aged female consumers, who were not only treated to fashion shows with exceptionally slender models but were also confronted with a profusion of advertisements for diets, exercise devices and slimming girdles. In reality, however, after looking at the clothes' perfect fit on the slim body of the mannequin, the customers would nevertheless order the dress in the larger size that would best fit them. Thus, if Weimar women in general were subjected to bodily discipline in the abstract, Foucauldian sense of the word, it was the young lower-class girls employed as mannequins, in particular, who were the concrete and immediate victims of the practices of bodily control, even while they actively participated in the mass-cultural practices disseminating this very same ideal.

As Helm's and other contemporary reports confirm, as soon as the Weimar mannequin was hired, her size (42/44), age (20 to 28) and a short, trendy first name (Mia, Hedy, Anny, Hertha, Elli, Nucki) became indispensable parts of her new, truncated and strictly controlled identity. It is not surprising, then, that for his feature in *Scherl's Magazin*, the journalist Dr. Leopold deemed it appropriate to introduce all five women he had interviewed only with their first name, age, size and hair color: "Minota v. Fr., 25 Jahre alt, Figur 42," "Nita M., 23 Jahre, Figur 42, dunkelblond," "Anita G., 25 Jahre, Figur 42. Merkwürdigerweise blond" (Leopold 1930: 189). Such an approach corresponds also to the widespread practice in which mannequins, unlike anyone else in the company and contrary to Germany's rigid social etiquette, were often referred to in public by their first names and addressed in an informal way (see

Tergit 1927: 100; Bud 1931: 49; Tieck 1925: 100; Helm 1930: 58). In addition, as a sign of further displacement of their personality, mannequins would often wear a tag dangling down their neck, which indicated the name (and sometimes the price) of the garment they were modeling (see Helm 1930: 57).

This strict enforcement of body measurements and the uniform guidelines for makeup and hairstyle often made the mannequins appear indistinguishable from each other, depriving them of their individuality: “Im Typus sind die fast alle gleich. Groß und schlank, ohne auffallende Haarfarbe,” comments Dr. Leopold, who then proceeds to interview several Berlin mannequins (Leopold 1930: 189). “Sie sehen sich so ähnlich,” observes the novice in the business, Hanna Helm. “Kastanienbraun oder blond, alle rosa angemalt, schwarze Striche und weiße Flächen im Gesicht – fünf Figuren in gleicher Größe” (Helm 1930: 56). A remarkably similar description is offered in Elsa Maria Bud’s 1931 novel *Bravo, Musch!*: “Petra ist der modgerechte hundsmagere Halbknabe mit den hohen Beinen, zweiundvierziger Größe, an allen Enden gefärbt, gemalt, poliert und gestutzt. Sie wirkt vollkommen puppenhaft; [...] leere Porzelanaugen starren langsam nach rechts und links” (Bud 1931: 45-56). Or as another commentator put it, the Berlin mannequins seem all to be wearing almost identical masks (“uniformierte Masken”; Tieck 1925: 100). But what many observers perceived as a lack of personality, individuality and emotions, mannequins themselves explained as the consequence of their compliance with the stringent requirements of the job. The blank facial expression also often hid the mannequin’s sheer physical exhaustion: Helm reports that very often some of her colleagues would wear up to 150 dresses a day; changes have to be made at “racing speed,” and no breaks are allowed in between (Helm 1930: 58-59). One of the interviewed mannequins provides even more detail of the daily routine: “Sie sehen selbst, wie hart wir arbeiten müssen. Jede von uns führt täglich mitunter 120 Keider vor, nämlich fünf- bis sechsmal unsere Kollektion” (Leopold 1930: 192). Adding to the physical strains of the mannequins’ job is the constant realization that, for bosses and clients alike, they are nothing but lifeless bodies. “Ich selber existiere für ihn überhaupt nicht,” says Helm about the customer who is inspecting the dress and checking on the quality of the fabric (Helm: 1930: 57). With time, the initial pleasure of putting on glamorous clothes and imagining oneself as someone else disappears. It is replaced by the “deadly boredom” of the salaried employees stuck in the drudgery of the everyday and by “disdain for the wealthy customers, who do not need to sell themselves” (Tieck 1925: 100). Medical student Helm was happy to collect her salary after a month, quit modeling and take up her studies right

away. For lack of any other choice, thousands of other professional mannequins had to continue participating in the incessant parade of fashions.

* * *

As we turn our critical attention to the Weimar mannequins presenting fashion in display windows and couture salons, we are once again reminded how easy and compelling it has been (for both contemporary male observers and later critics) to reduce them to a surface onto which the characteristic markers of Weimar culture – mass production, uniformity and commercialization – are projected. Yet, as this investigation demonstrates, the disparate actual practices of fashion display elude a single, unequivocal classification. The mannequins were more than just a surface; their work life oscillated between performance and artificiality, between intense spectator attention and complete disregard, between stringent bodily discipline and narcissistic indulgence. It is this uncanny, multifaceted spectacle that continues to fascinate us.

References

- Baum, Vicki (1937): *Der große Ausverkauf*, Amsterdam: Querido.
- Bud, Elsa Maria (1931): *Bravo, Musch!*, Berlin: Die Buchgemeinde.
- Friedberg, Anne (1993): *Window Shopping: Cinema and Postmodernism*, Berkeley: University of California Press.
- Gronberg, Tag (1998): *Designs of Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Guenther, Irene (2004): *Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich*, Oxford: Berg.
- Helm, stud. med. Hanna (1930): "Ich werde Mannequin, um mein Studium zu verdienen." *Uhu* 4, pp. 54-60.
- Hessel, Franz (1929a): "Eine gefährliche Straße." *Das Illustrierte Blatt*, 15. Juni, pp. 686-688.
- Kracauer, Siegfried (1990): *Schriften. Aufsätze (1927-1931)*, ed. Inka Mülder-Bach, vol. 5.2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Krispien, Curt (1932): "Das Mädchen vom Blatt IV." *Scherl's Magazin* 6, pp. 818-821.

- Leach, William (1989): "Strategists of Display and the Production of Desire." In: Simon J. Bronner (ed.), *Consuming Visions: Accumulation and Display of Goods in America 1880-1920*, New York: W.W. Norton, pp. 99-132.
- Leopold, Dr (1930): "Die Lockvögel der Mode." *Scherl's Magazin* 2, pp. 189-195.
- Lipovetsky, Gilles (1994): *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*, trans. Catherine Porter, Princeton: Princeton University Press.
- Loschek, Ingrid (1995): *Mode im 20. Jahrhundert: Eine Kulturgeschichte unserer Zeit*, 5. Auflage, Munich: Bruckmann.
- Moderegger, Johannes Christoph (2000): *Modefotografie in Deutschland 1929 bis 1955*, Norderstedt: Libri Books on Demand.
- Parrot, Nicole (1981): *Mannequins*, New York: St. Martins Press.
- R[athhaus], K[atharina] v[on] (1930): "Arbeit, Zwischenfälle." *Frankfurter Zeitung*, 14 August, p. 2.
- R[athhaus], K[atharina] v[on] (1930a). "Der Chef; Besucher; Audienz." *Frankfurter Zeitung*, 1 September, pp. 1-2.
- R[athhaus], K[atharina] v[on] (1930b). "Ich bin also 'Catherine'." *Frankfurter Zeitung*, 11 August, pp. 1-2.
- Speyer, Wilhelm (1930): *Ich geh aus und du bleibst da: der Roman eines Mannequins*, Berlin: Ullstein.
- Starke, Ottomar (1930): "Tausend Lockungen hinter Glass: Zur Physiologie des Schaufensters." *Scherl's Magazin* 2, pp.606-610.
- Stewart, Mary Lynn with Nancy Janovicek (2001): "Slimming the Female Body?: Re-evaluating Dress, Corsets, and Physical Culture in France 1890-1930." *Fashion Theory* 5, pp. 173-194.
- Swarzenski, Marie (1929): "Warenhausverkäuferin." *Frankfurter Zeitung*, 5 April, 6 April, 7 April, p. 1.
- Sykora, Katharina (1999): *Unheimliche Paarungen: Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*, Köln: Walther König.
- Tergit, Gabriele (2001): "Modenschau." In: Jens Brüning (ed.): *Frauen und andere Ereignisse: Publizistik und Erzählungen von 1915 bis 1970*, Berlin: Das Neue Berlin, pp. 99-102. (Originally published in *Berliner Tageblatt*, 20 April 1927, p. 4).
- Tieck, Polly (1925): "Das Berliner Mannequin." *Der Querschnitt* 11, pp. 985-986.
- Waidenschlager, Christine (1993): "Berliner Mode der zwanziger Jahre zwischen Couture und Konfektion." In: Christine Waidenschlager and Christa Gustavus (eds.), *Mode der 20er Jahre*, Berlin: Wasmuth, pp. 20-31.

- Ward, Janet (2001): *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in the 1920s Germany*, Berkeley: University of California Press.
- Westphal, Uwe (1992): *Berliner Konfektion und Mode 1836-1939: Die Zerstörung einer Tradition*, 2nd ed., Berlin: Edition Hentrich.

Der männliche Körper als Schaufensterpuppe? Herrenmode und die Konstruktion eines „adäquaten“ Körpers¹

TINA DINGEL

Mit seinem Körper muss der Mensch leben, er ist ihm mitgegeben und kann nur geringfügig manipuliert werden. Mit Kleidung als „zweiter Haut“ kann der Mensch seinen Körper jedoch gestalten, seine jeweiligen Vorzüge betonen und seine Mängel kompensieren. Kleidung wird als dem Menschen nächste Gruppe von Objekten in die Selbstwahrnehmung inkorporiert, die Körpergrenze dehnt sich gewissermaßen bis an die äußerste Kleiderschicht aus. So wird die leibliche Identität wesentlich von der Kleidung bestimmt und „Körper und Kleidung verschmelzen zur äußeren Erscheinung, zum sozialen Leib“ (Sommer 1989: 18).

Wie Kleidung die teilweise Gestaltung des eigenen Körpers erlaubt, so bietet sie auch die Möglichkeit, mit der Umwelt zu kommunizieren. Durch modische oder unmodische Kleidung gibt man seiner Umwelt zu verstehen, zu welcher gesellschaftlichen Gruppe man gezählt werden möchte. Georg Simmel konstatierte, dass Individuen durch ihre Kleidung ständig versuchen, die beiden entgegengesetzten Tendenzen „zwischen dem Triebe zur Individualisierung und dem zum Untertauchen in die Kollektivität“ miteinander zu verbinden (Simmel 1995: 345). Mode bündelt damit soziale und psychologische Bedürfnisse und ermöglicht eine nonverbale Kommunikation in codierter Form (vgl. McCracken: 1988: 57-70). So kann Mode im übertragenden Sinn als Zwangsjacke

1 Die Recherchen für diesen Beitrag wurden unterstützt durch ein Stipendium des Irish Research Council for the Humanities and Social Sciences (IRCHSS).

oder als ein Meer an Möglichkeiten zur Konstruktion und Kommunikation des eigenen Ichs verstanden werden.

Erstaunlicherweise bezieht sich auch am Ende des 20. Jahrhunderts der Begriff „Mode“ immer noch fast exklusiv auf den Veränderungszyklus, dem Frauenkleidung unterliegt. Die Verwendung des Präfixes „Herren-“ vor dem Wort Mode scheint nur zu verdeutlichen, dass die Bekleidung von Männern unbeeinflusst von den Veränderungen der Mode existiert (vgl. Hollander 1995: 22-24). In den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen wurden folglich bis heute hauptsächlich „Zopf mit Bubikopf“ (Bertschik 2002) im Zusammenhang mit Mode in der Weimarer Republik untersucht. Zu hinterfragen ist, wie der Eindruck, Herrenbekleidung unterliege weniger als Damenbekleidung modischen Veränderungszyklen, entstanden ist und warum er bis heute nur begrenzt wissenschaftlich validiert wurde.

Diese Frage soll als Ausgangspunkt des vorliegenden Beitrags dienen. Aufgezeigt und diskutiert werden die Verknüpfungen zwischen zeitgenössischen Diskursen zum Thema Mode in der Weimarer Republik und den Entwicklungen der letzten drei Jahrzehnte vor allem im Bereich der Geschichtswissenschaften, die Männer als Käufer und Träger, kurz als Konsumenten modischer Bekleidung, fast nicht in Erscheinung treten lassen. Im Weiteren werden anhand von Darstellungen und Besprechungen in Zeitschriften, Werbung und Literatur die Veränderungen der Herrenmode während der Weimarer Republik beschrieben und auf ihre Bedeutung für die soziale Konstruktion männlicher Idealkörper hin analysiert. Diese Analyse soll im Hintergrund immer von der Einsicht begleitet werden, dass die „tatsächliche Beziehung zwischen der Politik und der Form, die die Mode annimmt, [...] immer etwas undurchsichtig [bleibt]“ (Hollander 1995: 35). Eine kausale Verkettung von Politik, gesellschaftlichen und sozialen Veränderungen, Mode und tatsächlichen Bekleidungspraktiken, wie sie jüngst noch einmal impliziert wurde (vgl. Schug 2004: 83-85), scheint zu direkt gedacht, bezieht man die Verzerrungen mit ein, die durch „practices of the self“ (Breward 1999: 15) in den Prozess der Identitätsbildung durch Kleidung mit einfließen.

Zur Vernachlässigung der Herrenmode in der Weimarer Zeit

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen änderten sich sowohl die Diskurse über Damen- und Herrenmode als auch die Mode selbst, wobei die Veränderungen auf dem Gebiet der Damenmode weitaus umfassender und damit sichtbarer gewesen sind. Das Verhältnis der Geschlechter

schien aus seinem etablierten Gleichgewicht geraten zu sein, und die Haar- und Kleidermode der Frauen in der Weimarer Republik spiegelte dies offenbar wider. Darstellungen in zeitgenössischen Medien wie Filmen, Zeitungen und Zeitschriften, Literatur und Malerei erlauben heute noch einen – immer nur mittelbaren – Blick auf diese Veränderungsprozesse. Im Vordergrund steht dabei stets die androgyne, „phallische“ Frau (in vielen Darstellungen übrigens flankiert von einem ebenso androgenen, „verweiblichten“ Mann). Die so erzeugten physischen oder gedanklichen Bilder und die einschneidenden Veränderungen in der Damenmode nach dem Ersten Weltkrieg, emblematisch repräsentiert durch die Garçonne-Mode, wurden zu einem frühen Zeitpunkt der wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesen Entwicklungen als Zeichen der Befreiung der Frau, als Ausdruck der Emanzipation interpretiert (vgl. zu den Entwicklungen der Damenmode in den zwanziger Jahren den Beitrag von Burcu Dogramaci in diesem Band). Darüber, dass diese Bilder nicht die tatsächlichen zeitgenössischen Kräfteverhältnisse zwischen den Geschlechtern wiedergeben, besteht mittlerweile Konsens. Sie sind als Oberflächenphänomene zu verstehen, als Ausdruck der Unsicherheit in Zeiten, in denen fest geglaubte politische und gesellschaftliche Strukturen plötzlich im Fluss zu sein schienen und zum Teil auch waren (vgl. McElligott 2001: 197-232).

Die Konzentration auf die Damenmode als Ausdruck eines sich verändernden Verhältnisses der Geschlechter in der Weimarer Republik hat dazu geführt, dass die Herrenmode bis heute fast gänzlich unbeachtet geblieben ist. Die nur geringfügigen Veränderungen der männlichen Bekleidungsnormen, die sich beim ersten Betrachten feststellen lassen, und die scheinbare Abstinenz der Männer vom Modekonsum müssen potentielle Analysten darin bestätigt haben, sich aussagekräftigeren Objekten zuzuwenden. So war bisher anzunehmen, dass Männer in den zwanziger Jahren entweder ihrer modischen Verpflichtungen enthoben worden waren, da diese von Frauen übernommen und exzessiv praktiziert wurden, oder dass Männer sich von der Mode abgewandt hätten aufgrund einer sozialen Doktrin, die „modisch“ mit weiblicher Eitelkeit und Beeinflussbarkeit gleichsetzte (vgl. Breward 1999: 2). Christopher Breward stellt dagegen fest, dass die Konzentration auf Frauen als Konsumentinnen von Mode keineswegs im Umkehrschluss so interpretiert werden darf, dass Männer von Veränderungsprozessen der Mode ausgeschlossen waren. Der eingeschränkte Spielraum, den Männer bei der Auswahl ihrer Bekleidung zugestanden bekamen, und die Darstellung von Mode als generell „un-männlich“ positioniere die Männer, so Breward, im Zentrum einer Debatte um Mode und „modernes Leben“, während gleichzeitig ihre Teilnahme an den damit verbundenen kulturellen Veränderungs-

prozessen verneint wurde. Die aufmerksame Analyse der Spannungen zwischen der Negation der Existenz jeglicher Herren-„Mode“ und den gleichzeitigen zahlreichen Beweisen für vielfältige männliche Kleidungspraktiken, die sehr wohl in den Bereich der Mode fallen, ermöglichen die Zeichnung eines nuancierteren Bildes von männlicher Kleidung und Identität (vgl. ebd.). Diese Überlegungen, die Breward zur bisherigen Interpretation der Herrenmode in Großbritannien am Ende des 19. Jahrhunderts, Anfang des 20. Jahrhunderts anstellt, lassen sich auf die Weimarer Republik übertragen. Auch hier verlangt die Abwesenheit von modebewussten und Mode konsumierenden Männern in der Historiographie der Kleidungspraktiken nähere Beleuchtung.

Im Sinne einer sich erst seit einigen Jahren herausbildenden, historisch-kritischen Modeforschung, die nach dem Zusammenhang von Mode und Geschlechtlichkeit fragt, hat Gesa Kessemeier untersucht, ob eine kausale Verbindung zwischen modischem Auftreten und lebenspraktischen Veränderungen bei Frauen der Weimarer Zeit nachzuweisen ist (vgl. Kessemeier 2000: 5). Wenig kritisch äußert sie sich jedoch zur Herrenmode der 1920er Jahre:

„Die Herrenmode der Zwanziger Jahre stand so sichtbar in der Tradition der Herrenmode des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sie war einerseits auf strikte Uniformität der männlichen Erscheinung bedacht, andererseits reagierte sie jedoch auch auf die Entwicklungen in der Damenmode und versuchte deutlich in Kontrast zu dieser zu treten. Besonders seit 1924, mit der Durchsetzung der Garçonnemode, wurde versucht, das Idealbild des männlichen Körpers noch stärker herauszuarbeiten, es noch männlicher, noch ‚maskuliner‘ zu gestalten“ (ebd.: 224).

Kessemeier folgt damit Ingrid Loschek, in deren Kommentierungen immer wieder auf die relative Stabilität der Herrenmode verwiesen wird. „Nur nicht auffallen“ sei die Devise gewesen, nach der sich Männer während der Weimarer Republik kleideten (Loschek 1988: 96-97). Die Verwendung ausgefallener Schnitte, Stoffe und Muster subsumiert sie in nur einem Absatz unter „Dandymode“, ihre Träger seien „die Jugend, die Individualisten, Dandys, Intellektuelle und Schieber“ gewesen (ebd.: 97). Die konventionelle Modegeschichte scheint damit zu bestätigen, dass das, was die Zeitgenossen über Herrenmode zu berichten wussten, der sozialen Realität entsprach. Die Herrenbekleidung habe sich durch Beständigkeit in der Form, Funktionalität im Schnitt und Gedecktheit in der Farbe ausgezeichnet. Während „Frau Mode“ höchstens ihre Geschlechtsgenossinnen beeinflusst habe, sei der Mann auf ein „korrektes“ Erscheinungsbild festgelegt gewesen. Zudem sei die Herrenmode, so-

weit sie überhaupt der Mode – d.h. zwingenden Veränderungszyklen – unterworfen war, in Reaktion auf die Frauenmode immer männlicher im Schnitt geworden, habe entweder Schultern oder Brust stark betont, um ihrem Träger eine maskuline, virile Silhouette zu geben und traditionelle Ideale von Männlichkeit zu verteidigen (vgl. Schmidt 2000: 38).

Ein Blick unter die Oberfläche der scheinbar statischen, immer korrekten und funktionalen Herrenmode, die von der Mehrheit der Männer getragen wurde, offenbart allerdings Diskurse um Konsum, Mode und Körperlichkeit in der Weimarer Republik, die voller Widersprüche waren. Einige dieser Diskurse sollen im Folgenden schlaglichtartig beleuchtet werden.

Männliche Idealkörper

Eine wertvolle Quelle für die Rekonstruktion vergangener Diskurse über Mode, Konsum und Geschlechterverständnis bilden Zeitschriften und Illustrierte, da sie oft in einer hohen Auflage erscheinen und, verstärkt noch durch Zweit- und Drittleser, einen großen Teil der Bevölkerung erreichen. In einem reziproken Prozess spiegeln sie das gesellschaftliche Leben und prägen es gleichzeitig mit (vgl. Schmidt 2000: 13). In der Weimarer Republik war der Markt für Printmedien stark volatil, beeinflusst durch die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen. Die Zahl der Marktzugänge war dementsprechend hoch (vgl. Marckwardt 1982). Bisher wurde im Rahmen der historischen Analyse von Mode in der Weimarer Zeit hauptsächlich Frauenzeitschriften und -illustrierten Aufmerksamkeit zuteil (vgl. Heinze 2000). Dies mag zum einen durch ihre höhere Auflage und bessere Sichtbarkeit bedingt sein, da sie oft in einer eigenen Rubrik in Zeitschriften- und Zeitungsadressbüchern zusammengefasst waren oder anhand ihrer Themen leicht zuzuordnen sind. Dagegen ist es etwas schwieriger, „Männerzeitschriften“ zu identifizieren: Anders als heute machten diese keinen eigenen, klar abgegrenzten Teil des Marktes aus. Die Erreichbarkeit und Quantität der vorhandenen Primärquellen ist allein aber keine Erklärung für den bisherigen Fokus auf „Frauenzeitschriften“, denn es lassen sich auf der Ebene der Alltagskultur auch Zeitschriften finden, die versucht haben, einen dezidiert männlichen Leserkreis anzusprechen. Vielmehr kann die einseitige Orientierung auf weibliche Leserinnen mit der bisher erfolgten Zuordnung großer Teile der Objektwelt zur „weiblichen Sphäre“ erklärt werden (Finn 2000: 134). Es mag das gegenwärtige Konsumklima sein, in dem männliche Eitelkeit akzeptiert und als absatzförderlich erkannt wird, das einen Blick auf männliche Konsumenten in der Vergangenheit anregt;

sind doch Interpretationen der Vergangenheit unweigerlich in der Gegenwart verwurzelt (vgl. Fulbrook 2002: 9). Welche Aufschlüsse eine nuancierte Analyse von „Männerzeitschriften“ für eine Interpretation der Vergangenheit bietet, hat neben Breward auch O’Connell überzeugend nachgewiesen. In einem Kapitel über *gender*, Konsum und Automobile hinterfragt er die Rolle, die der Frau im Konsumprozess zugeschrieben wird und belegt, dass Männer ebenso wie Frauen von den emotionalen Aspekten des Konsumierens angesprochen und motiviert wurden (vgl. O’Connell 1998: 43-76).

Als Quellen der folgenden Untersuchung dienen demnach Texte und Werbeanzeigen aus zeitgenössischen Zeitschriften, die sich mehrheitlich an ein männliches Publikum wandten, ergänzt durch ausgewählte Literatur und Filme. Die Informationen aus diesen Quellen erlauben keinesfalls die Rekonstruktion einer vergangenen Realität, bieten aber Einsichten in zeitgenössische Vorstellungswelten von Teilen der Bevölkerung. Zwischen Werbung und Wirklichkeit besteht nur ein mittelbarer Zusammenhang; zuerst wendet sich Werbung an ihren Auftraggeber und muss den Vorstellungen, die er sich von der Gedankenwelt seiner potentiellen Konsumenten macht, entsprechen (vgl. Dussel 1997: 417).

Die Modeindustrie war während der Weimarer Republik noch geprägt durch das historisch gewachsene Verlagssystem, in dem Produktion und Handel getrennt waren und sogenannte Zwischenmeister eine wichtige Ebene im Produktionsprozess einnahmen. Die Konfektionshäuser entwarfen die Modelle, und die Zwischenmeister bekamen Stoffe und Vorlagen zum Zuschnitt. Sie wiederum vergaben Aufträge an Schneider und Näherinnen, entweder im eigenen Haus oder in kleineren Werkstätten. Die Zwischenmeister waren verantwortlich für möglichst stoffsparenden Zuschnitt und Einhaltung der Größentabellen. Ältester und bedeutendster Teil der Konfektionsindustrie war die Damenmäntelfabrikation (vgl. Westphal 1986: 54-66).

Um überhaupt eine Grundlage für die Konfektionsbekleidung bieten zu können, musste der männliche Körper zunächst standardisiert werden. Allgemeine Annahmen über die physischen Proportionen der männlichen Kunden wurden getroffen, um Maßtabellen erstellen zu können, die hinter den jeweiligen Größenangaben lagen. Die Korrelationen zwischen Körpergröße, Brustumfang, Brusthöhe, Schulterbreite, Taillenweite, Tailllänge usw. mussten verallgemeinert werden (vgl. Hollander 1995: 165-171). So wurden für die Konfektionsmode Schablonen männlicher Körper geschaffen, fiktionale Idealkörper, die in der Realität nichts als eine unbeholfene Annäherung an individuelle Körperformen darstellten. Eine zeitgenössische Zeitschrift, die die Sichtweise des Schneiderhandwerks abbildet, verortete den Ursprung dieser Stan-

dardisierungsbestrebungen eindeutig: „Amerika hat den gut gekleideten Mann längst standardisiert. Dort kauft man sich die vorgeschriebenen Schultern und die übrige ‚moderne‘ Figur von der ‚Stange‘. [...] Dort läuft einer wie der andere herum und man könnte von einer Uniform des Zivilisten sprechen“ (Der Herr 1/1932: 11).

Bei der Maßanfertigung von Kleidung codierte der Schneider noch für jeden Kunden individuell die Dreidimensionalität seines Körpers in Zahlen. Diese Zahlencodes differierten in den meisten Fällen von den Schablonen männlicher Körper, die durch die Konfektionsmode und ihre Schöpfer vorgegeben wurden. Allerdings waren die durch die Konfektionsmode geschaffenen fiktionalen Idealkörper ständiger Veränderung unterworfen, denn die Maßtabellen mussten immer wieder „neuen Idealen und neuen Realitäten angepasst werden“ (Lehnert 1998: 8). Die wachsende Verbreitung und Popularität von Konfektionsmode verlangte zudem eine Kompetenzausbildung auf Seiten des Konsumenten. Musste der Maßschneider darauf achten, dass seine Kunden makellos aussahen, um seinen Ruf nicht zu verlieren, so war der Träger von Konfektion auf sich allein gestellt und selbst für sein äußeres Erscheinungsbild verantwortlich (vgl. Hollander 1995: 171). Die Zeitschriften, die hier als Quellen dienen, haben möglicherweise wertvolle Idealbilder geliefert, die Konfektionskonsumenten in ihren Kaufentscheidungen angeleitet haben. War es Mitte der 1920er Jahre, zur Zeiten der Garçonmode, eine fast bleistift dünne Silhouette, die von der Herrenmode propagiert wurde, so hieß es auch noch zu Beginn der 1930er Jahre: „Und schlank ist ja immer noch das Ideal des sportlich trainierten Mannes von heute“ (Der Herr 2/1932: 2f.). Selbst der „bessere ältere Herr“ dürfe niemals zu korpulent sein, auch nicht zu greisenhaft wirken, um sich nicht lächerlich zu machen (Der Herr 4/1932: 12f.).

Was taten aber Männer, die nicht dem jungen, sportlich-schlanken Ideal entsprachen? Geschäftstüchtige Produzenten und einfallsreiche Werbefachleute schienen überzeugt, dass nicht nur Frauen den gesellschaftlichen Druck spürten und Schönheitsidealen entsprechen wollten. Auch Männer waren Zielgruppe für die Anbieter körperoptimierender Produkte. In Abb. 1 wird nicht nur die Wirkung des Gentila-Gürtels im Auge der Betrachter hervorgehoben, sondern auch der „wohltuende Einfluss auf das Allgemeinbefinden“ des Trägers betont. Direkter Verweise auf das Aussehen des Trägers oder etwa gängiger Schönheitsideale enthält sich die Anzeige und beschreibt den Gürtel euphemistisch als „Kleidungsstück“. Da zeitgenössische Diskurse Schönheit und Eitelkeit eindeutig dem „schwachen Geschlecht“ zugeschrieben, durften potentielle männliche Käufer des Gürtels nicht durch eine zu eindeutige Bezugnahme auf dessen Rolle beim Streben nach einem Idealkörper ver-



Abb. 1: Gentila-Gürtel. Das Weihnachtsgeschenk für den Herrn, in: *Der Junggeselle* 49/1925: 19.

schreckt werden. Durch Betonung der funktionalen Qualitäten des Gürtels versucht die Werbung, die Hemmschwelle für den Erwerb möglichst niedrig zu halten. Die Anzeige verrät im Rückblick zwar wenig über die Zahl der Träger von Gentila-Gürteln und ihre realen körperlichen Attribute. Auch der Hinweis auf „8 Anproberäume“ kann nur bedingt für die Popularität des Produkts stehen. Einen Einblick in die Vorstellungswelt auf Produzentenseite erlaubt sie dennoch: Dort dominierte der Eindruck, die Mehrheit der männlichen Bevölkerung habe dem Ideal eines schlanken, sportlich-bauchlosen und taillierten Körpers nachgestrebt.

Die Modewerbung der Weimarer Zeit achtete generell darauf, potentielle männliche Konsumenten durch Anspielungen auf ihren beruflichen Erfolg zu adressieren. Während es fast als Pflicht der Frau dargestellt wurde, Zeit und Geld auf gutes Aussehen zu verwenden, wurden Män-

ner so über die Zweckgebundenheit des Produkts oder der Dienstleistung angesprochen, um sie nicht durch den Kauf in die Gefahr einer „Verweiblichung“ zu bringen und so die sozial konstruierte Trennung in weibliche und männliche Sphären zu demontieren. Männer treten in der Werbung als Produzenten und Macher in Erscheinung, denen die korrekte Kleidung oder das gut gepflegte Haar helfen sollten, im „Lebenskampf“ zu bestehen. Sie erschienen so als zweckrationale und emotionslose Konsumenten, die nicht aus Gründen der persönlichen Befriedigung kauften, sondern immer mit Blick auf ihren beruflichen Erfolg.

Allerdings zeigt sich auch hier, dass Spannungen zwischen diesen Konstruktionen von Männlichkeit und den Motiven realer Männer existierten. Die Zeitschrift „Der Herr“ verweist in einer Ausgabe von 1921 auf Modenschauen für Herrenmode, „die künstlerisch und modisch gleich wertvoll und gleich einwandfrei“ waren wie die für Damenmode. Weiter wurde konstatiert: „Die Kauflust, die bei dem gut gekleideten Herren durch die Vorführung schöner Anzüge geweckt wird, ist genau die gleiche, wie bei den Damen, denen im Modesalon die neuesten Toiletten vorgeführt werden“ (Der Herr 2/1921: 15). Diese Einsichten hinter die Fassade der konstruierten Männlichkeit in der Herrenpresse sind allerdings selten und werden in den meisten Fällen von den Autoren fast entschuldigend relativiert, so, als sei ihnen ein gut gehütetes Geheimnis versehentlich aus der Feder geflossen.

In den ersten Jahren nach Ende des Ersten Weltkriegs schränkte die Inflation die Absatzmöglichkeiten für modische Kleidungsstücke stark ein. Erst die Zeit nach der Einführung einer neuen Währungseinheit im November 1923 brachte die notwendige Stabilität, so dass Mode zumindest in den Jahren zwischen 1924 und 1928 zum Konsumartikel werden konnte. Seit der Jahrhundertwende hatten strukturelle Entwicklungen im Bereich der Wirtschaft eine spezielle Abnehmergruppe für diese Artikel heranwachsen lassen: die Angestellten, deren Anteil an den Erwerbstätigen nach 1918 stark zunahm. Wenn auch Filme und Bücher der Zeit suggerieren, die weiblichen Angestellten hätten den größeren Teil dieser Arbeitnehmergruppe ausgemacht, so waren es doch hauptsächlich Männer, die diese Arbeitsplätze füllten (vgl. McElligott 2001).

Die Angestellten sind als Gruppe mit einer eigenen Vorstellungswelt identifiziert worden. Diese Vorstellungen und Werte schlugen sich unter anderem in ihrem Konsumverhalten nieder und lassen sie im Rückblick als „harbingers of modernity“ erscheinen (vgl. Coyner 1975). Durch sie wurde das Wochenende zum „weekend“, und die Freizeitgestaltung nahm entscheidenden Raum ein (vgl. Westphal 1986: 69), sowohl hinsichtlich der tatsächlichen Ausgaben als auch hinsichtlich der Stellung in der Lebensführung. Der Film „Menschen am Sonntag“ (Deutschland

1929, Regie und Buch: Robert Siodmak, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer) zeigt in einer Szene die Protagonisten auf dem Weg zum Badensee, ausgerüstet mit einem Campingkocher zum Erwärmen der mitgebrachten Würstchen. Im Hintergrund sieht man Menschenmassen, sonntäglich herausgeputzt, ebenfalls auf dem Weg ins „weekend“. Bedingt durch die Popularität des Sports und durch den „Weekendstil“ wurden in der Herrenmode der Weimarer Republik bequeme Schnitte und eine „Verjüngung“ akzeptiert (Das Herrenjournal 2/1932: 20f.). Die Konfektionskleidung schien auch den Angestellten verheißungsvolle Möglichkeiten in einer demokratischer und durchlässiger werdenden Gesellschaft zu bieten.

In Abb. 2 wird frei nach dem Sprichwort „Kleider machen Leute“ dem potentiellen Träger eines Konfektionsanzugs vor Augen geführt, wie sich eine Investition in seine äußere Erscheinung rentieren könnte.



Abb. 2: Fertigkleidung, der Weg zum Erfolg! Plakat für das Textilunternehmen ITE, Berlin (1924/29).

Der Erfolg im Beruf, sei es in der Industrie mit ihren rauchenden Schloten oder im Dienstleistungssektor mit seinen Bürohochhäusern, so wird suggeriert, sei praktisch mit eingearbeitet in das neue Kleidungsstück. Die Aufmerksamkeit von begehrenswerten Frauen sei ebenso sichergestellt wie der Besitz moderner Statussymbole wie Auto oder Rennboot. Nach einem erfolgreichen Tag am Schreibtisch wird der Mann im Anzug von der Stange in ein modernes, Bauhaus-inspiriertes Flachdach-Gebäude zurückkehren. So stellten sich die Werbemacher die Wunschräume ihrer potentiellen Kunden vor. Dies betraf auch das Aussehen: Das Plakat zeigt die Version eines idealen Mannes, jung, mit gepflegtem Haar über einem gut geschnittenen Gesicht und mit einem wohlproportionierten Körper.

In einer Gesellschaft, in der verschiedene Männlichkeitsideale nebeneinander existierten, ist aber fraglich, ob hier das Abbild der für die Weimarer Zeit hegemonialen Männlichkeit zu sehen ist. Konfektionsmode war wegen ihres Preises erschwinglich für die weniger gut situierten Kreise der Bevölkerung und offenbarte, dass ihre Träger nicht der Gruppe der ökonomisch hegemonialen Männer angehörten. Allein mit der Quantität der Bildausschnitte scheint das Plakat dem entgegenwirken und den Konfektionsanzug zum Zeichen des Erfolgs umdeuten zu wollen. Kleidung wird hier zur „Angriffswaffe“ stilisiert (Barnard 2002: 40), mit deren Hilfe leistungswillige Männer das obere Ende der sozialen Leiter scheinbar erklimmen können. Ein Blick in die Zeitschriften des Schneidergewerbes, die sich an männliche Kunden richteten, zeigt hingegen deutlich, was von Konfektion tragenden Geschlechtsgenossen zu halten war:

„Im Hochsommer gilt für den Kurort und für den Strand der graue Flanell-Anzug als ideale Bekleidungsform. Und – seien wir ehrlich – er sieht wirklich sehr repräsentativ und sommerlich korrekt aus. Ja, er ist so in der Beliebtheit gestiegen, daß sich bereits die Konfektion seiner bemächtigt hat. Und damit ist der Moment gekommen, wo sich der modisch versierte Herr nach anderen Anzugsmöglichkeiten für die Kur-Promenade umsieht“ (Der Herr 2/1932: 8).

In derselben Ausgabe von „Der Herr“ werden vier Seiten zuvor noch die demokratischen Aspekte der Anzugmode betont, denn der korrekte Anzug sei nicht allein das Vorrecht einer bevorzugten Klasse, sondern gleiche alle Klassenunterschiede würdig aus (vgl. Der Herr 2/1932: 4f.). Rückten die einfachen Bürger aber zu nah an die eigenen Bekleidungs-ideale heran, bewegte man sich im Streben nach Distinktion weiter. Die „trickle down“-Theorie, nach der die unteren Klassen die nach Exklusivität strebenden höheren Schichten nachahmen (vgl. Jäckel 2004: 214),

scheint hier gültig gewesen zu sein. Das oben abgebildete Plakat kann als ein Protokoll dieser Nachahmungsversuche gelesen werden.

Die Herrenzeitschriften des Schneiderhandwerks, die in der Weimarer Republik erschienen und sich an die besser situierte Kundschaft richteten, propagierten das Bild eines schlanken, sportlich-aktiven, distinguierten Mannes in den besten Jahren und von Welt, der sich „jeden Samstag Mittag mit der Eisenbahn oder mit dem Auto ins Grüne begibt“, um dort an seinem Wochenende Erholung von den Strapazen der Erwerbstätigkeit zu suchen (Der Herr 1/1929: 5). Mit dem Aufkommen und der Etablierung von neuen Transportmöglichkeiten wie dem Auto oder später dem Flugzeug nahm auch die Darstellung von Reisen und der dafür benötigten Kleidung mehr Raum in den Zeitschriften ein. Die besprochenen Reiseziele waren selbstverständlich exklusiv, wie St. Moritz, das für die fiktiven Bewohner der Zeitschriftenwelt einen beliebten Urlaubsort darstellte. Die Anzeigen in diesen Zeitschriften boten aber auch den finanziell weniger gut gestellten Lesern Möglichkeiten zur (indirekten) Teilnahme am Reise-Trend. Wenn eine gesund-sportliche Ski-Bräune im Winter finanziell nicht durch die entsprechende Reise zu erreichen war, so versprach die Höhensonne Abhilfe durch die zu Hause am Küchentisch oder auf der Couch erworbene Bräune (vgl. Der Junggeselle 27/1920: 18). In den Anzeigen für diese Geräte wurde aber auch darauf geachtet, die Zweckorientierung einer solchen Anschaffung durch Hervorhebung der gesundheitsfördernden Aspekte eines heimischen Sonnenbads zu betonen (vgl. Der Junggeselle 1/1921).

Auch in der zeitgenössischen Literatur lassen sich Beispiele für die Bedeutung von Kleidung und Mode für die Identitätskonstruktion von Männern finden. Johannes Pinneberg, der Protagonist aus Hans Falladas im Jahr 1932 erschienen Roman „Kleiner Mann – was nun?“, ist ein junger Angestellter, der sich auf dem Weg nach oben wähnt. Als Junggeselle in fester Anstellung raucht er die teuren Zigaretten für „fünf Pfennig das Stück“ und orientiert sich dabei wohl an dem von der Werbung suggerierten Bild der Exklusivität (vgl. Uhu 1/1930: Umschlaginnenseite). Doch die ungeplante Gründung einer Familie bedeutet finanzielle Belastungen, und durch den Verlust seiner Arbeitsstelle wird er am Anfang der 1930er Jahre arbeitslos. Pinneberg versucht, solange es irgend möglich ist, durch Erfüllung der gängigen Kleidungsnormen den Schein der erfolgreichen Erwerbstätigkeit aufrecht zu erhalten, doch eines Tages stellt er beim Anblick seines Spiegelbilds in einem Schaufenster fest, dass Kragen und Schlips keinen Sinn mehr machen – und steckt sie in die Tasche (vgl. Fallada 1998: 402). Die Bedeutung dieses Entschlusses wird deutlich, als er, während er die Auslagen eines Delikatessengeschäfts bewundert, von einem Schupo verjagt wird, denn nun kann

er sich dem Verdacht der Armut nicht mehr entziehen und hat damit die Berechtigung, sich auf einer der besseren Straßen Berlins aufzuhalten und Teil der flanierenden Menge zu sein, verloren (vgl. ebd.: 411f.). Der Zusammenhang zwischen Kleidung und der scheinbaren oder tatsächlichen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse hatte in der Weimarer Republik trotz aller propagierten Demokratisierung nichts an Bedeutung verloren.

Der vorliegende Beitrag hat zu zeigen versucht, welche Prozesse und etablierten Sichtweisen bis in die jüngste Vergangenheit eine kritische Betrachtung von Männern, ihrer Bekleidung und der Rolle derselben in ihrer Identitätskonstruktion besonders für die Weimarer Republik behindert haben. Die untersuchten Beispiele haben verdeutlicht, wie in zeitgenössischen Diskursen der Modekonsum von Männern verschleiert wurde, um die Grenzen zwischen männlichen und weiblichen Rollen in der Gesellschaft nicht aufzuweichen. In der medial konstruierten Darstellung der geschlechtlichen Identitäten wurde der Männerkörper dennoch zur Leinwand, auf die Idealvorstellungen projiziert wurden. Diese Vorstellungen hatten mit der Realität so wenig zu tun wie die Idealkörper von Schaufensterpuppen, an denen jedes Kleidungsstück von der Stange optimal sitzt. Stattdessen wurden auch den männlichen Konsumenten Hilfsmittel angeboten, wie sie der erstrebten, aber nie zu erreichenden Idealvorstellung näher kommen könnten. Ob die Mehrheit der Männer in der Weimarer Republik deswegen ihre Körper als gestaltbare Oberfläche erfahren haben und zu bewussten „body managern“ wurden (Schug 2004: 84f.), bleibt dabei offen.

Literaturverzeichnis

- Barnard, Malcolm (2002): *Fashion as Communication*, 2nd edition, London/New York: Routledge.
- Bertschik, Julia (2002): „Zopf mit Bubikopf, Modejournalismus im ‚Dritten Reich‘ am Beispiel der Zeitschrift ‚Die Mode‘ (1941-1943)“. In: Erhard Schütz/Georg Streim (Hg.), *Reflexe und Reflexionen von Modernität, 1933-1945*, Bern: Peter Lang, S. 273-292.
- Breward, Christopher (1999): *The hidden consumer. Masculinities, fashion and city life 1890-1914*, Manchester/New York: Manchester University Press.
- Coyner, Sandra Jean (1975): *Class Patterns of Family Income and Expenditure during the Weimar Republic: German White-Collar Employees as Harbingers of Modern Society*, Rutgers University, Ph.D. (als Manuskript gedruckt).

- Dussel, Konrad (1997): „Wundermittel Werbegegeschichte? Werbung als Gegenstand der Geschichtswissenschaft“. *Neue Politische Literatur* 3, S. 416-430.
- Fallada, Hans (1998): *Kleiner Mann – was nun?* Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Finn, Margot (2000): „Men’s Things: Masculine possession in the consumer revolution“. *Social History* 25 (Heft 2), S. 133-155.
- Fulbrook, Mary (2002): *Historical theory*, London: Routledge.
- Heinze, Karen (2000): „Geschmack, Mode und Weiblichkeit. Anleitungen zur alltäglichen Distinktion in Modezeitschriften der Weimarer Republik“. In: Gabriele Mentges/Ruth Mohrmann/Cornelia Foerster, (Hg.), *Geschlecht und materielle Kultur. Frauen-Sachen, Männer-Sachen, Sach-Kulturen*, Münster: Waxmann, S. 67-92.
- Der Herr. Zeitschrift für elegante Herren-Moden, Berlin.
- Das Herrenjournal. Eine Zeitschrift für Mode, Gesellschaft und die angenehmen Dinge des Lebens, Leipzig.
- Hollander, Anne (1995): *Anzug und Eros, Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin: Berlin Verlag.
- Jäckel, Michael (2004): *Einführung in die Konsumsoziologie. Fragestellungen – Kontroversen – Beispieltex-te*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Der Junggeselle, Berlin.
- Kessemeier, Gesa (2000): *Sportlich, sachlich, männlich: Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*, Dortmund: Edition Ebersbach.
- Lehnert, Gertrud (1998): „Mode, Weiblichkeit und Modernität“. In: Gertrud Lehnert (Hg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund: Edition Ebersbach, S. 7-19.
- Loschek, Ingrid (1988): *Mode im 20. Jahrhundert. Eine Kulturgeschichte unserer Zeit*, München: Bruckmann.
- Marckwardt, Wilhelm (1982): *Die Illustrierten der Weimarer Zeit. Publizistische Funktion, ökonomische Entwicklung und inhaltliche Tendenzen*, Bremen: Minerva Publikationen.
- McCracken, Grant (1988): *Culture and Consumption. New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- McElligott, Anthony (2001): *The German Urban Experience 1900-1945. Modernity and Crisis*, London/New York: Routledge.
- O’Connell, Sean (1998): *The car and British society. Class, gender and motoring 1896 – 1939*, Manchester: Manchester University Press.

- Schmidt, Jens (2000): „Sich hart machen, wenn es gilt“. Männlichkeitskonzeptionen in Illustrierten der Weimarer Republik, Münster: Lit.
- Schug, Alexander (2004): „Immer frisch frisiert“ – Das gestaltete Kopfhair als Requisite moderner Selbstinszenierung in der Weimarer Republik“. In: Christian Janecke (Hg.), Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung, Köln: Böhlau, S. 83-98.
- Simmel, Georg (1995): „Die Frau und die Mode“. In: Ders.: Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt. Band 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 344-347.
- Sommer, Carlo Michael (1989): Soziopsychologie der Kleidermode, Regensburg: Roderer.
- UHU. Das neue Ullstein Magazin, Berlin: Ullstein.
- Westphal, Uwe (1986): Berliner Konfektion und Mode. Die Zerstörung einer Tradition, 1836 – 1939, Berlin: Edition Hentrich.

Natürliche Körper
Die FKK- und Lebensreformbewegung

„Ein Ereignis für den ganzen Westen“. Körperkultur in Weimar zwischen Öffentlichkeit, Kunst und Kultur

BERND WEDEMEYER-KOLWE

Spricht man über die ungemein vielfältige Leibesübungslandschaft in der Weimarer Republik und ihre spezifischen Organisationskulturen, Handlungsfelder und Körperkonstruktionen, so muss zwischen drei großen – wenngleich nicht immer voneinander trennbaren – Gruppen unterschieden werden: Sport, Turnen und Körperkultur. Der über den Kulturtransfer aus England ab ca. 1870 in Deutschland Fuß fassende Sport repräsentierte einen bedeutenden Freizeit- und Kulturfaktor im Verstädterungsprozess der Moderne. Seine Trägerschaft – die neuen Mittelschichten – verpflichteten sich dem Wettkampf- und Leistungsprinzip des „schneller, höher, weiter“. Ihre in der Weimarer Republik ca. eine Million Mitglieder starken gemeinnützigen Sportvereine und Fachverbände und ihr professioneller Ableger, der ebenfalls verbandsorganisierte Berufssport, traten mit publikumsorientierten und zum Teil kommerziellen Meisterschaftswettkämpfen auf nationaler und internationaler Ebene an eine sportbegeisterte Öffentlichkeit (vgl. Eisenberg 1999; Nielsen 2002). Auf der anderen Seite befanden sich die traditionellen und teilweise einer völkischen Gemeinschaftsidee anhängenden Turnvereine mit ihren ca. 1,4 Millionen Mitgliedern, die größtenteils aus dem alten Mittelstand und der Arbeiterschaft bestanden. Sie verankerten sich überwiegend in der konservativen Deutschen Turnerschaft, veranstalteten leistungsfremde Übungsschauen zur allgemeinen Hebung der Volkskraft und fügten diese Praktiken über ideologische Kulturveranstaltungen in einen gemeinschaftsorientierten nationalen Rahmen ein (vgl. Peiffer 1976). In

einem der jeweiligen Zielrichtung angepassten, aber durchaus parallelen kulturellen und politischen Umfeld bewegten sich die Pendants des bürgerlichen Turnens und Sports: die konfessionellen Turn- und Sportverbände sowie der Arbeiterturn- und Sportbund (vgl. insgesamt dazu Eisenberg 1999: 342-386).

Die dritte Gruppe, die Körperkultur, besaß mit Bodybuilding-, Gymnastik- und Yogaschulen, Sportluftbädern, Naturheilsanatorien und FKK-Gruppen mit Ferien- und Sommercamps eine eher kommerzielle bzw. private Organisationsstruktur; ihre Körperpraktiken wurden vom konventionellen Turnen und Sport oft als Leibesübung nicht anerkannt. Ihre Mitglieder entstammten – wie beim Sport – ebenfalls der neuen Mittelschicht der Angestellten und Selbständigen, und ihr Körperideal orientierte sich an persönlicher Selbstfindung, die über einen „individuellen“ ästhetischen, gesunden und muskulösen Körper führen sollte. Damit verfügte das Körperkonzept weder über ausgeprägte nationalistische Merkmale noch über deutliche leistungs- und wettkampforientierte Elemente. Die Körperkultur musste daher andere Möglichkeiten der öffentlichen Repräsentation suchen, die sich an ihre Körpervorstellungen zwischen Selbstfindung, Kunst und Kultur anlehnten.

Die Sport- und Turnbewegung nutzte zur Vermittlung und Ideologisierung ihrer Körperkonzepte Zeitschriften, Fotografie, Malerei, Bildhauerei, Literatur, Film und Radio und wurde auch von diesen genutzt (vgl. Teichler/Meyer-Tichelhoven 1981; Kühnst 1996; Fischer 1999). Auch die Körperkultur fand in derartigen Medien entsprechend ausgestattete Nischen, sie entwarf darüber hinaus jedoch eigene spezifische Orte für ihre Körperkonstrukte. Hierzu gehörten neben Muskelwettbewerben und Körperaufführungen auch die aktive Teilnahme an thematisch verwandten Kultur-, Gesundheits- und Kunstveranstaltungen, die Konstruktionen von Idealkörpern in ihrem Fokus hatten. Über derartige Medien gelang der Körperkultur der Kontakt zu Wissenschaftlern, Medienvertretern und Künstlern, die die attraktiven modernen Konzepte der Körperkultur aufgriffen und ihr als Multiplikatoren dienten. Diese kulturellen Schnittstellen der Körperkultur sollen im Folgenden eingehender betrachtet werden.

Körperkultur auf der Bühne

Die sogenannten Muskelkonkurrenzen – also eine Frühform der heutigen Bodybuildingwettbewerbe – konnten sich ab der Zeit um 1900 in Europa und Amerika gleichermaßen breit etablieren; die von privaten Veranstaltern, FKK-Organisationen und Schwerathletikverbänden vor-

wiegend für Männer ausgeschriebenem Spektakel waren äußerst populär. Die größten dieser Veranstaltungen wiesen fünfstelligen Zuschauerzahlen und eine zwei- bis dreistellige Zahl von Aktiven aus. Die Teilnehmer wurden in Alters- und Gewichtsklassen eingeteilt und in mehreren Runden nach Körperproportion, Muskelmasse und Muskulosität von einem Gremium beurteilt, das nicht zuletzt aus national bekannten Naturwissenschaftlern, Medizinern, Anthropologen, Bildhauern, Malern und Schriftstellern bestand, die beruflich mit dem Bereich Körper, Gesundheit und Ästhetik zu tun hatten. Die ästhetische Beurteilung richtete sich nach kunsthistorischen Proportionsschlüsseln, traditionell bürgerlicher Antikenrezeption und modernen anatomischen Studien. Als künstlerische Vorbilder galten der Apoxyomenos des Lysippos, der farnesische Herkules oder der Doryphoros des Polyklet (vgl. den Beitrag von Maren Möhring in diesem Band). Die anwesenden Wissenschaftler interessierten sich im Rahmen des Sozialdarwinismus in erster Linie für die körperlichen Möglichkeiten der Überwindung der von der „Natur gezogenen Schranken“ – die Kehrseite war die Furcht vor dem Verfall der Rasse bzw. die körperliche Hebung und Wiedererstarkung der Nation. Die Künstler dagegen – unter ihnen Max Klinger, Reinhold Begas, Louis Tuailon, Sascha Schneider oder Hugo Höppener gen. Fidus – suchten auf den Veranstaltungen nach geeigneten Modellen für ihre später öffentlich ausgestellten Arbeiten. Beide Gruppen hatten also den perfekten Mann im Blick, wobei sie in ihren öffentlichen Diskursen Körperbilder schufen, verwarfen und abänderten (vgl. Wedemeyer 1999).

Einen starken Bezug zur Kunst wies auch die eher von Frauen dominierte Gymnastik- und Tanzbewegung auf, die sich ebenfalls ab der Zeit um 1900 zu etablieren begann und in der Weimarer Republik einen ausgesprochenen Höhepunkt erlebte (vgl. Müller/Stöckemann 1993; Klein 1994). Unter denjenigen Tänzerinnen und Gymnastikerinnen, die die Körperübungen in den jeweiligen Privatschulen – in der Weimarer Republik gab es Hunderte von ihnen – nicht zu Privatzwecken oder zur persönlichen Selbstfindung, sondern zum Broterwerb erlernten, gab es etliche, die neben ihrer Lehrtätigkeit mit ihrer Gruppe oder als Solointerpret(in) zu Tourneen durch die Republik aufbrachen und Tanzdramen oder Gymnastikvorstellungen aufführten. Hier schloss sich bald die Turnbewegung an, die mit ihren von der Gymnastik stark beeinflussten Musterturnschulen eine Synthese aus Volkstanz, Rhythmischer Gymnastik und Turnübungen an die Öffentlichkeit brachte, allerdings eher im kleinbürgerlichen Milieu der Turnbewegung und weniger im Kulturbahnhof städtischer Kunstbessener und Intellektueller (vgl. Wedemeyer-Kolwe 2004: 25-128).

Im Mittelpunkt der Vorführungen der heterogenen Tanz- und Gymnastikbewegung stand die Vermittlung ihrer Körperkonstruktionen, die durch Schlagworte wie Natur, Gesundheit, Kraft und Ästhetik geprägt waren, und ihre kulturelle Verortung. Stets wurden sie von den Medien beobachtet; besonders die Frankfurter Zeitung mit ihren Starjournalisten Siegfried Kracauer und Paul Laven berichtete regelmäßig (vgl. Brendel 1996). Die Einschätzungen waren so unterschiedlich wie die Vorführungen der verschiedenen Tanz- und Gymnastikschulen selbst und weisen auf die interpretatorische Bandbreite hin, mit der die Körper wahrgenommen und beurteilt wurden: Die statischen Kraftvorführungen der Mensendieck-Gruppen – eigentlich ein traditionelles Überbleibsel aus dem Kaiserreich – assoziierte man mit phrasenhaften Posen von „Amtsgerichtsrätinnen“ (Frankfurter Zeitung vom 5.9.1926). Mary Wigman – „ihr Körper ist wie aus Stahl gebogen“ – wurde mit hochmodernen Metaphoriken wie Kälte, Krieg und Härte verknüpft, und die zurückgezogen in einer Frauenkommune lebenden und daher mit Misstrauen betrachteten Lohelandtänzerinnen „bleiben befangen in frauenklösterlichem, geschlechtslosem Geben, sind ohne rote Blutkörperchen“ (Frankfurter Zeitung vom 28.03.1923). So wurden auch die männlichen Gymnastiker und Ausdruckstänzer immer auf ihr maskulines bzw. fehlendes männliches Körperbild überprüft. 1925 meinte der Kultur- und Tanzschriftsteller Max von Boehn über diese vermeintlich „peinlichen Menschen, von femininem Einschlag“: „Wer hätte sich gern als solcher bekennen wollen?“ (Boehn 1925: 126f.; vgl. auch Bruns 2001). Derartige Kategorien wurden jedoch nebensächlich, wenn die Bühne politisch wurde und ein anderes Publikum in den Mittelpunkt rückte: Die Roten Tänzer um Jean Weidt und Martin Gleisner – politische „Abtrünnige“ des völkischen Rudolf von Laban – und die Tänzerin und Fotografin Jo Mihaly verknüpften ihre Kunst mit sozialpolitischen Themen (vgl. den Beitrag von Yvonne Hardt in diesem Band). Sie traten vor Arbeitern, sozial Schwachen und im Vagabundenmilieu auf und versuchten, den unterbürgerlichen bzw. proletarischen Alltag in Weimar mit künstlerischen Mitteln nachzuzeichnen und den Betroffenen bewusst zu machen (vgl. Loesch 1990: 67f., 117f. und 204f.; Künstlerhaus Bethanien 1982: 275f.).

Neben den Tänzerinnen und Gymnastikerinnen und den Bodybuildern, die nackt oder doch zumindest knapp bekleidet auftraten, zeigten sich auch die Protagonisten der FKK-Bewegung auf Werbeveranstaltungen nackt und transportierten damit eine weitere Facette des gesunden und starken Körpers in die Öffentlichkeit (vgl. Grisko 1999; Möhring 2002), wo sie von Schriftstellern wie etwa Frank Thiess begeistert begleitet wurden (vgl. Thiess 1965: 339). Besonders in Berlin, einer Hoch-

burg der unorganisierten und organisierten FKK, initiierten verschiedene FKK-Verbände immer wieder öffentliche Nacktveranstaltungen – nicht nur im Lunapark, dem „Treffpunkt der Berliner eleganten Welt“ (Salandenne 1930: 46). Auch hier änderten sich Absicht und Körperbild der jeweiligen Beteiligten, wenn derartige Auftritte vor proletarischem Publikum stattfanden: Der sozialistische, körpertherapeutisch arbeitende FKK-Erzieher Adolf Koch trat mit seinen sogenannten „Koch-Matinéen“, deren Mitglieder aus proletarischen Klienten von Kochs Schule bestanden, nicht im bürgerlichen Milieu, sondern im Rahmen sozialistischer und proletarischer Veranstaltungen auf. Dabei zeigten sie ihre „unperfekten“ Körper, um bei den Betreffenden ein körperpolitisches Bewusstsein zu erzeugen und sie zugleich näher an das heranzuführen, was man proletarische Kunst nannte (vgl. Spitzer 1987).

Auf ein ähnlich starkes Interesse bei Künstlern und Intellektuellen stießen öffentliche Yogavorführungen, die verschiedene hinduistische „Meister“ seit der Zeit um 1900 einem begeisterten amerikanischen und europäischen Publikum präsentierten (vgl. Keyserling 1921: 136f. und 326f.); vor allem die zahlreichen Yoga-Anleitungsbücher sowie die Yogaschulen und -kurse führten dazu, dass es bald „Mode geworden“ war, „zu meditieren, Yoga zu treiben“ (Heyer 1934). Im Künstler- und Intellektuellenmilieu wurde Yoga im Zusammenhang mit gelegentlich intensivem Drogenkonsum zwar eher als Weg zur Bewusstseinsweiterung und zur Steigerung der künstlerischen Produktivität verwendet (vgl. Meyrink 1973: 217-265). Im Allgemeinen aber diente Yoga, der als Bestandteil der intellektuellen Asienrezeption der Zeit ab 1900 aufzufassen ist (vgl. Baumann 1998), in den zwanziger Jahren vor allem bei den neuen Mittelschichten der Steigerung geistiger und körperlicher Fitness, der Erhöhung des Ich-Bewusstseins, der Ausbildung des Individualismus und der Entwicklung eines Elitedenkens (vgl. Linse 1991).

Körperkultur auf Ausstellungen

Neben diesen öffentlichen Auftritten, die vom Charakter her als Pendants zu Veranstaltungen und Wettkämpfen im Sport und Turnen aufzufassen sind, nahmen die Körperkulturgruppen an zahlreichen Kunst- und Kulturausstellungen teil oder initiierten selbst entsprechende Foren. Zu den wichtigsten dieser Spektakel gehörte die im Sommer 1926 vor mehreren Millionen Besuchern gezeigte Düsseldorfer Ausstellung für Gesundheit, soziale Fürsorge und Leibesübungen (Gesolei) – eine Schau, die vor dem Hintergrund des verlorenen Krieges mit all seinen mentalen und physischen Nachwirkungen auf mehreren Ebenen eine persönliche

Kultur der Vorsorge anzuregen versuchte, die ebenso auf Tradition wie auch auf Innovation angelegt war: „Gesundheit ist gleichbedeutend mit der Leistungsfähigkeit des einzelnen Menschen, der Volksgesamtheit und damit auch der Volkswirtschaft. Nur der Gesunde kann arbeiten, und die Arbeitskraft ist des deutschen Volkes letzte Waffe, sein ganzes Kapital“ (Teich-Balgheim 1926: 5). Die Gesolei bot ein Panorama des aktiven Körpers zwischen Wissenschaft, Kultur und Wirtschaft, wobei sie das „Ergebnis vorangegangener, wissenschaftlich wie künstlerisch vermittelter Körperkonstruktionen und tradierter Visualisierungsformen“ in neue Inhalte und Medien überführte (Körner/Stercken 2002: 16). Neben den Vereinen und Verbänden von Sport und Turnen nahm auch der Deutsche Gymnastik-Bund (DGB), ein zentraler Zusammenschluss der wichtigsten Gymnastikströmungen, an der Ausstellung teil, auf der er „Gymnastikbilder und -Modelle“ ausstellte und „gymnastische Lehrstunden“ veranstaltete, um über Themen wie Gesundheit, Kraft und Ichfindung neue bürgerliche Klienten für seine Privatschulen zu gewinnen und gleichzeitig einen Beitrag zur „Erziehung des deutschen Volkes“ zu leisten (Gymnastik 1926: 61). Wie selbst der gymnastikkritische konservative Funktionär der Deutschen Turnerschaft, Edmund Neuendorff, zugeben musste, war dies „ein Ereignis für den ganzen Westen“ (Neuendorff o.J.: 695).

Schon 1924 nahmen etliche Gymnastik- und Tanzgruppen in Leipzig an der „I. Deutschen Körperkultur-Ausstellung“ teil, die, ähnlich wie die Gesolei zwei Jahre später, dem drohenden „Untergang des Abendlandes“ durch „einseitige Schul- und Eigenerziehung“ und „starke Verkümmern des Geschlechts“ den „ganzem Körper, voller Harmonie noch dazu mit dem geistigen Leben“ entgegenstellte. Die hier transportierten bürgerlichen, dem verlorenen Krieg geschuldeten Konstruktionen von Natur, Ganzheit und Gesundheit wurden durch die Kunst unterstützt: Die zum Teil völkischen oder neureligiösen Maler und Bildhauer wie Fidus, Diefenbach, Ludwig Fahrenkrog und Sascha Schneider zeigten Arbeiten „im Dienst der Menschenschönheit und Körperkultur“ (Licht-Land 1924: 89-91). 1930 beteiligten sich dann die Gymnastikbünde bzw. der DGB mit seinen volkserzieherischen Absichten und seinen privatwirtschaftlichen Hintergründen – schließlich war der DGB ein Berufsverband, der die finanziell schwierigen Arbeitsbedingungen seiner Klientel mitberücksichtigen musste – an der zweiten Internationalen Hygiene-Ausstellung des Hygiene-Museums in Dresden (vgl. Gymnastik 1930: 99-106 und 131-134).

Schon 1911 hatte Isadora Duncan mit einer Kojé an der ersten Hygiene-Ausstellung in Dresden teilgenommen, was auf die traditionellen Bezüge zwischen Körper, Kunst und Wissenschaft verweist. Die Kritik

der kleinbürgerlich besetzten Deutschen Turnerschaft zeigt das Unverständnis, das die traditionellen Turner für solche neuen Medien, neuen Vermittlungsinstanzen und neue Körperkultur besaßen, die künstlerische Elemente beinhalteten: „Eine vornehme Kabine der Duncanschule zeigt, wie man mit Nichts eine feine Ausstellung herrichtet, denn eine genauere Prüfung des Ausgestellten zeigt, daß es eigentlich ein Nichts ist“ (Monatsschrift für das Turnwesen 1911: 367f.; vgl. zur Duncan auch Peter 2000). Dass neben Gymnastik und Tanz auch andere Gruppen der Körperkultur an derartigen Ausstellungen teilnahmen, zeigt die Präsenz des Bodybuilders und Körperkulturschulenbesitzers Lionel Strongfort (d.i. Max Unger), der bei der Internationalen Hygiene-Ausstellung 1931 einen Stand hatte, jedoch, genau wie der „Bund der geprüften Gymnastiklehrerinnen Dresden“, bezeichnenderweise nicht im Bereich der Leibesübungen, sondern im Abschnitt „Industrie-Ausstellung“ platziert wurde. Möglicherweise ist dies ein Hinweis auf die Trennung zwischen gemeinnütziger Vereinsarbeit und beruflicher Unternehmenstätigkeit, die den deutschen Sport (als Amateur- oder Profiangelegenheit) von Beginn an gespalten hat (vgl. Führer 1931: 137 sowie Fränkel 1931). Dieses gespannte Verhältnis dürfte seinen Ausdruck auch darin gefunden haben, dass das 1924 formell aus der Taufe gehobene und vom Staat Preußen unterstützte Berliner Museum für Leibesübungen zwar ein Forum der großen gemeinnützigen Sportverbände und auch der Beziehung zwischen Sport und Kunst war, aber die kommerziell ausgerichtete Körperkultur darin keinen Eingang gefunden hat (vgl. Mallwitz/Mindt 1930 sowie Sportmuseum Berlin 1994).

Körperkultur und Kunst

Die massive öffentliche Präsenz der verschiedenen Zweige der Körperkultur – aber auch des Sports – traf zusammen mit einem gesteigerten Interesse der Künste am Körper, und so gab es unterschiedliche Zusammentreffen und Allianzen beider Bereiche. Hatte der Sport schon durch die Olympische Bewegung – Coubertin dachte in Anlehnung an das antike Olympia von Anfang an daran, Sportskulpturen im Rahmen der Olympischen Spiele schaffen zu lassen (vgl. Lennartz 2004) – einen starken Bezug zur Bildhauerei und zur darstellenden Kunst (vgl. Krüger 1993: 67-71; Gerhardt/Wirkus 1995), so schufen in der Weimarer Republik zahlreiche Bildhauer Arbeiten, die auch den nicht-olympischen Sportler und seine Aktion in den Mittelpunkt rückten (vgl. als Beispiel Hinkfoth 2003) – von Fotografien einmal ganz abgesehen (vgl. Kühnst/Borgers 2004 und Gissel 1999). Es waren, wie schon erwähnt,

vor allem die Bodybuilder, deren als perfekt aufgefasste statische Körper immer wieder von – überwiegend konservativen – Bildhauern künstlerisch verarbeitet wurden. Auf der anderen Seite interessierte sich die Weimarer Avantgarde – Expressionismus, Futurismus und Bauhaus – für die dynamischere Gymnastik- und Tanzbewegung und ihre Umsetzung in die Kategorien moderner Kunst (vgl. Brandstetter 1995). Dies hing auch damit zusammen, dass beide Gruppen sich mit mystischen Themen beschäftigten, die bis in den Okkultismus sowie in die außerkirchliche Religiosität reichen konnten (vgl. Zander 2001). So war – und hier zeigt sich wieder die Doppelgesichtigkeit „moderner“ Strömungen – der Bauhäusler Johannes Itten ein guter Kunstturner (vgl. Scharenberg 2000), und sein Kollege Oskar Schlemmer interessierte sich stark für die Ausdrucksmöglichkeiten des Tanzes (vgl. Sonna 1992). Das Bauhaus war auch daher die erste staatliche Kunstschule, die eine Abteilung für Hochschulsport und -gymnastik besaß (vgl. Simmat 2000; Fiedler/Feierabend 1999: 88ff.). Itten war dabei gleichzeitig Anhänger der außerkirchlichen lebensreformerischen Religionsgruppe von Mazdaznan, die aufgrund ihrer asiatischen Körperkultur und ihres mystischen Nimbus viele Anhänger in der Kunst und in der Gymnastik- und Tanzbewegung besaß (vgl. dazu Linse 2001; Wedemeyer-Kolwe 2004: 126f., 153-163).

Neben all diesen Berührungspunkten zwischen Körper, Kunst und Öffentlichkeit wurden in der Zeit zwischen den Weltkriegen auch verstärkt Verbindungen zwischen der Körperkultur und neueren Medien wie Film und Fotografie geknüpft. So wurden allein schon im Deutschen Reich pro Jahr 400 Millionen Postkarten verkauft (vgl. Walter 2001 und Budd 1997: 43); seit der Zeit um 1900 setzte damit auch der massenhafte Vertrieb von Fotografien nackter Athleten, die auf Postkarten aufgezogen wurden, ein (vgl. Reuter 1996 und insgesamt Barche/Köhler 1985). Die Postkarten, die von professionellen Fotografen angefertigt wurden (vgl. Chapman 1989), zeigten die Athleten bronziert, rasiert und so ausgeleuchtet, dass ihre Muskeln reliefartige Züge trugen. Diese artifizielle Distanz vermittelte dem Betrachter ein ästhetisches, ja erotisches Bild von Unzerstörbarkeit; ihre antikisierenden Motive bezogen sich teils auf politische Inhalte der Germanenrezeption, teils aber auch auf den bürgerlichen Antikendiskurs (vgl. Walters 1986; Schuller-Procoporici 1990). Auch in der Tanz-, Gymnastik- und FKK-Bewegung wurden entsprechende Fotografien, die beileibe nicht die tatsächliche Körperpraxis der Gruppen widerspiegeln, sondern bloße Propaganda waren und vor allem das Selbstbild transportierten, bald äußerst populär: Bedeutende Fotografen wie Gerhard Riebicke trugen mit ihren fotografischen Inszenierungen nackter Menschen dazu bei, dass in der Weimarer

Republik bald das entsprechende Illustriertengeschäft an den Kiosken angekurbelt werden konnte (vgl. Niemann 2000).

Von der Fotografie zum Film war es nur ein kleiner Schritt, und so wurden in der Weimarer Republik etliche Filme angefertigt, die das Thema Sport und Körper zum Inhalt hatten (vgl. die Übersicht bei Teichler/Meyer-Tichelhoven 1981). Neben einigen kleineren FKK-Filmen war es besonders der große UFA-Film „Wege zur Kraft und Schönheit“, der ab 1925 ein Massenpublikum erreichte. Der mit sportwissenschaftlichen, kunsthistorischen und medizinischen Kommentaren versehene, Wissenschaftlichkeit suggerierende Film zeigt aus historisch mitunter verfälschter Sicht und mit Rückgriff auf die bürgerliche Antikenrezeption die Entwicklung von Sport, Turnen und Körperkultur und propagierte ein neues Körperbewusstsein. Das eigentliche ideologische Ziel des Films lag darin, in den Zuschauern die Eigenverantwortlichkeit für den Nationalkörper zu wecken und so zur nationalen Wehertüchtigung und Hebung der Volkskraft beizutragen (vgl. Bernett 1976; Hoffmann 1993: 53ff. und Starz 2003: 65ff.).

Die Schnittstellen der Körperkultur in der Weimarer Republik mit Öffentlichkeit, Kunst und Kultur waren, so das Resümee dieser Übersicht, äußerst vielfältig. Die Suche nach einer neuen Körperästhetik zwischen privater Ichfindung und nationaler Sinnstiftung, zwischen Anthropologie und Kunst oder zwischen Gesundheitsvorsorge und Kulturereignis ließ die Grenze zwischen diesen Bereichen je nach Absicht der Beteiligten oftmals verschwimmen, wie die Beispiele der Muskelkonkurrenzen oder der Tanzvorführungen zeigen. Wenn auch in der Literatur immer wieder betont wird, dass die Inszenierung neuer Körperideale gerade nach dem verlorenen Krieg offen oder latent nationalen Zwecken diene, so darf dabei trotzdem nicht der Blick auf die Rezipienten der Körperkultur verloren gehen, die ganz private berufliche, gesundheitliche, religiöse oder sinnstiftende Ziele verfolgten und die die neuen Angebote um den Körper zwischen Kunst und Kultur auch anders zu nutzen verstanden.

Literaturverzeichnis

- Baumann, Martin (1998): „Importierte‘ Religionen: das Beispiel Buddhismus“. In: Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke (Hg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933, Wuppertal: Peter Hammer, S. 513-522.
- Barche, Gisela/Köhler, Michael (1985) (Hg.): Das Aktphoto. Ästhetik Geschichte Ideologie, München: Bucher.

- Bernett, Hajo (1976): „Wege zur Kraft und Schönheit. Ein Ufa-Kulturfilm von 1925“. In: Dieckert, Jürgen (Hg.), *Auf der Suche nach Theorie- und Praxismodellen im Sport*, Schorndorf: Karl Hofmann, S. 22-32.
- Boehn, Max von (1925): *Der Tanz*, Berlin: Wegweiser-Verlag.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Brendel, Judith (1996): *Der deutsche Ausdruckstanz im Spiegel des Feuilletons der Frankfurter Zeitung in den Zwanziger Jahren*, Tübingen: Magisterarbeit.
- Bruns, Claudia (2001): „(Homo-)Sexualität als virile Sozialität. Sexualwissenschaftliche, antifeministische und antisemitische Strategien hegemonialer Männlichkeit im Diskurs der Maskulinisten 1880-1920“. In: Ulf Heidel/Stefan Micheler/Elisabeth Tuidar (Hg.), *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*, Hamburg: Männerschwarm Script, S. 87-108.
- Budd, Michael Anton (1997): *The sculpture machine. Physical culture and body politics in the age of empire*, New York: New York University Press.
- Chapman, David (1989): *Adonis. The male physique pin-up*, Swaffham: Editions Aubrey Walter.
- Eisenberg, Christiane (1999): „English Sports“ und deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800-1939, Paderborn: Schöningh.
- Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (1999) (Hg.): *Bauhaus*, Köln: Könenmann.
- Fischer, Nanda (1999): *Sport als Literatur. Traumhelden, Sportgirls und Geschlechterspiele*, Eching: F & B Verlag.
- Fränkel, Marta (1931): *10 Jahre Dresdner Ausstellungsarbeit. Jahres-schauen deutscher Arbeit 1922-1929 und Internationale Hygiene-Ausstellung 1930/31*, Dresden: Selbstverlag der Internationalen Hygiene-Ausstellung.
- Führer (1931): *Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1931. Amtlicher Führer*, Dresden: Verlag der Internationalen Hygiene-Ausstellung.
- Gerhardt, Volker/Wirkus, Bernd (1995) (Hg.): *Sport und Ästhetik*, Sankt Augustin: Academia Verlag.
- Gissel, Norbert (1999) (Hg.): *Öffentlicher Sport. Die Darstellung des Sports in Kunst, Medien und Literatur*, Hamburg: Czwalina.
- Grisko, Michael (1999) (Hg.): *Freikörperkultur und Lebenswelt. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Freikörperkultur in Deutschland*, Kassel: kassel university press.

- Gymnastik (1926ff.). Herausgegeben vom Deutschen Gymnastikbund e.V., Karlsruhe: Verlag G. Braun.
- Heyer, G.R. (1934): „Sinn und Bedeutung östlicher Weisheit für die abendländische Seelenführung“. In: Olga Fröbe-Kapteyn (Hg.), *Eranos-Jahrbuch 1933*, Zürich: Rhein-Verlag, S. 215-244.
- Hinkfoth, Uwe (2003): „Der geschmeidige Athlet. Wolfgang Schaper – Sportlerdarstellungen eines Berliner Bildhauers der Goldenen Zwanziger Jahre“. *Sportzeiten. Sport in Geschichte, Kultur und Gesellschaft* 3, S. 7-32.
- Hoffmann, Hilmar (1993): *Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*. Berlin: Aufbau.
- Keyserling, Hermann Graf (1921): *Das Reisetagebuch eines Philosophen*. Fünfte Auflage, Darmstadt: Otto Reichl.
- Klein, Gabriele (1994): *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, München: Wilhelm Heyne.
- Körner, Hans/Stercken, Angela (2002) (Hg.): *GeSoLei 1926-2002. Kunst, Sport und Körper, Ostfildern: Hatje Cantz*.
- Krüger, Michael (1993): *Einführung in die Geschichte der Leibeserziehung und des Sports, Teil 3*, Schorndorf: Karl Hofmann.
- Kühnst, Peter (1996): *Sport. Eine Kulturgeschichte im Spiegel der Kunst*, Amsterdam: Verlag der Kunst.
- Kühnst, Peter/Borgers, Walter (2004): *Naked Champions. Der sportliche Akt in der Fotografie*, Zürich: Wachter Verlag.
- Künstlerhaus Bethanien (1982): *Wohnsitz Nirgendwo. Vom Leben und vom Überleben auf der Straße*, Berlin: Fröhlich und Kaufmann.
- Lennartz, Karl (2004): „Zu ‚Der geschmeidige Athlet‘ von Uwe Hinkfoth in *Sportzeiten* 2 (2003) 3“. *Sportzeiten. Sport in Geschichte, Kultur und Gesellschaft* 4, S. 123-124.
- Licht-Land (1924ff.). *Nachrichten-, Werbe- und Kampfblatt der Licht- und neudeutschen Bewegung*.
- Linse, Ulrich (2001): „Mazdaznan – die Rassereligion vom arischen Friedensreich“. In: Stefanie von Schnurbein/Justus H. Ulbricht (Hg.), *Völkische Religion und Krisen der Moderne. Entwürfe „arteigener“ Glaubenssysteme seit der Jahrhundertwende*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 268-291.
- Loesch, Ilse (1990): *Mit Leib und Seele. Erlebte Vergangenheit des Ausdruckstanzes*, Berlin: Henschel.
- Mallwitz, Arthur/Mindt, Erich (1930) (Hg.): *Das Museum für Leibesübungen*, Dresden: Wilhelm Limpert.
- Meyrink, Gustav (1973): *Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes*, herausgegeben von Eduard Frank, München: Langen Müller.

- Möhring, Maren (2002): „Ideale Nacktheit. Inszenierungen in der deutschen Nacktkultur 1893-1925“. In: Kersting Gerning (Hg.), Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich, Köln: Böhlau, S. 91-110.
- Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia (1993): „Jeder Mensch ist ein Tänzer“. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen: Anabas.
- Neuendorff, Edmund (o.J.): Geschichte der neueren deutschen Leibesübung. Band IV. Die Zeit von 1860 bis 1932, Dresden: Wilhelm Limpert.
- Nielsen, Stefan (2002): Sport und Großstadt 1870 bis 1930. Komparative Studien zur Entstehung bürgerlicher Freizeitkultur, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Niemann, Bodo (2000): Gerhard Riebicke. Photographien, Berlin: Galerie Bodo Niemann.
- Peiffer, Lorenz (1976): Die Deutsche Turnerschaft. Ihre politische Stellung in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, Ahrensburg: Czwalina.
- Peter, Frank-Manuel (2000) (Hg.): Isadora & Elizabeth Duncan in Deutschland, Köln: Wienand.
- Reuter, Thomas (1996): „Kraft und Schönheit. Bildergeschichten“. Fotogeschichte 62, S. 55-65.
- Salardenne, Roger (1930): Bei den nackten Menschen in Deutschland, Leipzig: Ernst Oldenburg.
- Scharenberg, Swantje (2000): „Johannes Itten. Ein Kunstturner prägt das Bauhaus“. In: Arnd Krüger/Bernd Wedemeyer (Hg.), Aus Biographien Sportgeschichte lernen. Festschrift zum 90.Geburtstag von Prof. Dr. Wilhelm Henze, Göttingen: NISH, S. 134-148.
- Schuller-Procoporici, Karin (Hg.) (1990): Das Land der Griechen mit der Seele suchen. Photographien des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln: Wallraf-Richartz-Museum.
- Simmat, Winfried (2000) (Hg.): Weimarer Vorträge über Beziehungen des Sports zu Kunst und Kultur, Weimar: Bauhaus-Universität.
- Sonna, Birgit (1992): Oskar Schlemmer – Der neue Mensch. Körperkultur und Lebensreform, Diss. Regensburg: Mikrofiche.
- Spitzer, Giselher (1987): „Nackt und frei. Die proletarische Körperkulturbewegung“. In: Hans Joachim Teichler/Gerhard Hauk (Hg.), Illustrierte Geschichte des Arbeitersports, Berlin: J.H.W. Dietz Nachf., S. 175-181.
- Sportmuseum Berlin 1994 (Hg.): Das Museum für Leibesübungen zu Berlin 1924-1934. Dokumente und Materialien. Sporthistorische Blätter 4. Berlin: Sportmuseum Berlin.

- Starz, Ingo: „Kunstort oder Sportplatz? Ästhetische Aufrüstung zwischen Dekadenz und Faschismus“. In: Andreas Schwab/Ronny Trachsel (Hg.), *Fitness. Schönheit kommt von außen*, Basel: Hemmungslos, S. 59-72.
- Teich-Balghem, Otto (1926): *Die Gesolei in Wort und Bild*, Düsseldorf: Adler-Verlag.
- Teichler, Hans Joachim/Meyer-Tichelhoven, Wolfgang (1981): *Filme und Rundfunkreportagen als Dokumente der deutschen Sportgeschichte von 1907-1945*, Schorndorf: Karl Hofmann.
- Thiess, Frank (1965): *Freiheit bis Mitternacht*, Wien: Paul Zsolnay.
- Walter, Karin (2001): „Die Ansichtskarte als visuelles Massenmedium“. In: Maase, Kaspar/Kaschuba, Wolfgang (Hg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln: Böhlau, S. 46-61.
- Walters, Margaret (1986): *Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*, Wien: Medusa Verlag.
- Wedemeyer, Bernd (1999): „Muskelwettbewerbe und Modellathleten – Zum Verhältnis zwischen Männerkörpern, Kunst und Öffentlichkeit im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“. In: Gissel, Norbert (Hg.), *Öffentlicher Sport. Die Darstellung des Sports in Kunst, Medien und Literatur*, Hamburg: Czwalina, S. 37-54.
- Wedemeyer-Kolwe, Bernd (2004): „Der Neue Mensch“. *Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Zander, Helmut (2001): „Körper Religion. Ausdruckstanz um 1900: Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis“. In: Volker Drexen/Wilhelm Gräb/Dietrich Korsch (Hg.), *Protestantismus und Ästhetik. Religionskulturelle Transformationen am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, S. 197-232.

Der bronzene Leib. Die FKK-Ästhetik in der Weimarer Republik

MAREN MÖHRING

Die Freikörperkultur hat ihre Wurzeln in der Lebensreformbewegung am Ende des 19. Jahrhunderts. In diesem Kontext entstanden die ersten FKK-Vereine, die meist klein, elitär, bürgerlich geprägt und vor allem in den Großstädten im protestantischen Norden Deutschlands zu finden waren; die Vereins- wie Publikationsaktivitäten der Freikörperkultur konzentrierten sich in besonderem Maße auf Berlin. Bereits um 1900 wurde in den FKK-Zeitschriften das Ideal des schlanken, sonnengebräunten und durchtrainierten Körpers propagiert, das sich in den 1920er Jahren, als sich die FKK-Bewegung zu einer Massenbewegung entwickelte, allgemein durchzusetzen begann. Dieses moderne Körperideal formulierte man im Rückgriff auf die Antike. Der Rekurs auf die antike griechische Statue ermöglichte es der Freikörperkultur, auch die Nacktheit als notwendiges Ingredienz idealer Körperschönheit zu präsentieren. Das bedeutendste Instrument zur Schaffung eines schönen Körpers stellte die Nacktgymnastik dar. Sie verstand sich als ein kontinuierliches „Nachüben“ der antiken Statuen, als „Umsatz der Kunst in das lebendige Menschenmaterial“, wie die Nacktgymnastin Bess Mensendieck 1912 in *Körperkultur der Frau* verkündete (Mensendieck 1912: 64f.).

Die FKK-Ästhetik wie auch die nudistischen Körperpraktiken hatten sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitgehend ausgebildet. In diesem Sinne ist körperhistorisch durchaus die Kontinuität über die ereignisgeschichtliche Zäsur des Ersten Weltkriegs hinweg zu betonen. Denn gerade angesichts der Kriegserfahrung suchten viele über den Blick zurück, vertraute Formen und Praktiken zu restituieren (Bourke

1996: 19). Der Rekurs auf die Antike versprach, „ewige Muster und Vorbilder“ (Große 1923: 293) für die Gegenwart bereitzustellen. Handelte es sich also nicht um gänzlich neue ästhetische Körperkonstruktionen, so lassen sich hinsichtlich der FKK-Ästhetik dennoch Veränderungen im Laufe der 1920er Jahre ausmachen. Diese resultierten in hohem Maße aus der neuen Qualität der massenmedialen Verbreitung von Körperleitbildern. Hatte es vor dem Ersten Weltkrieg nur wenige FKK-Zeitschriften gegeben, so war das Angebot in den 1920er Jahren fast unüberschaubar. Die Periodika wurden in hoher Auflage an Kiosken verkauft und sicherlich nicht nur von aktiven Nudist/innen gelesen. Die Grenzen zur Pornografie waren fließend. Zeitgenössisch wurde zwischen seriösen FKK-Publikationen und solchen, die durch ein „raffiniertes Wandeln an den Grenzen des Lüsterens und verbotenen Lockenden“ charakterisiert seien, unterschieden (Anonymus 1928: 57). Die Popularität der FKK-Zeitschriften lag dabei weniger in den Texten als vielmehr in den Nacktfotografien begründet; die Fotografie kann als *das* Medium der Freikörperkultur gelten (Schneider 1999: 421). In ihrer massenhaften Verbreitung trug die FKK-Fotografie zu einer veränderten öffentlichen Sichtbarkeit des nackten Körpers bei.¹ Die aus der Privatsphäre herausgetretene und in diesem Sinne neue Nacktheit wurde als zeitspezifisches Phänomen verhandelt: Unabhängig von den jeweiligen moralischen Urteilen erklärten zeitgenössische Kommentare diese öffentlich sichtbare Nacktheit zu einem Signum der Moderne.²

Für die Freikörperkultur implizierte der Fokus auf Nacktheit eine ausgeprägte Beschäftigung mit der Haut und ihrer Pflege. Dieser ‚Hautfetischismus‘ war zum einen verbunden mit der ästhetischen Idee eines in seinen Konturen wohldefinierten Leibes, ideal verkörpert in der antiken Statue. Zum anderen resultierte er aus der physiologischen Konzeption der Haut als eines zentralen Ausscheidungsorgans, das für die Funktionstüchtigkeit des Körpers in gesundheitlicher Hinsicht unerlässlich war. Dieser Verknüpfung von Schönheit und Gesundheit, von Form und Funktion in den Körpermodellen der 1920er Jahre soll im Folgenden am Beispiel der Hautpflegepraktiken der Freikörperkultur nachgegangen werden. Der kontinuierliche Rekurs auf das ästhetische Medium der griechischen Statue wie auf die antike Hautpflege positionierte die Praktiken der Nudist/innen in einem komplexen Bedeutungsgeflecht, in dem

1 Doch nicht nur über die FKK-Fotografie wurde das körperkulturelle Ideal massenmedial verbreitet; auch zahlreiche Maler und Bildhauer partizipierten an der Bewegung. Vgl. den Beitrag von Bernd Wedemeyer-Kolwe in diesem Band.

2 Zum Konnex von Nacktheit und Modernität im deutschen Ausdrucks- beziehungsweise Nackttanz vgl. Toepfer 1992)

Antike und Moderne sowie Natürlichkeit und Künstlichkeit des Körpers reflektiert wurden. In den 1920er Jahren kam es tendenziell zu einer Verschiebung von der Marmor- zur Bronzeplastik als Vorbild. Im Zentrum der Analyse wird daher das ästhetische Medium der Bronzestatue, vor allem aber die körperpraktische Annäherung an dieses Ideal stehen. Der bronzene Leib wurde zum Kristallisationspunkt zeitgenössischer Diskurse über Hautfarbe, Abhärtung und Unversehrtheit. Diese Verlagerung verweist zum einen auf die sich in der Weimarer Republik durchsetzende Mode der gebräunten Haut, die als natürlich propagiert wurde. Zum anderen wird eine Annäherung an das Modell des stählernen Maschinenkörpers deutlich, welche die von der Freikörperkultur vertretene Dichotomie von natürlichem Organismus und Maschinenkörper unterläuft.

Die Hautpflegepraktiken der Freikörperkultur³

In den Systemen der Nacktgymnastik, die seit 1900 im Umlauf waren, spielte die Pflege der Haut durchgängig eine große Rolle. Dies gilt in besonderem Maße für *Mein System. 15 Minuten tägliche Arbeit für die Gesundheit* von Jörgen Petersen Müller (1866-1938), das 1904 in Dänemark auf den Markt kam, bald in diverse Sprachen übersetzt wurde und in Deutschland besonders hohe Auflagen erreichte (Spitzer 1983: 43). Das so genannte Müllern zählte zu den Systemen der Zimmergymnastik, das heißt, es musste nicht im Verein, sondern konnte auch individuell zu Hause durchgeführt werden. Damit stellte es eine sowohl zeitparende als auch kostengünstige Alternative zu anderen Formen der Leibesübung dar; trainiert wurde nach den Anweisungen im Anleitungsbuch (vgl. Möhring 2003a). Neben den ästhetischen Vorzügen des Müllerschen Systems, die man z.B. in einer guten, aber nicht ‚übermäßigen‘ Muskelentwicklung sah, wurde in den FKK-Publikationen immer auch dessen hygienische Komponente, nämlich die berühmten Frottierübungen und die Bedeutsamkeit des Bades, positiv hervorgehoben. Zwar gebe es „viele gute Systeme“, aber das Müllersche biete einen „besonderen Vorzug“, da es „aus Bewegungen nicht nur der Glieder, sondern auch vorzüglich der Rumpfmuskulatur und Frottierübungen zusammengesetzt“ sei (Renatus 1905: 526). Das Frottieren, eine Art Selbstmassage mit dem Handtuch oder der Hand (Abb. 1), wurde auch von den Nachfolgern Müllers immer wieder gelobt, so etwa von Hans Surén (1885-

3 Die folgenden Ausführungen stellen in komprimierter Form Überlegungen vor, die in meiner Dissertation (Möhring 2004) ausführlicher dargelegt sind.

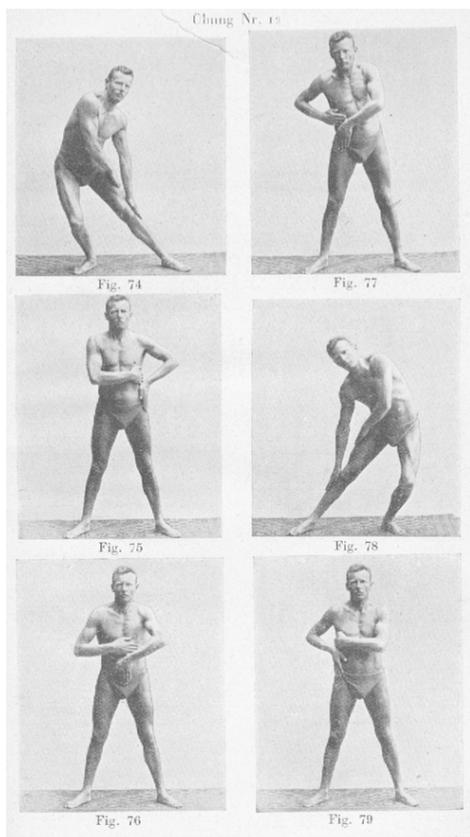


Abb. 1: Müllersche Frottierübung aus J.P. Müllers „Mein System“ (ca. 1925).

1972), dessen *Deutsche Gymnastik* in der FKK-Bewegung der 1920er Jahre das Müllern abzulösen begann.⁴ Suréns Gymnastik war stärker sportlich ausgerichtet, enthielt aber ebenso zahlreiche hygienische Anweisungen: „Und früh morgens nackt heran, einen rauhen nassen Lappen zur Hand und damit den ganzen Körper tüchtig abgerieben“ (Surén 1925b: 230f.). Wenn Müller betont, dass durch das Frottieren „die ganze Hautfläche des Körpers nach und nach systematisch durchpoliert“ werde (Müller o. J.: 95), dann analogisiert er die Selbstmassage mit dem Polieren der Statue seitens des Bildhauers. Ähnlich hat der Arzt Johan-

4 Zwar ist auch Müller von den Nudist/innen als „Vorkämpfer unseres Gedankens“ vereinnahmt worden (Krantz 1921: 266), hat sich aber im Gegensatz zu Hans Surén nie zur Freikörperkultur bekannt.

nes Große, häufiger Autor in der FKK-Zeitschrift *Die Schönheit*, 1912 betont, dass das „System einer Autogymnastik und Eigenmassage [...] zugleich das System einer künstlerischen Autoplastik“ sei (Große 1912: 315). In der Nacktgymnastik wurde also am Körper „gearbeitet wie an einer Statue“ (Winther 1919: 41), der menschliche Körper „um[ge]bildet, fast um[ge]knetet“ (Thieß 1925: 265). Wie der Bildhauer, der Teile aus dem Marmorblock entfernt, um die Formen seines Kunstwerks herauszuarbeiten, sollten die Nacktgymnast/innen das als überflüssig charakterisierte Fett wegtrainieren, um ihrem Körper eine schöne Form zu geben. Dabei waren sie Künstler und Kunstwerk zugleich (vgl. zu einer ähnlichen Konstellation den Beitrag von Kai Marcel Sicks in diesem Band). Die Krönung der autoplastischen Körperbildung stellte die gezielte Bearbeitung der Körpergrenze dar, die ästhetischen wie physiologischen Imperativen gehorchte.

Als uneingeschränktes Vorbild nacktgymnastischer Hautpflege galt der griechische Athlet. So schmückt die Statue des Apoxyomenos das Titelbild von *Mein System* (Abb. 2), was Müller folgendermaßen kommentiert:

„Apoxyomenos (griechisch Schaber) stellt einen jungen Mann dar, der sich nach körperlichen Übungen mit dem Schaber aus Bronze von Öl, Staub und Schweiß reinigt. [...] Unter den vielen schönen antiken Statuen habe ich absichtlich Apoxyomenos als Zierde für mein Buch gewählt, weil er den Inhalt des Werkchens verkörpert: Es ist der Athlet, der sich nach den Übungen reinigt und seine Haut pflegt, und gleichzeitig das Ideal, das mein Buch erstrebt“ (Müller ca. 1925: 10).

Auch für Surén ist die antike Hautpflege in der Statue des Apoxyomenos verkörpert, die dank des Müllerschen Systems vielen Menschen bekannt sei. Müller habe aber aus dem Apoxyomenos „nicht die rechte Hautpflege erkannt“, sondern sei „in seiner Kaltwasseranwendung einen Irrweg gegangen“ (Surén 1925b: 244) – Müller hatte diese für gesunde Menschen als nervenstärkend empfohlen. Derartige Kaltwasserwaschungen liefen laut Surén nämlich „den neueren Erfahrungen und Forschungen scharf entgegen“ (Surén 1928: 69). Man solle die Haut stattdessen mit lauwarmem Wasser und nicht entfettenden Seifen pflegen. Surén empfiehlt „Pflanzenöl-, Edelkräuter-, Eukalyptusseifen“ oder aber – der mimetischen Annäherung an die antike Marmorstatue Rechnung tragend – die „vorzügliche Wachsmarmorseife von Prof. Schleich (mit Beimischung von pulverisiertem Marmor)“ (Surén 1925b: 235; Surén 1928: 67, Anm. 1). Durch das Abreiben der Haut mit pulverisiertem Marmor konnte die Haut noch effektiver geglättet werden.

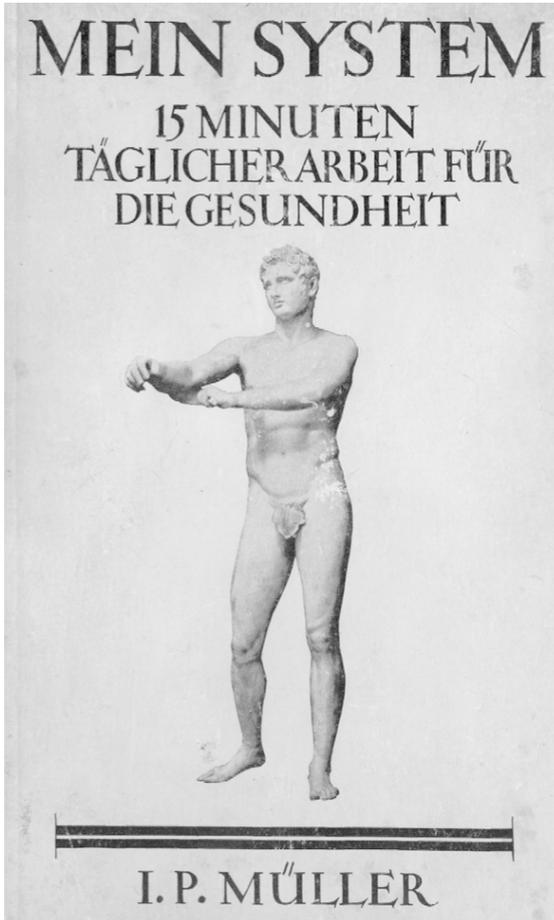


Abb. 2: Statue des Apoxyomenos auf dem Titelblatt von J.P. Müllers „Mein System“ (ca. 1925).

Neben den Kaltwasseranwendungen stellte das Einölen des Körpers einen weiteren Streitpunkt zwischen Müller und Surén dar. Während Müller Öleinreibungen „im Gegensatz zu den Nacktkulturaposteln nicht für unbedingt notwendig“ hält (Müller 1927: 13f.), ist das Ölen für Surén die Krönung der Selbstmassage. Man wisse doch, „wie hoch damals die alten Griechen das Einölen schätzten“, das als „Zeichen der Männlichkeit“ gegolten habe (Surén 1925a: 46; Xen. Sympos. II.3, zit. nach Surén 1928: 63). Kennzeichen der überaus erfolgreichen Surén-Gymnastik wurde das Einölen des Körpers mit bronzefarbenem Hautöl (Abb. 3).

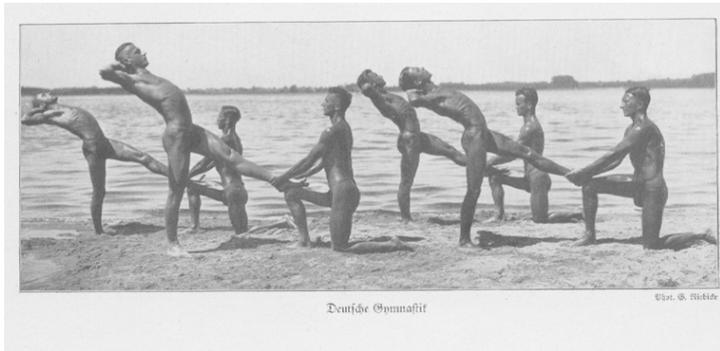


Abb. 3: Surén-Gymnastik.

Die Bronzestatue als Ideal des sonnegebräunten Körpers

Suréns körperliches Ideal bestand in einem „braune[n] Leib – gleich einer Statue von Bronze“, und auch der Maler Sascha Schneider (1870-1927), der eng mit der Körperkulturbewegung verbunden war, schwärmte für braune Körper, die „in der Sonne wie Bronze glänzten“ (Surén 1925a: 162; Schneider 1922: 439). Die Vorbildlichkeit der Bronzestatue galt dabei insbesondere für den Männerkörper. Auf dem Gebiet der Kunst etwa biete sich Bronze zur Darstellung männlicher Gestalten eher an als Marmor: „Überhaupt paßt für die männliche Gestalt am besten das dunklere, härtere Metall mit seinen herberen Reflexen“, während der Marmor „besonders günstig für weibliche Gestalten, selbst noch für Knabenfiguren“, aber „für erwachsene männliche Figuren von einer zu zarten Wirkung“ sei (Schneider 1916: 24f.). Die Begeisterung für Bronzestatuen bedeutete jedoch nicht, dass Marmorstatuen keinen Vorbildcharakter mehr besaßen. Der berühmte Speerträger des Polyklet gilt für Surén noch immer als „das unbestrittene klassische Vorbild eines athletisch und künstlerisch geformten Manneskörpers“ (Surén 1927: 58). Dennoch stellen die bronzene Farbe wie das metallene Material zwei Faktoren dar, welche eine tendenzielle Ablösung der Marmor- durch die Bronzestatue in der Surén-Gymnastik der 1920er Jahre bewirkten.

Die mimetische Annäherung an die Bronzestatue⁵ konnte über ausführliche Sonnenbäder oder über die Verwendung bronzefarbenen Haut-

5 Zu den (inter)medialen Implikationen der Statuennachahmung vgl. Möhring 2001.

öls erfolgen. Die FKK-Publikationen enthalten ausführliche Anleitungen zum Sonnenbaden. Generell war die Haut einzuölen und der Körper nicht einseitig zu bestrahlen, wie Surén in seinen *Ratschlägen für das Verhalten im Licht-, Luft- und Sonnenbad* betont (Surén 1925b: 267 und 274). Verbrennungen der Haut waren zu vermeiden, sollten allerdings auch nicht gefürchtet werden, schließlich diene ein Sonnenbrand nur der Abhärtung der Haut; er sei eine „nur vorübergehend[e] und außerdem gesundheitsbringend[e]“ Erscheinung, denn „nach Abschälung der verbrannten Haut“ habe sich „ein neues, lichtgewöhntes, gut durchblutetes und arbeitskräftiges Arbeitsorgan gebildet“ (Surén 1925b: 274).

Richtete sich das Interesse der zeitgenössischen thermodynamisch orientierten Naturwissenschaften auf die Strahlung der Sonne (vgl. Osietzki 1998: 317), so diente dieses Wissen als Begründung für das Sonnenbad und fand hier eine praktische Anwendung im Alltag: „Es liegt nun an uns, mit aller Kraft dafür zu sorgen, daß die wissenschaftlichen Lehren in die Praxis umgesetzt werden.“ Beim Sonnenbad auf dem naturistischen Gelände oder in freier Natur sollte die Aufladung des Körpers mit den „segsreichen, kraftspendenden und erquickenden UV-Strahlen“ und der „ganze[n] Sonnenenergie“ vonstatten gehen (Surén 1928: 132). Da die herkömmliche Badebekleidung einen allzu großen Teil des Körpers der Einwirkung der Sonnenstrahlen entziehe, völlige Nacktheit aber nicht allorts möglich war, erfand man für Frauen ein luftiges, kurzes Lichthemd und für Männer eine knappe Badehose, die in unterschiedlichen Varianten, als „Dreiecksbadehose“ (Ammon 1908: 244) oder „Nachtschurz“ (Surén 1925a: 216), Verbreitung fand. Das Ideal blieb jedoch die vollständige Nacktheit. Heinrich Pudor (1865-1943), der als „Vater der FKK“ gilt (Dreßen 1996: 10), betont immer wieder, dass gerade die Geschlechtsorgane Luft und Licht dringend nötig hätten und eine „gesunde und natürliche Unterleibskultur“ zu betreiben sei (Pudor 1920: 12-14). Diese medizinisch-hygienische Argumentation gegen die Badehose wurde spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg durch eine ästhetische, nämlich den Wunsch nach einem nahtlos braunen Körper, ersetzt (vgl. Tavenrath 2000: 54).

Innerhalb eines thermodynamischen Universums, in dem Entropie und Erschöpfung permanente Faktoren der Sorge darstellten⁶, stand die sonnengebräunte Haut für eine gelungene energetische Aufladung des Körpers, für seine Funktionstüchtigkeit und Gesundheit. Gleichzeitig wurde die bronzefarbene Haut im 20. Jahrhundert auch zum neuen

6 Der im Zweiten Thermodynamischen Gesetz formulierte Energieverlust in der Kräftekonversion stellte die „ständige Nemesis des Fortschrittsgedankens“ im Industriezeitalter dar (Rabinbach 1981: 129; vgl. auch Rabinbach 1990).

Schönheitsmerkmal, an dessen Etablierung die Freikörperkultur maßgeblichen Anteil hatte. Dieses Ideal konnte jedoch angesichts von Rassen-theorien, welche die Hautfarbe als zentralen Klassifikationsparameter nutzten, nicht unproblematisiert bleiben. Die braune Haut fungierte nicht nur als Signifikant für Modernität, sondern auch als Zeichen kultureller Differenz (vgl. Möhring 2005). Die sonnengebräunte Haut implizierte eine Annäherung an das Fremde – den Arbeiter wie den Außereuropäer. So wurde in tropenmedizinischen Untersuchungen vielfach darauf hingewiesen, dass die „trainierte gebräunte weisse Haut [...] physiologisch und anatomisch durch Pigmentierung der Retezellen und Verdickung der Epidermis der Negerhaut“ nahestehe (Schmidt 1910: 313). Surén, der seine *Deutsche Gymnastik* durchaus in nationalistischem Sinne verstand, thematisiert diese Verähnlichung kompetitiv: „Ich hätte in gesunder, naturbrauner Hautfarbe mit jedem arabischen Eingeborenen Mittelafrikas wetteifern können“, berichtet er stolz (Surén 1925a: 50). In den meisten Texten, vor allem aus der Frühzeit der Freikörperkultur, wird jedoch vor einer allzu starken Bräunung gewarnt; sollte der Körper doch nicht „wie ein Hottentottenleib“ aussehen (Bol 1905, 720). Besonders Frauen sollten sich vor zu starker Bräunung in Acht nehmen. Die Feststellung, dass die braune Haut Mode sei (vgl. Seitz 1923: 70), galt zunächst einmal für den männlichen Körper, wurde im Laufe der 1920er Jahre aber zunehmend auch zum Ideal für Frauen, zumindest für junge Frauen. Der Rekurs auf die antike Bronzestatue bot dabei die Möglichkeit, braune Haut und Nacktheit zu zelebrieren, ohne dafür auf außereuropäische Ethnien verweisen zu müssen, und kam damit den rassistischen Überzeugungen besonders des völkischen Flügels der Freikörperkultur entgegen.⁷

Um den Eindruck der bronzenen Statuenhaftigkeit des Körpers noch zu verstärken, empfahl Surén neben Sonnenbad und Einölen auch die Rasur der Körperhaare. Er wünschte sich

„braunglänzende Prachtgestalten, die Haut gepflegt, geölt und gesäubert von wildem Haarwuchs. Wollen wir Vorbild geben mit trainiertem nacktem Körper, so muß er wie eine Statue wirken und von allem gereinigt sein, was an eine Entblößung und Entkleidung erinnern könnte“ (Surén 1925a: 196).

Der künstlerische, autoplastische Aspekt der Körperbildung trat durch diese „Beseitigung der animalischen Haardecke“ (Theoros 1921: 517) besonders hervor. Mit Hilfe einer Haarschneidemaschine oder – von Su-

⁷ Die Ausblendung Außereuropas begreift Beate Wagner-Hasel als eine der Motivationen der modernen Antikerezeption (vgl. Wagner-Hasel 1998). Zu den nationalistischen und rassistischen Implikationen der Antikenachahmung in der Freikörperkultur vgl. Möhring 2003b.

rén bevorzugt – mittels des „Absengen[s] durch Streichhölzer“ sollten die wild wuchernden, von innen nach außen dringenden Körperhaare entfernt werden, die auf das Auge „verletzend“ wirkten (Surén 1925b: 254). Mit Michael Bachtin lässt sich die Anstößigkeit der Behaarung im Rahmen des neuzeitlichen Körpermodells des *homo clausus* umschreiben: „Alles, was absteht und vom Körper ausgeschieden wird, alle deutlichen Ausbuchtungen, Auswüchse und Verzweigungen, d.h. all das, womit der Körper über seine Grenzen hinausgeht und wo ein anderer Körper anfängt, wird abgetrennt, beseitigt, verdeckt und gemildert“ (Bachtin 1987: 361). Diese Abschließung des Körpers wird in der Nachahmung des Statuenkörpers thematisch, steht dieser doch für klar definierte Konturen und beherrschte Materialität; die Statue kann damit als Zeichen eines vermeintlich sicheren Körperbesitzes fungieren. Die mimetische Annäherung an die Bronzestatue, die über Nacktgymnastik, Frottieren, Bronzieren und Rasur erfolgte, implizierte eine Homogenisierung der gesamten Körperoberfläche. Die glänzende, gebräunte Haut wurde zum Fetisch der Freikörperkultur. In dieser Hinsicht partizipierte die FKK-Bewegung – trotz gegenteiliger Bekenntnisse – maßgeblich daran, dass der Körper zu einem der begehrtesten Konsumgegenstände des 20. Jahrhunderts wurde.

Die Bronzestatue als Ideal des abgehärteten Maschinenkörpers

Trotz der eingangs skizzierten Differenzen zwischen den Systemen stellte das Training der Haut ein zentrales Moment jeder Nacktgymnastik dar, sollte über die Haut doch ein umfassendes Gefäßtraining erfolgen:

„Indem ich von der Haut her den kleinen Blutgefäßen die Anforderung stelle, sich nach meinem Willen täglich auf das Höchstmaß ihrer Kraft zu erweitern und sich auf ihre extreme Enge wie zur Übung wechselnd einzustellen, mache ich mit ihnen geradezu Hantelübungen, lasse sie Klimmzüge vollziehen“ (Prof. Schleich, zit. nach Surén 1925b: 240).

Je härter man die Haut behandle, desto „leistungsfähiger, geschmeidiger und schöner“ werde sie, so Surén. Er erklärt eine „arbeitsgeübte Haut“ zum Ziel, ohne allerdings „durch Übertreibung zu einer Art Abstumpfung der Haut“ beitragen zu wollen (Surén 1925b: 238; Surén 1928: 67). Nicht Abstumpfung, sondern Abhärtung sollte die Nacktgymnastik im Freien bewirken. Bereits Heinrich Pudor hatte 1906 die auf Abhärtung zielende spartanische Erziehung empfohlen: „Man muß

den Körper, in dem das Leben wohnt, heilig halten, ihn stählen, stählern machen, eisenhart machen“ (Pudor 1906: 16). Auch Surén fordert für den Jüngling „erst einmal die Spannung und Stählung seines Körpers und Charakters“ (Surén 1925b: 23), und für Große ist des „Mannes Sinnbild“ der „harte, zähe, elastisch federnde, bläulich schimmernde Stahl“ (Große 1923: 305). Diese „Körperstählung“, die für die gesamte Körperkulturbewegung von großer Bedeutung war (vgl. Klein 1994: 139f.), bedeutete für die Haut, dass sie „stark und prall, die Muskulatur zusammenschließend“, also „praller, elastischer, derber in der Konsistenz“ als bisher sein sollte (Schneider 1916: 9; Große 1912: 310). Etwas „harthäutig und dickfällig [sic] zu werden“, sei „gerade heute für jeden ganz gut“ (Kirchberg 1925: 478). Die harttrainierte Haut, die eine deutliche Grenze zwischen Innen und Außen her- und darstellte, war wichtiger Teil einer Verpanzerung des Körpers, die als Ausstrahlung einer Kriegsästhetik des männlichen Körpers in die Nachkriegsgesellschaft hinein interpretiert werden kann (vgl. Bourke 1996: 16). Angesichts zahlloser Kriegsversehrter ist die Fokussierung des harten, undurchdringlichen (Metall-)Körpers auch als Abwehr zu lesen. Versuche, die Körper von Kriegsverletzten durch die Präsentation von Prothesen an antiken Torsi wieder gesellschaftsfähig zu machen, waren kaum von Erfolg gekrönt (vgl. Zimmermann 2002), machen aber nochmals auf die Bedeutung antiker Kunstwerke für den modernen Körper aufmerksam.

Nicht nur die Abhärtung der Haut, sondern auch ihr Einölen lässt sich als Herstellung einer Schutzhülle verstehen; es sollte nicht nur die gesunde Färbung des Körpers bewirken, sondern auch als Schirm gegen die kalte Witterung dienen. Zum einen verhindere es die Ableitung der „Eigenelektrizität“ bei feuchtem Wetter, zum anderen übertrage es die „im Öl aufgespeicherte Wärme“ auf den Körper (Surén 1925b: 247f.). Neben dieser energiespendenden Funktion sollte das Öl zudem die Durchlässigkeit der Haut und damit ihre physiologische Funktionstüchtigkeit stärken. Abhärtung der Haut bedeutete also nicht allein Verpanzerung und Abschluss des Körpers; vielmehr wurde in der Hautpflege die Aufmerksamkeit auf die Körpergrenze gelenkt, sie wurde einer Problematisierung unterzogen, die verschiedene Grade der Offenheit des Körpersystems verhandelte und erprobte. Es ging demnach nicht um völlige Abschließung des Körpers, sondern um eine kontrollierte, regulierte Öffnung gegenüber dem Außen. Nach Suréns Ansicht bahnt und schmiert das Öl den Weg von außen nach innen und *vice versa*; es sei damit einem normalen physiologischen Ablauf zuträglich (vgl. Surén 1928: 64). Die Körperpraktik des Salbens der Haut galt dabei als Nachahmung (haut)physiologischer Prozesse, besitze die Haut doch „die physikalische Eigenschaft [...], sich selbst zu polieren“:

„Sie erhält Geschmeidigkeit durch Anregung der Talgsekretion, jener Funktion des Selbststölens und Selbstpolierens, jener automatischen Verrichtung, die im Selbstschmieren der Gelenke durch die Ausscheidung der Synovialzotten ihr Analogon findet“ (Große 1912: 97 und 57).

Die natürliche Selbstölung des Körpers ist hier – als „automatische Verrichtung“ – Teil eines Maschinenmodells des Körpers. Wie das Fett der Maschine für einen reibungslosen Ablauf notwendig sei, so könnten auch bestimmte chemische Vorgänge „nur von einer gesunden, gefetteten Haut geleistet werden“ (Surén 1925b: 244). Trotz antimechanistischer Rhetorik⁸ wurden auch in der Freikörperkultur körperliche Vorgänge als mechanische Abläufe aufgefasst. So sei gerade „für die rationelle Körperpflege ein Wissen vom Mechanismus des Körpers“ unerlässlich (Anonymus 1912: 4).⁹ Wenn Surén das Herz mit einem Wasserpumpwerk vergleicht und die Spannkraft der Adern mit dem Dampfdruck einer Lokomotive analogisiert (vgl. Surén 1928: 33 und 45) oder Pudor die Sonneneinstrahlung preist, weil sie den Blutumlauf anrege und dadurch das Herz in seiner „Motorarbeit“ entlaste (Pudor 1917: 263), dann wird deutlich, dass auch im kultur- und technikkritischen FKK-Diskurs allein auf die in der Physiologie formulierten ‚industrialisierten‘ Körpermodelle zurückgegriffen werden konnte.

Fazit

Ziele die nactgymnastische Hautpflege in physiologischer Hinsicht auf die Funktionstüchtigkeit der Haut wie des gesamten Körpers, so sollte sie in ästhetischer Hinsicht die Körperkonturen glätten und modellieren. Die Nactgymnastik mit ihren Hygienepraktiken hatte Funktion und Form des Körpers gleichermaßen im Blick. Der aus physiologischer Perspektive als Maschine beschriebene Organismus stand mit dem äs-

8 Pudor hatte bereits 1902 gegen eine Anschauung protestiert, „welche den Menschen als Maschine betrachtet“ (Pudor 1902a: 29), und Surén klagt 1925 über die „heutige Zeit des krassesten, tiefsten Materialismus“, in der unwissende Menschen ihren Körper nur als „oft lästige Maschine fürs Dasein“ wahrnahmen (Surén 1925a : 78 und 17). Die körperkulturelle Kritik an Maschinismus und Industrialismus bediente sich fast durchgängig einer Rhetorik der organischen Gestalthaftigkeit und Ganzheitlichkeit.

9 Allerdings wird in die mechanistischen Körpermodelle seitens der Freikörperkultur wie der gesamten Lebensreformbewegung auch ein vitalistisches Moment eingeführt, indem der Fokus auf der Selbstregeneration des Körpers liegt. Zur Verknüpfung von Vitalismus und Mechani(z)ismus in den Körpermodellen der Freikörperkultur vgl. Möhring 2004, Kap. 8.

thetischen Statuenkörper in enger Verbindung. Mit seinem geölten, bronzierten Körper ahmte Surén eine Bronzestatue und zugleich eine gefettete, reibungslos funktionierende Maschine nach. Sind seit der Neuzeit Maschinen- und Statuenkörper immer schon aufeinander verwiesen (vgl. Bredekamp 1993), so scheint die in der Surén-Gymnastik erfolgte Wende von der Marmor- zur Bronzestatue eine verstärkte Maschinisierung des Statuenkörpers anzuzeigen. Das ästhetische Medium der Bronzestatue steht deutlicher als die Marmorstatue für ein anthropomorph-technoides Mischwesen ein und ließe sich in diesem Sinne durchaus als Bruch mit Vorkriegsmodellen des Körpers deuten. Bernd Hüppauf hat herausgearbeitet, wie der spätromantisch-jugendbewegte Langemarck-Kämpfer im Laufe des Ersten Weltkrieges durch den stählernen Verdun-Soldaten abgelöst worden ist (Hüppauf 1993: 58f.). Auch für die FKK-Ästhetik ist eine gewisse Militarisierung der Haut wie des Körpers zu konstatieren, die zwar schon vor dem Ersten Weltkrieg einsetzte, sich aber in den 1920er Jahren deutlicher als zuvor artikulierte: „Die Zukunft eines Volkes beruht auf seiner körperlichen und sittlichen Rüstung, an ihr gemessen ist die Waffenrüstung nur ein Stückwert“ (Surén 1925a: 195). Surén spricht in diesem Zusammenhang auch von einem an Ernst Jünger gemahnenden „Stahlbad der Gymnastik“ (ebd.: 192). Hautpflegepraktiken wie das Härten und Glätten der Haut sind damit nicht mehr allein in Konstellation mit der polierten Oberfläche der Statue und der zeitgenössischen ingenieurswissenschaftlichen Debatte um das Glätten der Maschine zu sehen. Sie korrespondieren auch mit dem Fetten der Gewehrläufe und der Mobilisierung von Körpern: „Von innen heraus soll der Körper mit Blut, Knochen und Muskeln mobil gemacht werden“ (Fischer 1928: 13). Mobilisierung und Militarisierung betrafen vornehmlich den Männerkörper. Aber auch Frauen sollten ein „Muskelkorsett“ (Müller o. J.: 37) ausbilden und damit ihren Körper panzern. In gewissen, durch traditionelle weibliche Schönheitsnormen gesetzten Grenzen sollte auch der Frauenkörper ein gestählter Leib werden (vgl. Mühlhause-Vogeler 1930: 11).¹⁰

Für beide Geschlechter gleichermaßen galt die Hinwendung zur „schlanken Linie“. Diese sahen die Nudist/innen zum einen in den antiken Statuen verkörpert – wobei nicht die üppigen Herkulesfiguren, sondern „schlanke Hermestypen“ (Thieß 1925: 264) als Vorbilder für den Männerkörper fungierten. Zum anderen entsprachen aber auch zweckförmig konstruierte Maschinen, an denen von „unnötigem Zierrat“ keine

10 Der stählerne Frauenkörper ist als Gegenmodell zur traditionellen Vorstellung des Frauenleibes als eines ‚leckenden Gefäßes‘ zu verstehen. Zu diesem westlich-abendländischen Körperbild der Frau vgl. Benthien 1998: 108.

Spur mehr zu finden war (Wuppermann 1909: 182), den Vorstellungen von Modernität, wie sie sich Anfang des 20. Jahrhunderts ausbildeten. Diese neuen Industrieformen, die aus der Ablehnung dekorativer Verkleidung(sarchitektur) heraus entstanden (vgl. Buddensieg 1979), verweisen auf dieselben diskursiven Zusammenhänge, in denen sich auch der moderne, von allem Überflüssigen befreite Körper artikulierte. So kommentiert ein Autor der *Schönheit* bereits 1913 das glattrasierte (männliche) Gesicht folgendermaßen: „Der Schönheitssinn der Menschen erhält eine gewisse Erziehung, sie gewöhnen sich an die einfachen, geraden und schnittigen Linien. Alles überflüssige Beiwerk fällt weg“ (Spier 1913: 76). Der rasierte, frottierte, aber auch von überflüssigem Fett befreite und damit in jeder Hinsicht *nackte* Körper war es, der dieser neuen Industrieform entsprach. Die metallene Bronzestatue fügte sich eher als die Marmorstatue in das Bild funktionaler Modernität und schien den „neue[n] Mensch[en]“ und „die neue Sachlichkeit“ (Friedrich 1927: 439) zeitgemäßer zu repräsentieren. Anders als die Marmorstatue versinnbildlichte sie den sonnengebräunten Leib und konnte damit zum Vorbild für Suréns Vision einer „sonnenbraunen Kulturration“ werden (Surén 1925b: 38).

Literaturverzeichnis

- Ammon, Otto (1908): „Eine Sonnenbadehose“. Kraft und Schönheit 8, S. 243-246.
- Anonymus (1912): „Zur Frage der modernen Körperkultur“. Beiblätter zur Schönheit 10, S. 4-5.
- Anonymus (1928): „Blicke in einen Kiosk“. Ethik. Sexual- und Gesellschaftsethik 5, S. 56-60 u. S. 122-125.
- Bachtin, Michael (1987): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, hg. u. mit einem Vorwort versehen v. Renate Lachmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bol, Krulle (1905): „Schönheit und naturgemässe Lebensweise“. Die Schönheit 3, S. 712-724.
- Bourke, Joanne (1996): Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War, London: Reaktion Books.
- Bredenkamp, Horst (1993): Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin: Wagenbach.
- Buddensieg, Tilmann (1979): „Industriekultur. Peter Behrens und die AEG (1907-1914)“. In: Ders. (Hg.), Industriekultur. Peter Behrens und die AEG, 1907-1914. In Zusammenarbeit mit Henning Rogge,

- unter Mitarbeit v. Gabrielle Heidecker u. Karin Wilhelm, Berlin: Mann, S. 9-90.
- Dreßen, Karl (1996): Geschichte des Naturismus. Von der Nacktheit über die Nacktkultur zum Naturismus, hg. von der Internationalen Naturisten-Föderation INF/FNI, Mönchengladbach: Selbstverlag.
- Fischer, Hans W. (1928): Körperschönheit und Körperkultur. Sport Gymnastik Tanz, Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- Friedrich, Ehrhard (1927): „Körpererziehung nach Birkenheider Art. Eine Körperschulungswoche im sächsischen Erzgebirge“. Die Leibesübungen, S. 439-443.
- Große, Johannes (1912): Die Schönheit des Menschen. Ihr Schauen, Bilden und Bekleiden. Mit 136 Abbildungen auf 48 Tafeln nach dem Leben und nach Kunstwerken, Dresden: Verlag der Schönheit.
- Große, Johannes (1923): „Schönheit, Gesundheit, Kraft und Körpererziehung der Griechen“. Die Schönheit 19, S. 289-307.
- Hüppauf, Bernd (1993): „Schlachtenmythen und die Konstruktion des ‚Neuen Menschen‘“. In: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich (Hg.), „Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...“. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs, Essen: Klartext, S. 43-84.
- Kirchberg, Franz (1925): „Nacktgymnastik“. Die Leibesübungen, S. 476-478.
- Klein, Gabriele (1994): FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes, München: Heyne.
- Krantz, Helmut (1921): „Nacktheit und Pflicht zur Körperpflege“. Kraft und Schönheit 21, S. 262-266.
- Mensendieck, Bess M. (1912): Körperkultur der Frau. Praktisch hygienische und praktisch ästhetische Winke, 5. Aufl., München: F. Bruckmann.
- Möhring, Maren (2001): „...ein nackter Marmorleib‘. Mimetische Körperkonstitution in der deutschen Nacktkultur oder Wie läßt sich eine griechische Statue zitieren?“ In: Andrea Gutenberg/Ralph J. Poole (Hg.), Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen, Berlin: Erich Schmidt, S. 215-233.
- Möhring, Maren (2003a): „Das Müllern. Systematisches Fitness-Training zu Beginn des 20. Jahrhunderts“. In: Andreas Schwab/Ronny Trachsel (Hg.), Fitness. Schönheit kommt von aussen, Bern: Palma 3, S. 73-85.
- Möhring, Maren (2003b): „Performanz und historische Mimesis“. In: Jürgen Martschukat/Steffen Paetzold (Hg.), Geschichtswissenschaft und „performative turn“. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 255-285.

- Möhring, Maren (2004): Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930), Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Möhring, Maren (2005): „Nacktheit und Fremdheit. Praktiken der Selbstverfremdung in der deutschen Nacktkultur“. In: Claudia Jeschke/Helmut Zedelmaier (Hg.), *Bewegung und Körper im 19. Jahrhundert* (im Erscheinen).
- Mühlhause-Vogeler, Therese (1930): „Die ‚Vermännlichung‘ der Frau“. *Lachendes Leben* 6, S. 10-12.
- Müller, J[örgen] P[etersen] (o. J.): *Mein System. 15 Minuten täglicher Arbeit für die Gesundheit*, neue, erw. Ausgabe [ca. 1925], Leipzig/Zürich: Grethlein & Co.
- Müller, J[örgen] P[etersen] (1927): *Mein Freiluftbuch*, Leipzig/Zürich: Grethlein & Co.
- Osietzki, Maria (1998): „Körpermaschinen und Dampfmaschinen. Vom Wandel der Physiologie und des Körpers unter dem Einfluß von Industrialisierung und Thermodynamik“. In: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 313-346.
- Pudor, Heinrich (1906): *Katechismus der Nackt-Kultur. Leitfaden für Sonnenbäder und Nacktpflege*, Berlin-Steglitz: Selbstverlag.
- Pudor, Heinrich (1917): „Rassenverjüngung“. *Die Schönheit* 14, S. 250-264.
- Pudor, Heinrich (1920): *Die Steinachschen Verjüngungs-Versuche und die natürliche Verjüngung durch Nacktkultur*, Dresden: Verlag der Schönheit.
- Rabinbach, Anson (1981): „Der Motor Mensch – Ermüdung, Energie und Technologie des menschlichen Körpers im ausgehenden 19. Jahrhundert.“ In: Tilman Buddensieg/Henning Rogge (Hg.), *Die Nützlichen Künste. Gestaltende Technik und bildende Kunst seit der industriellen Revolution*, Berlin: Quadriga, S. 129–135.
- Rabinbach, Anson (1990): *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origin of Modernity*, New York: Basic Books.
- Renatus (1905): „Nudo-Natio“. *Die Schönheit* 3, S. 524-530.
- Schmidt, Dr. P. (1910): „Die Wirkung der tropischen Sonnenbestrahlung auf den Europäer“. *Verhandlungen des Deutschen Kolonialkongresses 1910 zu Berlin am 6., 7. und 8. Oktober 1910*, hg. vom Redaktionsausschuss, Berlin: Dietrich Reimer, S. 310-323.
- Schneider, Alexander [Sascha] (1916): *Mein Gestalten und Bilden*, 2. Aufl., Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schneider, Sascha (1922): „Nacktheit in der Gymnastik“. *Die Schönheit* 18, S. 433-444.

- Schneider, Uwe (1999): „Nacktkultur im Kaiserreich“. In: Uwe Puschner/Walter Schmitz/Justus H. Ulbricht (Hg.), *Handbuch zur „Völkischen Bewegung“, 1871-1918*, München: Saur, S. 409-435.
- Seitz, J[osef] M. (1923): *Die Nacktkulturbewegung. Ein Buch für Wissende und Unwissende*, Dresden: Verlag der Schönheit.
- Spier, Ike (1913): „Der Kampf um den Bart“. *Die Schönheit* 11, S. 70-77.
- Spitzer, Giseler (1983): *Der deutsche Naturismus. Idee und Entwicklung einer volkserzieherischen Bewegung im Schnittfeld von Lebensreform, Sport und Politik, Ahrensburg bei Hamburg: Czwalina*.
- Surén, Hans (1925a): *Der Mensch und die Sonne*, 64. Aufl., Stuttgart: Dieck & Co.
- Surén, Hans (1925b): *Deutsche Gymnastik. Vorbereitende Übungen für den Sport. Frottierübungen, Atemgymnastik, Massage. Körperpflege. Verhalten im Licht, Luft- und Sonnenbad*, Oldenburg i. O./Berlin: Gerhard Stalling.
- Surén, Hans (1927): *Surén-Gymnastik für Heim, Beruf und Sport. Für Männer, Frauen; alt und jung*, 35., völlig Neubearb. u. erw. Aufl. der „Surén-Gymnastik im Bild“, Stuttgart: Dieck & Co.
- Surén, Hans (1928): *Selbstmassage. Pflege der Haut. Für alle Leibesübungen, für alle Berufe. Für Männer und Frauen*, 35., völlig Neubearb. u. erw. Aufl. der „Surén-Selbstmassage im Bild“, Stuttgart: Dieck & Co.
- Tavenrath, Simone (2000): *So wundervoll sonnengebräunt. Kleine Kulturgeschichte des Sonnenbadens*, Marburg: Jonas.
- Theoros (1921): „Kraft-Kunst“. *Die Schönheit* 17, S. 500-521.
- Thieß, Frank (1925): „Jenseits der Systeme. Körperkultur mit geistigen Mitteln“. *Die Freude* 2, S. 262-266.
- Toepfer, Karl (1992): „Nudity and Modernity in German Dance, 1910-30“. *Journal of the History of Sexuality* 3, S. 58-108.
- Wagner-Hasel, Beate (1998): „Moderne Antike – Antike modern. Einige Überlegungen“. *metis* 7, S. 5-19.
- Winther, Fritz Wirth (1919): *Körperbildung als Kunst und Pflicht*, München: Delphin.
- Wuppermann, Oskar (1909): „Schönheit und Technik“. *Die Schönheit* 7, S. 173-189.
- Zimmermann, Anja (2002): „Der winzige gebrechliche Menschenkörper“. *Ideale des Körpers und ihre Gegenbilder*. In: Hans Körner/Angela Stercken (Hg.), *Kunst Sport und Körper, GeSoLei 1926 – 2000. Begleitbuch zur Ausstellung im Düsseldorfer Stadtmuseum, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz*, S. 325-331.

Die Ausdruckskraft der Körper. Natürlichkeit und Physiognomie in der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit

MARKUS RHEINDORF

Körper und Zwischenkriegszeit: Mit diesem Begriffspaar verbindet sich dank neuerer kulturwissenschaftlicher Studien immer häufiger ein Bewusstsein für die weitreichenden Veränderungen, die durch zahlreiche Projekte zur Reformierung und Erneuerung der Körperkultur in den Jahren nach 1918 die Gesellschaft erfassten. Neben den bekannteren und wohl zugänglicheren sozialen Praxen und ihren Diskursen, wie etwa die der FKK- und Lebensreformbewegung, waren abstraktere, weniger populäre Diskurse gleichermaßen von diesem Strom neuer Körperlichkeit(en) erfasst. Als ein solcher Diskurs, der den Körper in der Zwischenkriegszeit nicht minder in sein Zentrum rücken sollte, erscheint die deutschsprachige Filmtheorie. Körper und Film – genauer gesagt: Körper im Film – wurden in den filmtheoretischen Arbeiten dieser Zeit die Grundbedingung für die Vision von Film als einem „Esperanto des Auges“.

Die folgenden Seiten verfolgen die Spur dieser Konzeption in den Arbeiten von Belá Balázs und Siegfried Kracauer. Diese beiden Theoretiker wurden aufgrund ihrer Prominenz ausgewählt: Einerseits sind ihre Arbeiten in einigen neueren Auflagen gut zugänglich, andererseits wurden sie auch in der neueren Fachgeschichte eingehend behandelt. Gerade dieser Aspekt macht es aber notwendig, sich punktuell mit der Geschichtsschreibung der Filmtheorie auseinanderzusetzen und aus einer kulturwissenschaftlichen, kontextualistischen Perspektive zu intervenieren.

Vorbemerkungen zur Geschichte der Filmtheorie

Dass der Film in seiner ästhetischen und sozialen Wirklichkeit eine einschneidende Veränderung der modernen Gesellschaft bedeutete, darüber war man sich in der frühen Filmtheorie weitgehend einig. Uneins waren sich die an den frühen Kinodebatten Beteiligten jedoch in der Frage, ob diese Veränderung eine zum Schlechten sei oder ob der Film die Gesellschaft nicht doch zum Guten verändern könne. In den letzten beiden Jahrzehnten haben Helmut Diederichs (1986a, 1986b, 1996, 2004), Jörg Schweinitz (1992) und andere die Protagonisten dieser Debatten vor 1914 und ihre Positionen ausführlich dargestellt. In dieser häufig als „Prolog“ (Diederichs 2004, Schweinitz 1992) oder „Frühgeschichte“ (Diederichs 1996) der Filmtheorie bezeichneten Phase waren die Positionen, die in der Diskussion um die Legitimität des Films bezogen werden konnten, relativ eindeutig gegeben: Man war entweder Kinogegner oder Kinobefürworter.

Es waren vor allem die Überlegungen derer, die das Kino nicht kategorisch ablehnten, die für den weiteren Verlauf der Filmtheorie von Bedeutung werden sollten. Innerhalb dieser äußerst heterogenen Gruppe bestanden große Differenzen bezüglich der Frage, welcher Aspekt des Films entscheidend für seine Rolle in der Gesellschaft und was genau seine „Mission“ sein würde. Während einige den Kunstcharakter des neuen Mediums hervorhoben, betonten andere seine Möglichkeiten, die menschliche Wirklichkeit zu offenbaren und somit auch zu verändern. In diesen beiden Denkrichtungen lassen sich ansatzweise bereits jene „Lager“ erkennen, die in der Fachgeschichte als die wesentlichen Paradigmen der Filmtheorie vor ihrem strukturalistischen Wandel Ende der 60er Jahre gelten: formästhetische bzw. formalistische Theorien einerseits und realistische Theorien andererseits (vgl. Andrew 1976).¹

1 Diese vereinfachende Gegenüberstellung wurde bereits für die frühen Kinodebatten anhand theoretischer Grundannahmen differenziert (vgl. Diederichs 2004: 12). Damit kann zwar einerseits die Homogenisierung unterschiedlicher Ansätze vermieden werden, andererseits bleibt auch in dieser Perspektive der als grundlegend geltende Antagonismus von Formalismus und Realismus unangetastet. In dem Maße, in dem diese Gegensätzlichkeit das wesentliche Erklärungs- und Beschreibungsmuster für nahezu jeden Beitrag zur Fachgeschichte bildet, bleiben auch wesentliche Züge der frühen Filmtheorie, die beiden „Lagern“ gemeinsam waren – wie etwa die politische „Engagiertheit“ der frühen Filmtheorie oder die in der Begrifflichkeit der „Filmsprache“ kristallisierte konzeptuelle Annäherung von Film und Sprache – vernachlässigt oder gar unerkannt (vgl. Rheindorf 2004).

In der Fachgeschichte der Filmtheorie werden die widersprüchlichen Positionen der frühen Filmtheorie aber auch gerne zu einer historisch eindeutigen Entwicklung zusammengefügt, wie dies etwa in Diederichs' unterschiedlichen Versionen eines „Phasen-Modells“ der Frühgeschichte der Filmtheorie geschieht. So werden etwa alle der insgesamt neun Phasen, die Diederichs (2004) unterscheidet, in eine klare historische Abfolge zueinander gebracht, ohne dass der Autor auf die Problematik ihrer keineswegs klaren Übergänge eingeht. Was diese Methode der Geschichtsschreibung an Anschaulichkeit gewinnt, verliert sie an historischer Genauigkeit und materieller Komplexität. Sie verliert das Bewusstsein für die charakteristische Widersprüchlichkeit der frühen Filmpublizistik.

Die Positionen, an denen die einzelnen Phasen festgemacht werden, existieren nämlich nicht nur zeitgleich im Sinne kontemporärer Verbreitung, sondern werden häufig auch von derselben Person vertreten, nicht selten sogar in ein und derselben Publikation. Zweifelsohne stellt Diederichs' Darstellung dieses Wirrwarrs von Meinungen und Gegenmeinungen einen wichtigen Schritt für die Geschichtsschreibung der Filmtheorie dar. Zudem vermeidet es Diederichs wohlweislich, die „Stufen“ der filmtheoretischen Entwicklung mit Jahreszahlen zu versehen und somit den Eindruck, es handle sich hier um klar abgrenzbare Entwicklungsstadien, zu bestätigen. Dennoch behält diese Art Modell immer den Beigeschmack einer teleologischen Sichtweise. Und so ist in dieser Perspektive dann auch – statt von der Überschneidung theoretischer Positionen und ihren Widersprüchen – von historischer Kontinuität die Rede, wenn etwa Balázs in seinem Filmbuch von 1924 *Topoi* und Positionen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg reartikuliert (vgl. Diederichs 2001: 142).

Keineswegs soll an dieser Stelle dem gegen die herkömmliche Geschichtsschreibung der Filmtheorie gerichteten Argument, Balázs' erstes Filmbuch sei nicht als „singuläres Geniestück“ zu sehen, sondern im Kontext der ihm vorgelagerten Kinodebatten zu lesen (ebd.), widersprochen werden. Im Gegenteil: Erst durch die auf diesem Weg eröffnete Perspektive auf die diskursiven Zusammenhänge der Filmtheorie der Weimarer Zeit mit der Vorkriegs-Filmpublizistik wird es möglich, die spezifischen Brüche im Verlauf dieser Tradition aufzuzeigen. Auf dieser Erkenntnis aufbauend werde ich im Weiteren darlegen, dass sich diese Veränderungen im Diskurs einer ästhetischen, d.h. medienimmanenten Theorie des Films nicht ausschließlich auf den rein akademischen Erkenntnisgewinn hinsichtlich der Möglichkeiten des Films zurückführen lassen, sondern durch ihren kulturellen, historisch spezifischen Kontext bedingt sind.

Nun ist die Vorstellung, die „Entwicklung“ der Filmtheorie sei immer schon durch technische Innovationen des Mediums selbst oder durch die Wandlungen der internationalen Filmproduktion beeinflusst, stimuliert oder sogar bestimmt gewesen, in der Fachgeschichte nichts Neues. Im Gegensatz zu dieser Sichtweise möchte ich die frühe Geschichte der Filmtheorie auf einer anderen Ebene in ihren Kontext eingebettet sehen. Anstatt die Geschichte der Theorie einzig aus der Geschichte des Mediums oder der Biografie ihrer Vertreter abzuleiten, gilt es, die diskursive Formation der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit im Sinne einer Theorie der Artikulation (vgl. Grossberg 1997) als durch ihren kulturell-historischen Kontext ermöglicht und eingeschränkt zu verstehen. Es ist somit nicht länger nur nach den Filmen zu fragen, welche eine neue Sicht des Mediums ermöglichten, sondern auch nach den gesellschaftlichen Veränderungen, die manche Sichtweisen – genauer gesagt: ihre Artikulation im Diskurs – nach dem Ersten Weltkrieg ermöglichten, während sie andere versperrten.

Wie die Darstellung des Körpers in den deutschsprachigen Massenmedien und Künsten um 1918, so ist demnach auch die kritische und theoretische Reflexion derselben von den Traumata gekennzeichnet, die die Gesellschaft durch den Ersten Weltkrieg erlitten hat. Gerade im Fall der Filmtheorie ist eine solche Einschreibung der Problematisierung des Körpers auf zweifachem Wege zu erkennen: Einerseits ist diese direkt durch ihren kulturellen Kontext ermöglicht *und* eingeschränkt, andererseits ist sie aber auch indirekt durch die Veränderung ihres Objekts, also des Mediums Film in Form der Produktion der internationalen Filmindustrie beeinflusst.²

Das Spiel der Körper

Keiner deutschsprachigen Filmtheorie der Weimarer Zeit wird in der Fachgeschichte so viel Bedeutung zugemessen wie der von Béla Balázs. Balázs' Biographie spiegelt, wie Hanno Loewy es formuliert hat, „die Widersprüche der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, die Aufbrüche der Moderne und die Phantasien einer neuen Romantik [...] in einer nicht nur exemplarischen, sondern geradezu abenteuerlich verdichteten Weise“ (Loewy 2001: 173). Trotz ihres „exemplarischen“ Charakters war

2 In vielleicht noch deutlicherem Maße als gegenwärtig ist die filmtheoretische Reflexion in ihren ersten Jahrzehnten vom Auftreten einzelner konkreter filmischer Phänomene geprägt – man denke nur an all jene Positionen, die sich ausschließlich auf die Filme Chaplins oder das Schauspiel Asta Nielsens als Beweis berufen konnten (vgl. Balázs 1924: 107-111).

Balázs' Suche nach dem Wesen des Films sehr spezifisch: geprägt von der Erfahrung einer Generation jüdischer Intellektueller aus dem assimilierten Bürgertum, die im Ungarn der Jahrhundertwende versuchten, durch kulturelles und politisches Engagement in der Gesellschaft aufzugehen und sich zugleich von ihr ausgeschlossen fanden. Den Ersten Weltkrieg erlebte Balázs als ekstatischen Aufbruch, ebenso wie die Revolution und Rätediktatur wenige Jahre später, deren katastrophales Scheitern ihn 1919 ins Exil nach Wien treibt. Dort übernimmt er 1922 die Filmkritik-Spalte der neu gegründeten Wiener Tageszeitung *Der Tag*, für die er einige hundert Kritiken schreibt.

Balázs' Zugang zur Theorie – gekennzeichnet von einer rastlosen Suche oder „Wanderung“ (ebd.: 174) – bleibt stets assoziativ und essayistisch. Am prägnantesten formuliert finden sich seine theoretischen Überlegungen aus der Zwischenkriegszeit in seinen beiden ersten Filmbüchern, *Der sichtbare Mensch* (1924) und *Der Geist des Films* (1930). Die erste dieser Arbeiten entsteht während der Wiener Emigrationsjahre Balázs' und wurde in der traditionellen Fachgeschichte als eine der ersten Filmtheorien – wenn nicht gar die erste überhaupt – gesehen. Erst in neueren Arbeiten kam man dazu, Balázs' erste Arbeiten zur so genannten Schauspielertheorie des Films³ zu rechnen (vgl. Diederichs 2004: 127). Diese Zuordnung basiert auf der Erkenntnis, dass die Filmpublizistik vor dem Ersten Weltkrieg bereits die wichtigsten Merkmale seiner Theorie vorweggenommen hatte (vgl. Diederichs 2001: 139).

Es scheint wenig verwunderlich, dass sich Diederichs angesichts dieser erstaunlichen Zahl von Vorwegnahmen genötigt sieht, dem Eindruck, Balázs habe in *Der sichtbare Mensch* nichts Originelles oder Neues gebracht, entschieden zu widersprechen. Diesem Einspruch Diederichs' gegen seine eigene Argumentationslinie mangelt es jedoch an der notwendigen Beweisführung: Es bleibt bei der ungesicherten Feststellung, Balázs habe eine „umfassende, schlüssige und geschlossene, materialreich abgesicherte ästhetische Theorie des Stummfilms der Prä-Eisenstein-Ära“ geliefert (ebd.: 142). Ich möchte dieser Umschreibung, die zwar einige Leistungen von Balázs' erstem Filmbuch benennt, aber

3 Als Anfangspunkt dieser den Schauspieler betonenden Strömung in der Filmtheorie gilt Herbert Tannenbaums Broschüre von 1912 *Kino und Theater*. Für die Schauspielertheorie findet die Filmkunst noch vor der Kamera statt. Nach dem Weltkrieg waren es vor allem Walter Bloem und Balázs, die die Schauspielertheorie des Films vorantrieben. Bloem prägte in seinem Buch *Seele des Lichtspiels* den Leitsatz, Kino sei „Gefühl durch Geste“. Als Gefühlskunst und damit Seelenkunst stehe das Lichtspiel im Gegensatz zur Gedankenkunst der Bühne (vgl. Diederichs 2001: 127).

für sich genommen das Neue und historisch Spezifische dieser Theorie keineswegs greifbar macht, einige Überlegungen zur Seite stellen.

Zunächst gilt es zu erkennen, dass die Filmtheorie der Zwischenkriegszeit in der Betonung des Körpers weit über die frühe Schauspielertheorie hinausgeht. Es ist nicht mehr so sehr vom Schauspieler selbst die Rede als von seinem Körper, wenn Balázs mittels der von Goethe und Lavater übernommenen Begrifflichkeit der Physiognomik zunehmend vom Konkreten abstrahiert. Zwar ist die Körperlichkeit des Schauspiels Asta Niensens ein wichtiger Ausgangspunkt für Balázs' Überlegungen – eine weitere Gemeinsamkeit mit der Vorkriegs-Filmpublizistik –, doch die konkrete Instanz dieses Körpers ist in Balázs' mystisch-magischen Evokationen schnell überwunden. Das „Geheimnis ihres mimischen Dialogs“ gerät zum „Filmgeheimnis“ überhaupt (Balázs 1924: 108). In den Abstraktionsschritten, die folgen, liegt das eigentlich Neue und Bemerkenswerte, das durch den Kontext der Weimarer Zeit Ermöglichte dieser Theorie des Films als einer Körperkunst mit dem Potential, die Welt zu verändern.

Erst über den Begriff der Physiognomie wird es Balázs möglich, das *Gesicht* im Sinne einer Ausdrucksfläche synonym mit dem Körper des Schauspielers, des „sichtbaren Menschen“, zu denken. Denn der Schauspieler, der nicht spricht, so Balázs, „wird in seinem ganzen Körper zu einer homogenen Ausdrucksfläche“ (ebd.: 39). Im Unterschied zum sprechenden Schauspieler habe der Filmschauspieler andere Mienen und andere Gebärden: Während der Körper des ersten nur „den Rest“ ausdrückt und eine „Drangabe“ zum eigentlichen bedeutungstragenden Element, dem Wort, darstellt, ist der Körper des letzteren „ein eigener Ausdruck einer eigenen Seele und darum ein eigenes Material einer eigenen Kunst“ (ebd.: 33). Im Gegensatz zum Wort erscheint dieser Ausdruck „nicht in der rationalen Dimension der Begriffe“ (ebd.: 34), sondern als der irrationale Ausdruck der sonst von Begriffen beherrschten Seele: die unmittelbare Körperwerdung des Geistes.

Die gegenwärtige „Herrschaft der Begriffe“, so Balázs im Zuge des Versuches, eine historische Perspektive zu entwickeln, sei erst durch die Buchdruckerkunst möglich geworden. Diese habe mit der Zeit das Gesicht der Menschen „unleserlich“ gemacht und das Wort zur Hauptbrücke zwischen den Menschen werden lassen. Damit hat das Wort die Seele in sich „gesammelt und kristallisiert“, der „Leib aber ist ihrer bloß geworden: ohne Seele und leer“ (ebd.: 17). Die tatsächliche Ausdrucksfläche habe sich auf das Gesicht reduziert, welches als „kleiner, unbeholfener, in die Höhe gestreckter Semaphor“ der Seele aber nicht zu größerer Sichtbarkeit verhelfen könne (ebd.). Doch mit dem Film sei nun eine andere Maschine dabei, der Kultur eine neue „Wendung zum

Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben“ (ebd.: 16). Mit diesem Modell einer „anthropomorphen Poetik“ schloss sich Balázs einer zu dieser Zeit gängigen Kunstauffassung an, für die der Körper als Ausdrucksmodell zentral geworden war (vgl. Koch 1986).

Hat Balázs mit der Kategorie des Gesichts erst einmal das konkrete Gesicht hinter sich gelassen, es auf den Körper als Gesamtheit ausgedehnt und die Physiognomie zu einem Naturprinzip erklärt, führt ihn dies folgerichtig dazu, vom „Gesicht der Dinge“ zu sprechen. Denn Physiognomie und somit Ausdruckskraft besitzt nunmehr nicht allein der Mensch, sondern auch das Tier, die Dingwelt, ja die gesamte Schöpfung überhaupt. Und weil das Konzept des „Ausdrucks“ selbst für einen der Sprache kritisch gegenüberstehenden Theoretiker wie Balázs unweigerlich mit Sprache und dem Akt des Sprechens assoziiert ist, kann man in *Der sichtbare Mensch* davon lesen, dass die Dinge durch den Film „zu den Menschen“ sprechen (Balázs 1924: 59).

Gleichzeitig wird über die Idee, die Dinge hätten ein Gesicht, aber auch eine Art Solidarität der nicht lebendigen Umwelt mit dem Menschen und umgekehrt heraufbeschworen, die den entfremdeten Menschen wieder mit seiner Umwelt in Einklang bringen soll. Man meint, Balázs, den Märchenautor, zu erkennen, wenn Balázs, der Filmtheoretiker, in diesem Zusammenhang dem Filmkünstler rät, sich an der kindlichen Erfahrung der „lebendigen Physiognomie, die alle Dinge haben“ (ebd.) zu orientieren, um die Ahnung dessen wieder zu erlangen, was er später als „verlorene[s] Paradies“ (ebd.: 77) benennt:

„Jedes Kind kennt die Gesichter der Dinge und geht mit klopfendem Herzen durch das halbdunkle Zimmer [...]. Das Kind kennt diese Physiognomien gut, weil es die Dinge noch nicht ausschließlich als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Mittel zum Zweck ansieht, bei denen man nicht verweilt“ (ebd.: 59).

In der Möglichkeit, die latente Physiognomie der Dinge für alle deutlich zu machen, erkennt Balázs die einzigartige Berufung des Films. Denn die Dinge trügen meistens, so Balázs weiter, den Schleier oder Nebel einer „gewöhnheitsmäßigen Verallgemeinerung und einer schematischen Begriffsbildung“ vor dem Gesicht. Wie einen Star vor unseren Augen, so könne der Film diesen Nebel durchstechen und uns plötzlich ein ungewohntes Bild der Natur sehen lassen: „das geheime – weil unbeachtete – Leben aller Dinge, die deine Gefährten sind und miteinander das Leben ausmachen“ (ebd.: 49).

Kaum merkbar wird in derselben konzeptuellen Bewegung, die den Dingen mit einem Gesicht auch eine Sprache gibt, außerdem eine Reduktion des Menschlichen, genauer gesagt: der menschlichen Aus-

drucks- und Sprachfähigkeit, als etwas Einzigartigem bewirkt. Seiner Besonderheit beraubt, wird der Mensch eines der Dinge, von denen er sich umgeben findet. In seiner Ausdrucksfähigkeit ist er ihnen sogar unterlegen, da er durch seine Abhängigkeit vom Wort verlernt hat, sich mit seinem Körper auszudrücken. Erst der Film werde den unter Worten und Begriffen verschütteten Menschen wieder lehren, die Sprache der Dinge zu sprechen.⁴ Diese Dinge aber – das ist auch Balázs trotz aller Rhetorik um die „beredete Natur“ gezwungen einzugestehen – sind im eigentlichen Sinne stumm. Während die „stummen Dinge“ in der Welt des sprechenden Menschen viel lebloser und unbedeutender als der Mensch seien, sieht Balázs diesen „Valeurunterschied“ im Film aufgehoben:

„Dort sind die Dinge nicht so zurückgesetzt und degradiert. In der gemeinsamen Stummheit werden sie mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung. Weil sie nicht weniger sprechen als die Menschen, darum sagen sie gerade so viel“ (ebd.: 32).

Der Film, so Balázs, verleiht den Dingen die Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Gesichts und gleichzeitig dem menschlichen Körper die Natürlichkeit der unbewussten Natur. Das Fehlen der menschlichen Sprache wird Balázs' Filmtheorie somit zur notwendigen Bedingung ihres visionären Verständnisses vom Film.

Doch kaum hat Balázs Sprache im Sinne von begrifflicher Ausdrucksfähigkeit als Differenzierungskriterium zwischen Mensch und der gesamten Natur abgeschafft, führt er sie als christlich-mythologische Chiffre wieder ein. Dazwischen liegt der konzeptuell notwendige Schritt, Film als neue „Menschheitssprache“ zu denken. Die ganze Menschheit, so Balázs, sei bereits dabei, diese allen Völkern der Erde verständliche Sprache zu erlernen. Da der Mensch dieser Sprache früher schon einmal fähig gewesen sei, ist dieses „neu Lernen“ aber auch ein „Erinnern“ an etwas, das keinesfalls mit dem „Wortersatz der Taubstummensprache“ verwechselt werden dürfe:

4 Tatsächlich lässt Balázs kein anderes Mittel für die Versöhnung des Menschen mit seiner Umwelt zu. Neben der Musik lehnt Balázs auch einige jener neuen Formen der Körperkultur ab, von denen man sich in der Weimarer Zeit viel erhoffte. So bleibt der Tanz für ihn „umrahmte, vom Leben abgesonderte Kunst“ (Balázs 1924: 20), und auch der Sport, auf den man sich mit „heiliger Begeisterung“ geworfen habe, sei der Aufgabe nicht gewachsen: „[D]er Sport kann den Körper gesund und schön machen, beredt macht er ihn nicht. Denn es sind doch immer nur die animalischen Qualitäten, die er steigert. Er macht ihn nicht zum empfindlichen Medium der Seele, nicht zum nervösen Spiegel, der jede Seelenregung zeigt“ (ebd.: 19).

„Denn der Mensch der visuellen Kultur ersetzt mit seinen Gebärden nicht Worte [...]. Er denkt keine Worte, deren Silben er [...] in die Luft schreibt. Seine Gebärden bedeuten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar“ (ebd.: 16).

Dass der Film in diesem Sinne ein völkerverständigendes „Esperanto des Auges“ sein könne und daher auch müsse, ist eine frühe filmtheoretische Utopie, die nicht nur die Schriften Béla Balázs' durchzieht. Mit Siegfried Kracauer hat sie einen ihrer leidenschaftlichsten Proponenten aus dem „Lager“ jener Theorien, die in der Fachgeschichte als realistische Filmtheorien behandelt werden. Ausgehend von Balázs' in der Zwischenkriegszeit bereits ausformulierten theoretischen Positionen, denen Kracauers noch weitgehend unsystematische Überlegungen zum Film gegenüberstehen, lassen sich die frühen Theorieansätze des letzteren entgegen dem konventionellen fachgeschichtlichen Verständnis seiner Haltung als einem „naiven Realismus“ lesen und im Hinblick auf mögliche Affinitäten mit Balázs' Theorie untersuchen.⁵ Damit ist es möglich nachzuzeichnen, wie im diskursiven Feld der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit spezifische gesellschafts- und ideologiekritische Momente, aber auch gesellschafts- und kulturpolitische Projekte miteinander verbunden und durch ein neues Verständnis von Körperlichkeit artikuliert werden konnten.

Ein Evangelium des Films

Balázs' Überzeugung, die durch den Film gewonnene neue Sprache der Körper sei koinzident mit einer bereits verlorenen Sprache, weist in zweifacher Hinsicht auf den christlichen Mythos einer prälapsalen Sprache hin. Zum einen ist diese Ursprache gleichbedeutend mit jener Fähigkeit, die Dinge bei ihrem wahren Namen zu nennen, die Adam mit der Vertreibung aus dem Paradies genommen wurde – ihr Verlust kann somit als Zeichen des Sündenfalls gelten. Andererseits impliziert die Idee einer „neuen ursprünglichen“ Menschheitssprache aber auch eine

5 Im Falle Kracauers wird das Ziel, Film zu einer Universalsprache werden zu lassen, nach 1928 besonders deutlich. Kracauer, in dieser Zeit vorwiegend als Rezensent und Kritiker tätig, macht seine diesbezüglichen Hoffnungen an den Filmen René Clairs und Buster Keatons, vor allem aber an den Filmen Charly Chaplins fest (vgl. Rheindorf 2004).

Umkehr der göttlichen Strafe für den beim Turmbau zu Babel manifest gewordenen menschlichen Hochmut. Mit dem Motiv der „Verwirrung der Sprachen“ und der daraus resultierenden Unverständlichkeit der „Völker“ wiederholt das Gleichnis vom Turmbau die Dramaturgie des Sündenfalls und seiner Bestrafung.

Die Schlüsse, die sich aus dieser Analogie ziehen lassen, sind verlockend. Doch es wäre zu vereinfachend und deterministisch, Balázs' Artikulation eines neuen Körperverständnisses mit der Sehnsucht nach einer neuen Ursprache als notwendige Konsequenz seiner rückblickenden Erfahrung des Ersten Weltkriegs, insbesondere des anfänglichen Enthusiasmus für diesen zu erklären. Statt einer notwendigen Korrespondenz einer einzelnen Position im Diskurs mit einer Einzelbiographie gilt es vielmehr, die gesellschaftliche Erfahrung des Weltkriegs als eine erdrückende Schuld, eine Sünde des Menschen wider die Natur und Gott, als eine ermöglichende Bedingung für diese keineswegs singuläre Position im filmtheoretischen Diskurs zu sehen.

Wie klar Balázs selbst diese Zusammenhänge herstellt und wie widersprüchlich ihm sein Evangelium des Films *qua* Theorie unterdessen gerät, ist leicht gezeigt. Bereits eingangs schreibt Balázs in *Der sichtbare Mensch*, der Film arbeite mit „neuen Urformen der Menschlichkeit“ (Balázs 1924: 14). Es wirkt paradox, wenn er einige Seiten später die „glückliche Zeit“, in der die Seele noch „unmittelbar zum Körper“ wurde, gleich zweifach verortet: einmal historisch, vor der Erfindung des Buchdrucks, und einmal mythologisch, vor der „Sprachverwirrung beim Turmbau von Babel“ (ebd.: 21). Diese doppelte, keineswegs metaphorisch oder rein bildlich gemeinte Projektion einer Universalsprache durchzieht Balázs' gesamtes Werk. Was in den Texten der Kinodebatten vor dem Ersten Weltkrieg mehrheitlich noch als gefährlicher „Abgrund“ beschrieben wurde, erscheint nun, nach den Verwüstungen des Weltkrieges und angesichts der Sprachlosigkeit gegenüber den durchlittenen Schrecken, geradezu als privilegierter Zugang zur „Ursprache“ der Menschheit (vgl. Loewy 2001: 193).

Während Balázs sich von der Filmkunst also die „Erlösung von dem babelschen Fluch“ (Balázs 1924: 22) verspricht, unternimmt er zugleich den Versuch, den Film in eine materialistische Dialektik einzubinden. Auf der Leinwand der Kinos aller Länder entwickle sich eine internationale Sprache nur deshalb, weil „das Gesetz des Filmmarkts [...] nur eine allgemeine Gebärdensprache“ dulde (ebd.). Als „Kind der kapitalistischen Industrie“ trüge der Film zwar deren Geist, stehe aber im Sinne einer dialektischen Entwicklung im Widerspruch zu ihm. Denn wo der Großkapitalismus *abstrakt* ist und die führenden Gewalten in ihm *unsichtbar* sind, ist der Film *konkret* und macht „das unmittelbare Sein der

Dinge“ *sichtbar* (ebd.: 102). Trotz seines Offenbarungspotentials, schränkt Balázs ein, werde der Film für sich allein, ohne dass „die allgemeine Entwicklung der Umwelt die ihr verwandte geistige Atmosphäre schafft“ (ebd.: 104), keine Veränderung der Gesellschaft bewirken können.

Im Gegensatz zu Balázs' christlich-mythologischer Deutung der Rolle des Films von 1924 – und damit Balázs' Theorie von 1930 näher – setzt sein Zeitgenosse Kracauer Film in Zusammenhang mit Kategorien marxistischer Theorie bzw. der Kritischen Theorie. Aufgrund des „exemplarischen menschlichen Grunde[s]“ des „mimischen Sprachschöpfungstums“ Chaplins (Kracauer 1974b: 173) könne dieser durch seine bloße Gegenwart Klassengegensätze aufheben und „zwischen den Parteien einen Waffenstillstand [] stiften“ (Kracauer 1974a: 176f.). Mehr noch: Auch Religionsbekenntnis, Vaterland und Reichtum werden für Kracauer angesichts der von Chaplin umgesetzten Sprache des Films bedeutungslos. Gerade aus diesen gesellschafts- und ideologiekritischen Ansprüchen, die sowohl Kracauer als auch Balázs Anfang der 30er Jahre an den Film zu stellen beginnen – die im Gegensatz zur vagen Utopie einer Menschheitssprache zunehmend konkreter werden – ergibt sich ein Widerspruch zu ihrer auch weiterhin fortgeführten Betonung des Ursprünglichen und Körperlichen im Film als „Esperanto des Auges“.

Ein Gesicht, das den Menschen meint

Im Rahmen ihrer filmtheoretischen Überlegungen sind sich Balázs und Kracauer weitgehend einig, dass mehr als neutrale Reproduktion notwendig ist, um die Dinge zum Sprechen zu bringen und somit das politische Potential des Films voll zu entfalten. Eine gewisse „Stilisierung der Natur“, wie Balázs sich ausdrückt, sei unverzichtbar, „weil sie [die Natur] nicht deutlich genug sprechen kann“ (Balázs 1924: 66). Der Filmemacher müsse daher das Talent besitzen, das Gesicht der Dinge „herauszufinden, zu umrahmen, zu betonen“ (ebd.: 67). Eine Natur als neutrale Wirklichkeit gibt es für Balázs im Film also nicht. Beseelt ist nur, was einen Sinn, und zwar einen menschlichen Sinn ausdrückt:

„Die Seele der Natur ist gar nicht etwas von vornherein Gegebenes, das man ‚einfach‘ photographieren kann. Alte magische Kulturen haben sie vielleicht gekannt. Für uns bedeutet die Seele der Natur immer nur unsere eigene Seele, die sich in jener reflektiert“ (ebd.: 68).

Nur durch die Montage, so Balázs, ist es überhaupt möglich, aus „Urphysiognomien“ das Gesicht der Dinge bedeutungsvoll hervortreten zu lassen: „In der Montage aber erscheint das Große, das Unsichtbare: der ungeheure soziale Wille einer gewaltigen sozialen Idee. [...] [D]ie gestaltlosen Kräfte werden sichtbar“ (Balázs 1930: 81). Mit diesem Bekenntnis zur Montage und gegen die Neue Sachlichkeit richtet sich Balázs Anfang der 30er Jahre – wie auch Kracauer – zunehmend gegen die Ideologie des Kleinbürgers und bemüht sich, die Internationalität des stummen Films mit einem ideologiekritischen Moment zu verbinden: „Der Film hat das Weltesperanto der international verständlichen Filmsprache geschaffen. Verständnis aber ist hinderlich für imperialistische Propaganda“ (ebd.: 166).

Der oben bereits angedeutete Widerspruch wird anhand der Montagekonzeption der beiden Theoretiker deutlich. Während sich beide dem Leitsatz „Keine Kunst kennt neutrale Mittel“ (Balázs 1924: 95) verpflichtet fühlen, beharren sie darauf, dass die Bilder eines Films nicht zu eindeutig werden dürfen. Dann nämlich geraten diese Bilder zu nahe an die Sprache des Menschen heran, werden selbst zu Begriffen, „die mit spitzen Krallen einen eindeutigen Sinn aus allem herauskratzen“ (ebd.: 85). Was nur in der reinen Visualität des Films erscheinen kann, ist jene semantische Uneindeutigkeit, die Balázs 1924 das „Unbestimmte“ (ebd.) nennt und 1930 vor der „Endgültigkeit der Interpretation“ (ebd.: 141) bewahren möchte. Auch bei Kracauer treten seine gesellschaftskritischen Hoffnungen, die dem Film eine hohe Eindeutigkeit abverlangen, in Konflikt mit seiner Konzeption von Film als Universalsprache *vis-à-vis* begrifflicher Sprache. Denn das „Esperanto des Auges“ ist in der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit stets konkret und vieldeutig – menschliche, nationale Sprachen erscheinen dort hingegen immer abstrakt und eindeutig.

Ausblick

Anhand der filmtheoretischen Arbeiten Belá Balázs' und Siegfried Kracauers lässt sich nachvollziehen, wie im Diskurs der Filmtheorie der Weimarer Zeit sehr unterschiedliche gesellschafts- und ideologiekritische Momente miteinander verbunden, durch die Begriffe der Physiognomie und Natürlichkeit organisiert und mit einem neuen Verständnis von Körperlichkeit artikuliert werden konnten. Dabei verbindet sich die vulgärmarxistisch überformte Rede von der durch den Kapitalismus vollzogenen Abstraktion der Wirklichkeit mit dem utopischen Entwurf eines völkerverständigenden „Esperanto des Auges“. Die Artikulation

dieser beiden Positionen im filmtheoretischen Diskurs ist erst durch die gesellschaftlichen Veränderungen nach dem Ersten Weltkrieg denkbar. Parallel zu den verschiedenen Projekten zur Reformierung der Körperkultur, wie sie in der Weimarer Zeit Konjunktur haben, setzt auch die Filmtheorie dieser Zeit eine Suche nach einem neuen Körperverständnis um und artikuliert diese mit der Sehnsucht nach einer prälapsalen Ur-sprache und der Unschuld, die sich mit dieser Sprache des Paradieses verbindet.

Ähnlich wie andere körperbezogene Projekte der Zwischenkriegszeit ist allerdings auch die filmtheoretische Artikulation des Körpers alles andere als stabil und bedarf laufend neuer Vermittlung zwischen den in ihr miteinander artikulierten Gegensätzen. Tatsächlich gründet die vielfach konstatierte Widersprüchlichkeit der frühen deutschsprachigen Filmtheorie zu einem guten Teil auf der Artikulation einer Filmkonzeption, die den Film in der Dichotomie zwischen ursprünglichem, uneindeutigen Körper und verfälschter, eindeutiger Sprache lokalisiert, mit konkreten gesellschaftspolitischen Ansprüchen für die Rolle des Films als Kritiker einer falschen, kleinbürgerlichen Objektivität.

Literaturverzeichnis

- Andrew, J. Dudley (1976): *The Major Film Theories. An Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Balázs, Béla (1924): *Der Sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien/Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag.
- Balázs, Béla (1930): *Der Geist des Films*, Halle/Saale: Wilhelm Knapp.
- Diederichs, Helmut H. (1986a): „Béla Balázs und die Schauspielertheorie des Stummfilms: Der sichtbare Mensch und seine Vorläufer“. In: Hubertus Gaßner (Hg.), *Wechsel/Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, Marburg: Jonas, S. 554-559.
- Diederichs, Helmut H. (1986b): *Anfänge der deutschen Filmkritik*, Stuttgart: Fischer Wiedleröther.
- Diederichs, Helmut H. (1996): *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitationsschrift, Online-Publikation: <http://fhdo.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2002/6/pdf/fruefilm.pdf> (download: 01.11.2004).
- Diederichs, Helmut H. (2001): „Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen: Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge“. In: Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 115-147.

- Diederichs, Helmut H. (2004): „Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films“. In: Ders. (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-27.
- Grossberg, Lawrence (1997): *Bringing It All Back Home: Essays on Cultural Studies*, Durham: Duke University Press.
- Koch, Gertrud (1986): „Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs“. *Frauen und Film* 40 (August 1986), S. 73-82.
- Kracauer, Siegfried (1974a): „Chaplins Triumph“ [1931]. In: Ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 176-179.
- Kracauer, Siegfried (1974b): „Lichter der Großstadt“ [1931]. In: Ders.: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Hg. von Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 173-176.
- Loewy, Hanno (2001): „Die Geister des Films. Balázs' Berliner Aufbrüche im Kontext“. In: Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 171-230.
- Rheindorf, Markus (2004): „Film as Language: The Politics of Early Film Theory“, Online-Publikation: <http://homepage.univie.ac.at/Markus.Rheindorf/manuscripts/politicsfilmtheory.pdf> (download: 01.11.2004).
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Kommentiert und eingeleitet vom Hg., Leipzig: Reclam.

More than skin deep? Ideals of beauty in the romance novels of Hedwig Courths-Mahler

CHRISTOPHER JONES

“Ihre äußere Schönheit ist der Deckmantel für die Häßlichkeit und Niedrigkeit ihrer Seele.“
(Courths-Mahler 1995: 558)

One of the assumptions about romantic fiction is that the heroine will be beautiful, and the romance novels of the best-selling German writer Hedwig Courths-Mahler (1867-1950) do little to shatter this stereotype. Upon close analysis, however, it becomes clear that the depiction of feminine beauty in Courths-Mahler's novels relies upon a specific set of polar oppositions, which can offer insight into the understanding of femininity and the female body during the interwar period. In this essay, I wish to examine two principle pairs of opposites in Courths-Mahler's fiction. First, there is the opposition between natural and unnatural beauty, which manifests itself in the natural beauty of the heroine conflicting with the artificially enhanced beauty of her rival. Second, we can discern in many of Courths-Mahler's heroines a distinct lack of awareness of their own beauty, a naivety that once again sets them apart from their rivals, who are usually only too keen to employ their physical appearance to secure their goals. Schiller's aesthetics, as articulated in his essay “Über naive und sentimentalische Dichtung,” will be invaluable here in determining how Courths-Mahler attempts to secure the reader's positive reactions to her natural, artless heroines. At a time when popular German practices such as nudism and *Wandern* sought to employ the

body as a conduit to nature, Courths-Mahler's decision to associate her heroines with nature rather than with artifice can be read as a literary counterpart to the ideals of other endeavours within the Weimar Republic. Furthermore, the advocacy of a certain type of woman as the ideal heroine may provide evidence of a conservative, possibly even regressive, reaction to developments in women's fashions and, more significantly, in women's social position during these years.

There can be no denying the popularity of Courths-Mahler's romance novels. Not only did she publish over two hundred different novels, but they also managed to achieve large sales figures, at times exceeding the one-million-copies-sold mark (see Sichelschmidt 1967 for details of sales figures). Even after her death, Courths-Mahler's novels continued to sell widely (Schwarz 1979), but it is their impact in the years of the Weimar Republic that will form the focal point of this essay. As Gustav Sichelschmidt writes, it was precisely during this period that Courths-Mahler achieved her greatest success: "Die eigentlichen Jahre ihrer Prosperität sind aber dann das Dezennium nach dem ersten Weltkrieg. In dieser Zeit trifft sie den Geschmack der Massen wie wenige" (Sichelschmidt 1967: 8). Clearly, Courths-Mahler's texts responded to a particular demand at work in the interwar period. In addition to providing sales statistics of individual novels, Sichelschmidt also demonstrates that Courths-Mahler was at her most productive in her output of novels during the early years of the Weimar Republic. Calculating an average output of 4.8 novels per year over her thirty-five year working life, Sichelschmidt goes on to show that her most prolific period came just after the war: "Im Jahre 1919 waren es dann aber zehn Romane, und im Jahre 1920 stellte sie ihren Rekord mit nicht weniger als vierzehn Romanen auf" (Sichelschmidt 1967: 34). That is certainly a considerable achievement, but to fully appreciate Courths-Mahler's domination of the market in the Weimar years, it is also necessary to recall her penetration of two other media. First, in the 1920s, twenty-one of her novels were made into films (Sichelschmidt 1967: 10), allowing her to reach a potentially different audience. Second, her novels were frequently published in serialised format in newspapers and magazines. Indeed, Roland Opitz, quoting the work of Walter Krieg, goes as far as to state: "[I]n den zwanziger Jahren [konnte] keine Frauenzeitschrift und keine Provinzzeitung auf ihre Texte verzichten" (Opitz 1993: 534). What is it about these simple, formulaic romance novels that could account for their astonishing level of popularity during the years of the Weimar Republic in particular?

One area worthy of further examination in this regard is Courths-Mahler's approach to character construction as applied to the heroine and her rival. Many of her heroines possess a set of common qualities

that distinguish them from their rivals and, more interestingly, from the trends in women's fashions and behaviour in Germany in the 1920s. The heroines tend to display a natural beauty on the surface, which is complemented underneath by an appealing naivety of character. Whilst Courths-Mahler did not restrict the use of these techniques to her novels of the Weimar years, they nonetheless did attain a specific pertinence during this era, which may also account for the huge popularity of these novels during this particular period. Indeed, there are very compelling reasons why this combination of qualities should have struck such a chord with a wide readership during the years of the Weimar Republic. In her study, *Women and Modernity in Weimar Germany: Reality and Representation in Popular Fiction*, Vibeke Rützou Petersen defines the Weimar era as a period of "frightening modernity" (Petersen 2001: ix) and highlights the role of Weimar popular culture as a forum for responses to this new world. For Petersen this period represents a breakthrough point for popular fiction on account of the new means of cultural production and dissemination that emerged to assure its widespread success. Part of Petersen's work considers the function assigned to the body – in particular the female body – in many examples from the popular fiction of the Weimar period. Here, too, Petersen identifies a significant sea change: "It is obvious that the female body is a vast field of cultural signification. This practice is in itself nothing new [...] What is new, however, is mass or popular culture's uses of women's bodies as signifiers" (Petersen 2001: 143-144). What, then, do women's bodies signify? Petersen argues that the popular fiction of the period treats "woman as the embodiment of the darker sides of modernity, the irrational, threatening, and decadent aspects" (Petersen 2001: 3). It is therefore tempting to read Courths-Mahler's female protagonists as reactionary counterparts to these new women, functioning as embodiments of a safe, reassuring femininity, which is immune to social change. For many readers, these heroines would have a palliative effect, alleviating the anxieties created by this "frightening modernity." In this regard, it is vital to remember that Courths-Mahler's readership was far from exclusively female. Romain Geib, for example, in his 1993 documentary film "Tracing the Herald of Victorian Romance: Hedwig Courths-Mahler," draws attention to the huge success of Courths-Mahler's novels among soldiers in World War I.

Friedrich Schiller's discussion of the naïve in his essay "Über naive und sentimentalische Dichtung" provides a valuable tool for understanding what Courths-Mahler is trying to achieve with her heroines. This is not to suggest that Courths-Mahler was a dedicated student of Schiller's aesthetics, but rather that Schiller pinpointed a positive human reaction

to certain character types, i.e. the naïve, which form the precise model for many of Courths-Mahler's heroines. In the introductory section of the essay entitled "Über das Naïve," Schiller contemplates our reactions to Nature in its widest sense, including not only the natural world but also, for example, the uncorrupted innocence of children or the "traditional customs of rural people" ("Sitten des Landvolks") (Schiller 1992: 706). According to Schiller, such phenomena arouse in us "a kind of love and tender respect" ("eine Art von Liebe und von rührender Achtung"; Schiller 1992: 706). Or, as he puts it even more forcefully a little later in his essay: "Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit" (Schiller 1992: 727). It is not surprising, therefore, that a writer of popular romance such as Courths-Mahler would seek to create character types that have, at least as one of their objectives, the aim of inducing such love, or similarly strong emotions, in their readership through a calculated association with all things naïve and natural. The privileging of "natural" women also has a clear link to the Weimar era on account of that period's obsession with robots and similar constructs, seen most memorably in the Maria simulacrum in Fritz Lang's 1927 film *Metropolis*. If the machine-woman Maria is femininity at its most disturbing, then Courths-Mahler's heroines embody femininity in its most non-threatening form. In order to further clarify his notions of the naïve, Schiller employs a set of oppositions, pitting "nature" against "artificiality" and "truth" against "deceit": "[D]enn die Natur im Gegensatz gegen die Künstelei und die Wahrheit im Gegensatz gegen den Betrug muß jederzeit Achtung erregen" (Schiller 1992: 714). As I shall demonstrate in greater detail below, Courths-Mahler employs these binary pairs again and again to elicit the reader's sympathies and affections for her heroines, whilst at the same time instilling negative feelings for the heroine's rivals, who frequently bear the marks of the New Woman.

When considering a genre of fiction such as the popular romance novel as it appeared in the Weimar period, it is important to emphasise the fact that this was intended as a genteel form of entertainment, and this has an inevitable consequence with regard to descriptions of the female body. In fact, as the examples below will show, Courths-Mahler restricted her descriptions of the female body to a small subset of areas considered suitable to dwell upon in any detail. Of primary importance, in her characterization of female figures, are the two extremities of the body, namely the feet and the hair. At a period in history when German women wore clothing covering much of the body, it was of course inevitable that authors would be forced to concentrate on the visible. The genre of discreet romantic fiction, which includes no descriptions of nu-

dity or sexual activity, offered little opportunity to deviate from these specific areas. The effect of this approach is not so much an eroticisation of the hair or the feet as a tendency to endow them with symbolic significance. In *Die Adoptivtochter*, for example, Leutnant Theo Frensen's unrequited passion for the heroine Britta Lossen is signalled through emphasis of these two parts of the body. In the following scene, Courths-Mahler allows the narrative point of view to follow Theo's lustful gaze from its starting point – "Wie ein Rausch überkam es ihn. Ein eigenartiger leiser Duft entstieg ihrem Haar, ihren Kleidern" (Courths-Mahler 1995: 738) – to its finishing point: "Er seufzte tief auf, und sein Blick irrte wieder an ihrer Gestalt herab bis zu dem schmalen Fuß" (Courths-Mahler 1995: 739). It is important to stress that although the reader knows Theo to harbour a great passion for Britta, at no time does Theo's gaze linger on any part of the body more obviously connected to sexual attraction. As we shall see in further detail below, a woman's hair functions, in Courths-Mahler's fiction, as a multivalent symbol not merely of feminine beauty or of German beauty, but more significantly of *natural* beauty. The use of blonde and dark hair as indicators of good and evil in Courths-Mahler's novels has been discussed elsewhere (Silbermann 1993). However, for these texts from the Weimar period, hair may also be seen as a direct counterpart to one of the most striking emblems of the New Woman, namely the short bobbed hairstyle known as the *Bubikopf*. Petersen discusses the symbolic power of this hairstyle and proposes an important set of opposites: "The media creation of the desirable, tall, slender, and non-curvaceous body of the *Bubikopf* was unsuitable as a model of strength, fecundity, and German-ness" (Petersen 2001: 56). Courths-Mahler's heroines tend to be blessed with such extraordinarily long hair that they stand opposed to the bobbed new women. In order to appreciate Courths-Mahler's construction of her heroines and their rivals more fully, I shall look at three of her novels from the Weimar years in detail.

Die Adoptivtochter (1919)

In his essay "Hedwig Courths-Mahler in literaturwissenschaftlicher Sicht," Roland Opitz presents a further reason for the author's choice of "a 'natural' person" ("eines 'natürlichen' Menschen") (Opitz 1993: 539) as heroine, namely that such a person can provide an innocent point of view for the lavish descriptions of the lives of the upper classes. A case in point can be seen in the novel *Die Adoptivtochter*, where the heroine, Britta Lossen, enters the employment of the very wealthy Frau Claudine

Steinbrecht. Britta's lower-class origins cause her to perceive every aspect of Frau Claudine's home and lifestyle with a sense of wonder. Indeed, Courths-Mahler makes frequent use of fairy tale imagery to underline Britta's reactions. Given the fact of Britta's financially difficult childhood, this narrative approach works convincingly, yet also allows Courths-Mahler to dwell on the details of fashion and décor that are a trademark of her style. Occupying a position of relative poverty means that Britta would not ordinarily be considered as a suitable match for the gentlemen who form her mistress's circle of acquaintances or who frequent her parties. However, Britta's natural beauty is such that not only are several men attracted to her, but even women of higher social standing perceive her as a rival: "Frau Michels aber haßte Britta aus Eifersucht, sie fühlte, daß Britta ihre Rivalin war" (Courths-Mahler 1995: 653). Through the motif of beauty, the narrative of *Die Adoptivtochter* establishes a contrast between the outwardly beautiful Frau Michels, who is full of hate inside, and the outwardly beautiful Britta, whose inner self is innocent and naïve. Britta's natural appearance, complemented by her naïve character, manages not only to draw the attention of the men but also has a transforming effect on her previously bitter and temperamental mistress: "Brittas Jubel war so herzerfrischend und *ungekünstelt*, daß Frau Claudine herzlich lachen mußte" (Courths-Mahler 1995: 643, my emphasis). In such scenes, Courths-Mahler is able to create a heroine designed to appeal to male and female readers of all ages.

Die Adoptivtochter also affords us a very clear example of the proximity between Courths-Mahler's approach to constructing her heroine and Schiller's aesthetics. If we consider the following passage from the introductory section of "Über naive und sentimentalische Dichtung," we shall see how close it comes to describing Courths-Mahler's depiction of Britta in a key scene:

"Das Naive der Denkart kann daher niemals eine Eigenschaft verdorbener Menschen sein, sondern nur Kindern und kindlich gesinnten Menschen zukommen. Diese letztern handeln und denken oft mitten unter den gekünstelten Verhältnissen der großen Welt naiv; sie vergessen aus eigener schöner Menschlichkeit, daß sie es mit einer verderbten Welt zu tun haben, und betragen sich selbst an den Höfen der Könige mit einer Ingenuität und Unschuld, wie man sie nur in einer Schäferwelt findet" (Schiller 1992: 716).

The scene in question occurs in Chapter 14, when Britta accompanies Frau Claudine to the Stadträtin's residence for tea. The Stadträtin is extremely jealous of Britta's beautiful, young appearance and, in collusion

with Frau Michels, enjoys making spiteful comments, which cast doubt on whether Britta's physical beauty is entirely *natural*. It is Britta's hair, in particular, which forms the target of the Stadträtin's aspersions during this tea party. It is revealing to note the repeated use of the term *echt* in the following exchange:

“Die Stadträtin glaubte aber nicht an die *Echtheit*, sie hätte Britta gern in Verlegenheit gesetzt. [...] ‚Liebes Fräulein, denken Sie sich, wir können es nicht fassen, daß Sie so unglaublich starkes Haar haben. Ist das wirklich alles *echt*?‘ fragte sie Britta. [...] ‚Gewiß ist es *echt*‘, sagte sie ruhig. ‚Ich möchte Ihr Haar einmal gelöst sehen.‘ Britta lächelte. ‚Ah, es ist nichts Besonderes, gnädige Frau.‘ [...] Da erhob sich Frau Claudine [...] ‚Komm, Britta, ich helfe dir. Es ist Ehrensache, daß du dich von dem Verdacht einer *falschen* Behauptung reinigst.‘ [...] Sie löste auch die dicken, goldenen Flechten, so daß die goldige Flut in schönen Wellen herabfiel. Wohlgefällig breitete sie den goldenen Mantel aus, der nun bis auf den Boden herabfiel” (Courths-Mahler 1995: 682-683, my emphasis).

This passage exemplifies many of the aspects of Courths-Mahler's techniques already identified above. First, Britta displays all the qualities of a naïve, innocent person as categorised by Schiller in his essay. Although not at a royal court, Britta is certainly in a socially elevated setting at the Stadträtin's residence, which is characterised, to use Schiller's terms, as “artificial” (“gekünstelt”) and “corrupt” (“verdorben,” “verderbt”). Second, Britta remains innocently unaware not only of the Stadträtin's true nature (she assumes it is merely curiosity) but also of her own beauty (“es ist nichts Besonderes”). Third, the juxtaposition of *echt* and *falsch* in this passage recalls assertions such as the following from Schiller's essay: “denn die Natur im Gegensatz gegen die Künstelei und die Wahrheit im Gegensatz gegen den Betrug muß jederzeit Achtung erregen” (Schiller 1992: 714). Fourth, the emphasis on Britta's beautifully long hair allows Courths-Mahler to confirm her heroine as the very antithesis of the New Woman of Weimar Germany, with her short, bobbed hairstyle.

The plot of *Die Adoptivtochter* provides a further means whereby Courths-Mahler can underline the value of tradition over innovation. As the novel's title suggests, Britta's natural personality captures the heart of Frau Claudine so completely that the latter decides to adopt her, thereby making her heir to the largest fortune in the town. However, it is not this newfound wealth that enables Britta to secure the love of Doktor Herbert Frensen. Even before her elevation in social standing, his reactions to her had been based on her natural, innocent character, as one can see in passages such as the following: “Welcher Adel lag auf ihren

reinen Zügen!” (Courths-Mahler 1995: 671). There are two major consequences of this approach to character and plot construction in *Die Adoptivtochter*. First, Courths-Mahler is able to create a female protagonist who can function as a counterpart to the New Woman: her hair is extremely long, unlike the popular *Bubikopf* style; she displays an innocence and naivety which, even in Schiller’s day, was associated more with the pastoral setting than the modern metropolis; and her lack of artificiality sets her at the remotest extreme from the unnatural woman of modernity. Second, the novel presents Britta’s journey to happiness as a result of these same personal qualities. Although the unhappiness of her rival is left open to interpretation in this particular text, the next novel to be analysed here leaves no such room for doubt.

Die Menschen nennen es Liebe (1921)

Komteß Pia Buchenau, the heroine of *Die Menschen nennen es Liebe*, provides a further example of Courths-Mahler’s techniques of female characterization. In this novel’s exceptionally convoluted plotline, Pia finds herself with a most bizarre rival: Liane von Brenken, who had been for a short period of time Graf Lothar Buchenau’s second wife, i.e. Pia’s stepmother, and then, as part of a confidence trick, the object of Hans von Ried’s affections, the man to whom Pia becomes engaged. In a manner sure to delight followers of Bruno Bettelheim’s theories on folk and fairy tales, Courths-Mahler contrives to conflate the stepmother and love rival into one person. Once again the author employs sets of opposites to ensure that her readership’s sympathies lie with Pia, and Courths-Mahler’s strategy of character construction opposes Pia not only to her immediate rival, Liane, but also to all aspects of modernity. She remains the very antithesis of the New Woman: “Es kennt sie jeder hier in der Umgegend, und alle haben sie gern, weil sie so *natürlich* und *kindlich* geblieben und auch zu den einfachsten Leuten freundlich und zutraulich ist” (Courths-Mahler 1995: 287, my emphasis). On other occasions the reader learns how Pia rejects modern fashions in favour of comfortable clothing (Courths-Mahler 1995: 299), how she would rather be out of doors than inside (Courths-Mahler 1995: 301), and how her hair is the very opposite of the 1920s *Bubikopf*, as Maria tells her: “Kind, du weißt gar nicht, daß der liebe Gott der Frau das Haar zum Schmuck gegeben hat. Und dich hat er in wahrhaft verschwenderischer Fülle mit dem herrlichsten Haar ausgestattet” (Courths-Mahler: 414).

Once again, Courths-Mahler emphasises the lack of artifice in Pia’s appearance and in her character: “an ihr ist alles ursprünglich und *echt*”

(Courths-Mahler 1995: 323, my emphasis). As is the case with other heroines, Pia's lack of artifice is coupled with a total lack of self-awareness about her own beauty, as one can observe in the following example where the reader gains insight into Hans's thoughts: "Dieser junge Körper schien von seltener, edler Schönheit zu sein" (Courths-Mahler 1995: 335). Immediately following this sentence, the narrator then adds: "Pia ahnte nichts von seinen Gedanken" (Ibid.). Pia's rival, on the other hand, is at pains to make the most of the impact her physical appearance has on the men she meets: "Sie war blendend schön, und gehoben wurde ihre Erscheinung noch durch die vornehmsten und geschmackvollsten Kleider" (Courths-Mahler 1995: 373). Furthermore, as Pia is something of an *enfant sauvage*, imbued with strong associations with the natural world and little experience of the world beyond her father's estate, it is not surprising to find her naivety described in terms resembling Schiller's notion of "tender respect" ("rührende Achtung"), as for example in the following sentence: "Sie war sehr rührend in ihrer Unschuld und Unwissenheit" (Courths-Mahler 1995: 388). In this manner Courths-Mahler is able to establish simple but effective associations between, on the one hand, natural beauty and a genuine personality and, on the other, between artificially enhanced beauty and a treacherous personality.

Courths-Mahler's depiction of Liane as a confidence trickster further strengthens these associations. When Hans narrates his own experiences to Graf Buchenau, the author's choice of vocabulary to describe Liane underlines the artificial, constructed aspect of her beauty: "Die schöne Frau betrieb es als *Handwerk*, törichte Männer in ihre Netze zu ziehen" (Courths-Mahler 1995: 376, my emphasis). Hans's disillusionment with Liane in particular becomes representative of his distrust of the New Woman in general, as he makes explicit in the same speech: "Keiner Frau der großen Welt könnte ich je wieder vertrauensvoll mein Herz öffnen. Immer wieder würden Zweifel an der Echtheit ihres Wesens in mir aufsteigen. Nur Komteß Pia und ihre Eigenart, ihr ehrlicher, ursprünglicher Charakter flößten mir Vertrauen ein" (Courths-Mahler 1995: 378). This is a clear example of the link between physical appearance and moral character identified by Petersen: "In fictional representations from popular culture, it is the physical that reveals inner qualities and the body of the 'new' woman has been invested with contemporary discussions about virtue and wantonness" (Petersen 2001: 139). Contrasts between Pia and Liane continue throughout the novel until Pia and Hans have their reconciliation scene, which is set in the open countryside adjacent to a set of old Germanic ruins. Pia's self-comparisons with her rival reach their emotional lowpoint when she exclaims: "Was bin

ich für ein Nichts gegen diese wunderschöne Frau” (Courths-Mahler 1995: 558). However, Hans quickly replies with a point of view that Courths-Mahler asks the reader to accept as well: “Vergleiche dich nicht mit ihr, mein Liebling. Ihre äußere Schönheit ist der Deckmantel für die Häßlichkeit und Niedrigkeit ihrer Seele” (Courths-Mahler 1995: 558). Once again, the happy ending of romantic fiction serves here to strengthen the link between the natural woman and happiness.

Der verhängnisvolle Brief (1924)

Adding a further dimension to Courths-Mahler’s idealisation of natural beauty, the final text under consideration here takes its male hero, Hasso von Ried, on a journey from the streets of Berlin to Africa, before returning him to a large estate in pastoral Germany. The African settings allow Courths-Mahler to explore the contrasts between the familiar German and the exotic Other in a variety of ways. As might be expected, the two very different women who are attracted to Hasso are of central importance in this regard. Although they never appear together in the novel, they still manage to function as a pair of binary opposites, their contrasting characters encapsulated in their physical appearance. On the one side is Frau Ilona Deckmann, who is Brazilian by birth and, although already married, has her eyes set on Hasso. On the other is Carry von Hartenfels, the young German woman who will eventually become Hasso’s bride. The choice of a non-German woman allows Courths-Mahler to emphasise her exotic beauty, as one can observe in passages such as the following: “eine blendend schöne Erscheinung von lebhaftem, rassigem Temperament, mit flammenden schwarzen Augen und einem wundervollen pfirsichfarbenen Teint” (Courths-Mahler 1995: 79). These descriptions form a counterpart to the blonde, Germanic Carry with her “bright, shining eyes” (“hellen, leuchtenden Augen”) (Courths-Mahler 1995: 230).

While a woman’s torso was not a suitable object for lingering descriptions in Weimar popular romance, this restriction did not include the clothes covering the body. Here, Courths-Mahler uses clothing as a further emblem of difference between the two women, once again seeking to establish a contrast between natural and artificial beauty. This can be seen when Ilona appears wearing “a fantastic robe made of soft Indian silk, sumptuously embroidered” (“ein phantastisches Gewand aus weicher, indischer Seide mit reicher Stickerei”) (Courths-Mahler 1995: 103). The impact of this outfit is echoed in the narrative, which emphasizes the artificiality of Ilona’s appearance through the comment: “Es

hatte wirklich alles einen *theatralischen* Anstrich” (Courths-Mahler 1995: 103, my emphasis). In contrast, Carry’s clothes function as a further emblem of her simple nature, as one can see in the descriptions of Carry’s outfit during the reconciliation scene towards the end of the novel: “Ein weichfallendes, *schlichtes* weißes Kleid fiel an ihrer schlanken Gestalt herab” (Courths-Mahler 1995: 250, my emphasis). This opposition between Carry and Ilona finds further reinforcement in the narrator’s characterization of Ilona’s residence, the so-called “Ilonafarm,” which again serves to link Ilona to the artificial: “Auf der Ilonafarm ist keine Eigenart, keine *Natur*” (Courths-Mahler 1995: 122, my emphasis). Carry’s characterization, by way of contrast, is subject to a repeated, leitmotif-like use of the almost archaic German adjective “hold,” as in Hasso’s declaration: “So etwas Frisches, Unberührtes ging von dir aus - du mein stolzes holdes Glück” (Courths-Mahler 1995: 212; for further details, see also pp. 227, 228, 253). Through this clearly differentiated approach to the two characters, Courths-Mahler depicts Carry as the embodiment of traditional German values, which the true German Hasso von Ried will choose over the superficially appealing figure of the exotic Other. When Hasso finally does marry Carry, he is quite literally marrying the girl next door: the Hartenfels estate lies directly next to his inherited estate at Marwedel.

Conclusion

It is surely no coincidence if, in Courths-Mahler’s novels, it is the genuine, natural woman – and not her false rival – who finds her way to a happy relationship with a male character. “Im allgemeinen jedoch, so auch die Schriftstellerin Courths-Mahler, klammern sich die Autoren an den ihrer Epoche und ihrem Milieu eigenen Zeitgeist, den sie wie einen Stempel dem auf Liebe sich gründenden Liebespaar aufdrücken” (Silbermann 1993: 81). For the Weimar era, this “Zeitgeist” was characterised by the fear that the modern, machine-like New Woman threatened the model of the normal heterosexual relationship within a traditional family unit. Courths-Mahler’s consistent privileging of the natural heroine over her rival suggests that only the natural woman is capable of achieving happiness. For Courths-Mahler’s many male readers, this argument offered a sense of reassurance. As Alphons Silbermann writes: “Fundamentale Gegebenheiten [...] werden dahingehend verstärkt und stabilisiert, daß sich angesichts ihrer Darstellung antisoziale Impulse, Beängstigungen und Frustrationen verlieren, um Zustände der Sicherheit und Bedeutung herbeizuführen” (Silbermann 1993: 79). For Courths-

Mahler's many female readers, the texts functioned as an admonition about the dangers of embracing the model of the New Woman too closely: only the natural woman achieves happiness. Of the three texts selected for study here, *Die Menschen nennen es Liebe* presents the clearest condemnation of the New Woman of Weimar modernity. The construction of Pia as the very embodiment of a way of life that seeks happiness in the natural world and in freedom from vanity stands opposed to that of a rival who, whilst superficially beautiful, remains treacherous and grasping underneath. Employing an aesthetic with roots in Schiller's discussion of the naïve personality, Courths-Mahler's romance novels, which typically force the hero to choose between two women, provided a vehicle for the propagation of a conservative rejection of the New Woman in favour of her more traditional antecedent.

References

- Courths-Mahler, Hedwig (1995): *Der verhängnisvolle Brief/Die Menschen nennen es Liebe/Die Adoptivtochter*, Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe.
- Geib, Romain (1993): *Tracing the Herald of Victorian Romance: Hedwig Courths-Mahler (Documentary Film)*, Berlin: Deutsche Welle TV.
- Opitz, Roland (1993): "Hedwig Courths-Mahler in literaturwissenschaftlicher Sicht." *Weimarer Beiträge* 39 (4), pp. 534-551.
- Petersen, Vibeke Rützou (2001): *Women and Modernity in Weimar Germany: Reality and Representation in Popular Fiction*, New York, Oxford: Berghahn Books.
- Schiller, Friedrich (1992): "Über naive und sentimentalische Dichtung." In: Rolf-Peter Janz et al (eds), *Friedrich Schiller Theoretische Schriften (Friedrich Schiller Werke und Briefe, Band 8)*, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, pp. 706-810.
- Schwarz, Egon (1979): "The Nobility and the Cult of the Nobility in the German Novel around 1900." *The German Quarterly* 52 (2), pp. 171-217.
- Sichelschmidt, Gustav (1967): *Hedwig Courths-Mahler: Deutschlands erfolgreichste Autorin*, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag.
- Silbermann, Alphons (1993): "Von der Kunst, unterhaltsam zu schreiben. Die Liebe bei Hedwig Courths-Mahler." *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur* 18 (1), pp. 69-85.

**Rhythmisierte Körper
Die darstellenden Künste**

Ausdruckstanz und die Ästhetisierung des Arbeiterkörpers

YVONNE HARDT

Kunst und Körper sind im Tanz unwiederbringlich miteinander verknüpft. Seit der Wende zum 20. Jahrhundert haben Tänzer – zumeist Tänzerinnen – begonnen, das Verhältnis zwischen beiden neu zu definieren. Der Körper sollte nicht mehr nur als ein Instrument zur ästhetischen Darstellung fungieren, sondern wurde zur Quelle von Erlebnis und Befreiung. Man lehnte die „Restriktionen“ des Balletts, seine codierten Schritte und seine extrem disziplinierende Schulung ab. Ging es am Anfang dieser Tanzrevolution primär um Ideen der Befreiung des Körpers und strebte man ein vermeintlich antikes, harmonisches Schönheitsideal an, so ist nach dem Ersten Weltkrieg die Darstellung jeglicher menschlicher Regungen – auch jener von Angst und Zwängen – möglich (vgl. Müller/Stöckemann 1993).¹ Im Ausdruckstanz liefen Strömungen der Körperkulturbewegung, der Einfluss expressionistischer Kunst und eine Faszination für das Phänomen „Bewegung“ zusammen. Damit gehörte er zu den bedeutenden neuen Kunst- und Körperpraktiken der Weimarer Republik.

1 Zeitgenossen sprachen daher auch vom Freien Tanz oder vom Neuen Tanz, die heute oftmals als zwei verschiedene, historisch aufeinander folgende Tanzformen gesehen werden (vgl. Brandstetter 1995: 33f.). Der Begriff „Ausdruckstanz“ fungiert heute eher als Sammelbegriff für diese neuen Tanzentwicklungen, stammt allerdings von dem emotional geprägten Bewegungsmaterial der Nachkriegszeit. Einflüsse der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses sind allerdings ebenso wie die der rhythmischen Gymnastik unüberschbar.

Zwar erreichte der Ausdruckstanz nie das Masseninteresse wie andere Bewegungspraktiken der Zeit, aber dieses heterogene moderne Tanzphänomen war mehr als eine marginale Kunstform, der es um subjektive Bewegungs- und Gefühlsäußerungen ging. Vielmehr wurde er zu einer Projektionsfläche für verschiedenste gesellschaftliche Utopien, an denen lebensreformerische, anti-modernistische und zivilisationskritische Kräfte ebenso mitarbeiteten wie kultursozialistische (vgl. Baxmann 2000: 10; Hardt 2004: 29f.). Wie diese weltanschaulich aufgeladenen Körperkonzepte und Ideen eines „natürlichen“ bzw. zu befreienden Körpers mit einer konkreten Ästhetik und „Körpernormierung“ verbunden werden konnten, möchte ich in diesem Essay am Beispiel des politisch engagierten Tänzers und Choreographen Jean (Hans) Weidts aufzeigen, für den Tanz und seine politische Vision vom Kampf und der Befreiung des Arbeiters immer miteinander verbunden waren.

Die Verbindung von modernem Tanz und Arbeiterkultur war ambivalent, und es war keinesfalls gängig, dass ein Mann aus dem Arbeitermilieu moderner Tänzer wurde. So lässt sich an Weidts tänzerischer Arbeit das Spannungsverhältnis zwischen Erlebnishaftigkeit und Befreiung des Körpers auf der einen Seite und dem Bedürfnis nach Erlangung und Präsentation eines starken Körpers auf der anderen Seite thematisieren. Weidts tänzerische Arbeit verdeutlicht aber vor allem, dass sich der Neue Tanz dafür eignete, sowohl als Körperpraxis als auch als Kunst im Dienste der Arbeiterkulturbewegung und des -kampfes zu stehen. Weidts trat 1931 der KPD bei, doch waren seine politischen Vorstellungen in der Weimarer Republik durchaus heterogen, nahmen Anleihen beim kultursozialistischen Gedankengut, und Einflüsse der bürgerlichen Lebensreformbewegung sind unübersehbar. Diese komplexe, vielfältige weltanschauliche Aufladung des modernen Tanzes ist durchaus stellvertretend für die Praxis des Ausdruckstanzes zu betrachten, selbst wenn die reformerischen/politischen Ziele jeweils andere waren. Deshalb werde ich in diesem Essay zunächst kurz auf die weltanschaulichen und körperpolitischen Diskurse eingehen, die erklärbar machen, wieso sich der moderne Tanz mit sozialistischen und kommunistischen Visionen zur Reform des Menschen durch den Körper verbinden ließ. Vor allem geht es mir aber darum aufzuzeigen, wie sich die ästhetischen Dimensionen des Ausdruckstanzes, das Bewegungsmaterial und die Aufforderung zu einer sinnlichen Form der Wahrnehmung mit einer politischen Inszenierung verbanden.²

2 Implizit möchte ich mit meinem Fokus auf Weidts und den Tanz innerhalb der Arbeiterkulturbewegung darauf hinweisen, dass die politische Orientierung und der ideologische Subtext dieser Tanzform längst nicht so eindeutig waren, wie sie bisher, wenn sie überhaupt Thema waren, mit einer la-

* * *

Der Erfolg des Ausdruckstanzes ist nicht nur auf charismatische Tänzerinnen wie Mary Wigman zurückzuführen, sondern war möglich, weil er die sozialen und utopischen Körpervisionen der Zeit exemplarisch umsetzte und visualisierte. So ist die Entwicklung des Ausdruckstanzes nur im Zusammenhang mit den politischen und sozialen Diskursen nach der Jahrhundertwende zu verstehen. Im Kontext der so genannten Zivilisationskrise wurde der Körper zu einem utopischen Ort, über den Befreiung und das „neue Menschentum“ erreicht werden sollten. Es galt, den Körper von den „Schäden der Technisierung“ zu heilen und zu einem „ursprünglichen“ Körpergefühl und Rhythmus zurückzugelangen. In diesem Rahmen konnte der Tanz zu einem Heilsbringer werden. Es wurde immer wieder auf die menschliche Gabe des Tanzes als Mittel für die Veränderung der als kränkelnd begriffenen Gesellschaft hingewiesen, deren „chaotischer“ Zustand durch das Abhandenkommen des körperlichen oder tänzerischen Sinnes entstanden sei (vgl. Laban 1920: 42; Heuschele 1923: 31).

Ausgangspunkt für diese heilsbringende Vorstellung vom Neuen Tanz war, dass er nicht nur die Suche nach einer neuen Ausdrucksform jenseits des klassischen und als zwanghaft begriffenen Balletts darstellte, sondern auch ein somatisches Wahrnehmungskonzept beförderte. Die Tänzer entwickelten ein aus Improvisationen heraus entstandenes Bewegungsmaterial und stellten das Erleben und Spüren von Bewegung in den Mittelpunkt. So wie für die Tänzer galt dies auch für die Zuschauer, denn es sollten sinnliche Affekte erzeugt und der distanzierte Rezeptionsstandpunkt des Publikums durchbrochen werden. Ohne die Aufwertung des Sinnlichen sowie der mimetischen und körperbetonten Kommunikation ist der Erfolg des Tanzes in der Weimarer Republik nicht zu denken. Der Körper wurde dabei als Ort eines ursprünglichen Wissens gesehen, der durch einen Fokus auf rationales Denken, vor allem durch die Entwicklung der Schriftkultur, verdrängt worden sei (vgl. den Beitrag von Markus Rheindorf in diesem Band). Der Tanz bot demnach ein Erkenntnismodell, das im körperlichen Wissen verankert war. Immer wieder wurde dabei auf Friedrich Nietzsches Zarathustra zurückgegriffen, denn bei ihm war der Tanz die Quelle für Erkenntnis, wenn er ihn sprechen ließ: „Nur im Tanze weiß ich der höchsten Dinge Gleichnisse zu reden“ (Nietzsche 1968: 120).

tenten Verbindung zum Nationalsozialismus aufgezeigt wurden (vgl. Baxmann 2000; Guilbert 2000; Kant 2003). Dies betrifft natürlich nur jene, die überhaupt die politischen Implikationen dieser Tanzform reflektieren. Andere gehen immer noch von einer unpolitischen Tanzkunst aus.

Philosophen wie Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler und Ludwig Klages, die sich gegen eine rein rationale Wahrnehmung der Welt wendeten, inspirierten die modernen Tänzer. Gleichzeitig war der Tanz in diesen utopischen Entwürfen bereits das Modell einer auf Ton, Musik und Gestik basierenden Kunst und wurde als ideale Praxis zur Erzeugung einer neuen Kultur ausgemacht. Rudolf von Laban, einer der wichtigsten Praktiker und Theoretiker des modernen Tanzes in der Weimarer Republik, erhob in seinem Buch *Welt des Tänzers* entlang dieses Verständnisses den Tanz zu einer menschenverbessernden Praxis (vgl. Laban 1920). Nur dieser könne die synästhetischen Fähigkeiten der Menschen fördern und damit ein gemeinschaftliches Gefühl wieder ermöglichen:

„Die weittragende Bedeutung der Erforschung des menschlichen Bewegungsausdrucks liegt nicht nur in der künstlerischen Neugestaltung des Bühnentanzes, sondern in der Tatsache, daß das geläuterte Abbild der Bewegungsgesetze, der Reigen, aus Gebärden besteht, die unser Erleben, Sein und Mitteilen bestimmen. Tanz und Tanzwissenschaft, die Wiedererweckung des plastischen Sinnes, die Ausgestaltung einer einheitlichen Welterkenntnis und damit die Klärung so mancher brennender Frage des öffentlichen Lebens, sind innig verknüpft“ (ebd.: 58).

Tanz wird hier nicht primär als Kunst verstanden, sondern als Erleben, das das Potential zu einer besseren Welterkenntnis liefert und Fragen des Zusammenlebens klären kann. So sprach der einflussreiche Tanzkritiker Fritz Böhme davon, dass der Körper des Zuschauers vom Tanz durchdrungen werde, dass die Menschen in Atem, Puls, Gliederspannung, Rhythmus „mitschwingen“ wollen (vgl. Böhme 1922). Die Kommunikation auf der Grundlage eines empathischen „Mitschwingens“ interpretiert dann Inge Baxmann auch plausibel als ein Gegenstück zum Modell des rationalen bürgerlichen Subjekts (vgl. Baxmann 2000: 219). Der moderne Tanz, vor allem auch in seiner chorischen Laienform, gehörte somit zu jenen neuen Darstellungsformen, bei denen es sich um für Kollektive inszenierte ereignishaft Kunst handelte, die die Grenzen zwischen Leben und Kunst sprengten (vgl. Fischer-Lichte 1993: 271).

Der Körperdiskurs und die Begeisterung für den Ausdruckstanz wurde auch von den „Kultursozialisten“ aufgegriffen. Diese Gruppe von kulturell engagierten Sozialisten, die primär mit der Sozialdemokratie liiert war, begriff den Sozialismus als eine politische, wirtschaftliche, aber eben auch kulturelle Bewegung (vgl. Hartig 1924: 1; Langewiesch 1984). Angesichts der Weimarer Realität, die weder die erwünschte Revolution noch eine erhebliche Verbesserung der Lebensumstände der

Arbeiter gebracht hatte, wollten sie eine bessere Zukunft bereits im Jetzt durch die „kulturelle Erhebung“ der Arbeiter antizipieren (vgl. Guttsmann 1990). Der Körperkultur und dem modernen Tanz wurde in Magazinen wie *Der Kulturwille*, dem Organ des Leipziger Arbeiterbildungsinstitut, *Die Volksbühne* oder *Die Sozialistische Bildung* Platz eingeräumt, und sie wurden praktisch in den Arbeiterkulturorganisationen gefördert (vgl. Hardt 2004). Der Neue Tanz, der als Teil einer angestrebten neuen Sinneskultur begriffen wurde, schien dabei besonders geeignet, um eine für elitär gehaltene Buchkultur zu überwinden. Dass dabei die Wahl vor allem auf den modernen künstlerischen Tanz fiel, lag daran, dass andere Tanzformen (wie das Ballett) wegen ihres aristokratischen Ursprungs oder zeitgenössische Modetänze (z.B. der Charleston) als zu technisiert abgelehnt wurden (vgl. Schikowski 1924: 22; Gleisner 1928: 71f.). Hingegen ließ sich der moderne Tanz in die Ideale einer erlebnishaften Kunst integrieren, die die Arbeiter aktivieren sollte, und entsprach zudem einer Vision von Körperertüchtigung, die sich von den Rekorden des Sports und dem kapitalistischen Leistungsprinzip absetzte (vgl. Gleisner 1928). Der moderne Tanz wurde zwar für die Mehrzahl der Sozialisten nie zu einem Politikum oder einer praktischen politischen Tätigkeit, doch in Anlehnung an die lebensreformerischen Visionen sahen die Kultursozialisten durch den Tanz und die körperliche Bewegung die Möglichkeit für eine Aufwertung des Arbeiters auf kultureller Ebene und eine Regeneration des ausgelaugten Körpers. Es ging darum, den physisch wie psychisch geschwächten Arbeiter durch gleichsam kulturelle wie körperliche Ertüchtigung zum „Vollmenschen“ zu erheben (vgl. Hartig 1924: 1f.; Siemsen 1927).

Vor diesem Hintergrund lässt sich Jean (Hans) Weidts Aneignung und Interpretation des modernen Tanzes erklären. Jean Weidt wurde 1904 als Hans Weidt in eine Hamburger Arbeiterfamilie geboren und begann das Tanzen erst nach einer Ausbildung zum Gärtner.³ Als 19-Jähriger trat er einem Gymnastikverein bei und wurde dort von Sigurd Leeder, dem späteren Partner von Kurt Jooss, für den Tanz entdeckt. Auch wenn Weidt sich bald von seinem Lehrer trennte, weil er die Potentiale dieser modernen Tanzform durch Improvisationen zu Stichworten wie „verklärt“ und „stark“ nicht ausgenutzt sah, war er euphorisiert vom Tanzen. Bereits 1925 begann er, seine eigenen tänzerischen Soloarbeiten zu präsentieren, die seinen Tanzstil als politisch markierten, indem sich tänzerisch abstrakte Themen zur Musik Chopins mit Soli wie „Tanz mit der roten Fahne“ ablösten (vgl. Jockel/Stöckemann 1989: 52f.; Weidt/Reinisch 1984: 13). Der Arbeiter eroberte also als Person

3 Weidt emigrierte 1938 nach Frankreich und nannte sich von da an „Jean“.

und Thema die Bühne. Weidt nahm durch diese tänzerischen Soloabende eine gängige Praxis der Ausdruckstänzer auf. Er verstand sich allerdings frühzeitig nicht nur als Soloartist, sondern wollte wie andere Avantgardekünstler Kunst und Leben, Kunst und Politik vereinen, und dafür war ihm der Aufbau eines Tänzerkollektivs von Gleichgesinnten wichtig. Um dieses Konzept zu verwirklichen, baute er in Hamburg in einer Fabrikhalle ein eigenes Studio auf, den „Zementklotz“, der zum Treffpunkt junger Künstler wurde. Hier fanden Ausstellungen statt, Maler wurden eingeladen, man führte politische Diskussionen, und Weidt tanzte nicht nur, sondern rezitierte dem Trend der Zeit folgend auch Gedichte u.a. von Rainer Maria Rilke.

„Wir hatten uns so etwas wie eine Experimentierbühne geschaffen, auch wenn wir diese Bezeichnung nicht gebrauchten. In unseren Diskussionen um Malerei oder Plakate, um Literatur oder Tanz, um natürliche Lebensweise oder unsere Arbeit [...] ging es uns nicht so sehr um den Expressionismus oder ein anderes ästhetisches Programm, sondern in der Tendenz vertraten wir eine Art Agitprop-Kunst, also politische Propaganda, die aber genauso künstlerisch überzeugen mußte. Unser Ziel war, für diesen bisher verschmähten Inhalt eine neue und ihm gemäße Form zu finden“ (Weidt/Reinisch 1984: 16f.).

Zwar lehnt Weidt im Nachhinein ein ästhetisches Programm ab, das Kunst der Kunst wegen betreibt, aber sein Interesse, Kunst und Leben zu vereinen, ebenso wie seine Suche nach neuen Formen deuten deutlich auf die Bedeutung der ästhetischen Dimension seiner Arbeit hin. Der Verweis auf eine „natürliche Lebensweise“ lässt sich dazu im Kontext einer bürgerlichen Reformbewegung verorten. Dafür spricht auch, dass er die Gewerbekunstschule besuchte, Kurse in Zeichnen und Architektur belegte und davon sprach, von „humanistischen Idealen“ durchdrungen gewesen zu sein (vgl. Weidt 1968: 10f.).⁴

Weidt sah, wie viele andere Tänzer, allen voran Laban, auch die gesellschaftlichen Dimensionen des Tanzes und sein emanzipierendes Potential. Eine zentrale Rolle in dieser emanzipatorischen Arbeit spielte der Körper. Hierbei ist von Bedeutung, dass Weidt nicht wie die bürgerlichen Tänzer von einem vergessenen, vernachlässigten Körper ausging. Vielmehr begriff er seine Arbeit gleichzeitig als Formung wie auch als Darstellung einer Lebensweise, die durch das Körperliche geprägt war. Weidt verfügte selbst über eine markante körperliche Erscheinung. Fotos zeigen einerseits einen knochigen, abgemagerten Mann, dessen

4 Diese veränderte politische Position in seinem 1968 publizierten Buch *Der Rote Tänzer* muss im Kontext der Entwicklung in der DDR betrachtet werden (vgl. Hardt 2004).

Wangen zeitlebens eingefallen blieben, zum anderen den muskulösen Arbeiterkörper, der kraftvoll den Raum durch seine Bewegungen einnimmt (vgl. Weidt 1968). Damit verkörperte er ein zwischen den Polen „ausgelaugt“ und „stark“ changierendes Bild des Arbeiterkörpers. Der Tanz bot für ihn eine Möglichkeit, gleichzeitig Befreiung und Stärke des Arbeiters zu erreichen, und das war ein zentraler Aspekt in der Zusammenarbeit mit seiner Tänzergruppe.

Die *Roten Tänzer*, wie seine neue Gruppe nach seiner Übersiedlung 1929 nach Berlin hieß, rekrutierten sich zum großen Teil aus der Berliner Fichte-Arbeiterjugend. Während es also politisch aktive junge Menschen waren (Männer und Frauen), die zumeist auch Sport betrieben, so hatten sie oft keine oder wenig tänzerische Erfahrung. Geprobt werden konnte nur an Sonntagen und manchmal abends in der Woche. Dabei war der Probenprozess für Weidt ebenso wichtig wie die künstlerische Darbietung, denn er wollte die jungen Arbeiter zu Tänzern, zu Agierenden machen, eine Alternative zu ihrer gleichförmigen Arbeit bieten. Ganz im Sinne der lebensreformerisch beeinflussten Arbeiterjugendbewegung wanderte er mit seinen Tänzern und gab am FKK-Strand Gymnastikunterricht (vgl. ebd.: 16-18). Weidts junge Tänzer/innen waren technisch – im Sinne einer systematischen Tanztechnik, wie im übrigen viele moderne Tänzer der Zeit – nicht immer virtuos, doch eigneten sie sich ein Bewegungs- und Tanzvokabular an, das kommerziell nicht wirklich ausgebeutet werden konnte. Es war außerhalb des Tanzkontextes nicht verwertbar und hatte auch nicht primär wie andere gymnastische Übungen die Regeneration oder Erhaltung der Arbeitskraft zum Ziel. Sie eroberten neue Bewegungsräume, waren selbst Agens ihrer Bewegungen.

Damit lässt sich Weidt und seine Gruppe an jene sozialistischen Gedanken anbinden, die den Körper als einen zentralen Ansatzpunkt für Reformen und die Befreiung der Arbeiter begriffen. So postulierten Anna Siemsen, Max Adler, Valtin Hartig und zahlreiche andere aus dem Kreis der Kultursozialisten, dass mehr noch als das geringe Einkommen die Entfremdung des Arbeiterkörpers durch seine Reduzierung auf ein Arbeitsinstrument problematisch und zu bekämpfen sei (vgl. Siemsen 1927; Engelhardt 1925; Adler 1927; Hartig 1924: 1f.). Wie Weidt manövrierten sie dabei zwischen dem Bild eines Arbeiters, der stark, schlank, sehnig war und der sich nicht wie der Bürgerliche zusätzlich in seiner Freizeit bewegen müsse, um seine Fettleibigkeit abzutrainieren, und dem ausgemergelten, ungepflegten Arbeiter, der sich nur all zu gern dem Alkoholkonsum hingab (vgl. Zimmermann 1928: 3-5). Einheitlich war jedoch die Ansicht, dass mit der Aufwertung des Körpers auch die Aufwertung des Arbeiters einhergehen würde. „Wir wollen die Kultur

des Körpers. Mit seiner Pflege und Verehrung muß die Achtung der körperlichen Arbeit steigen, das Ansehen des Arbeiters“ (Anonymus 1926: 81).

Diese Kultur des Körpers konnte in der Tanz- und Nacktkulturbewegung umgesetzt werden. So hielt der politisch engagierte Bewegungsschorleiter und leidenschaftliche Nackttänzer Otto Zimmermann fest:

„Die neue Tanzkunst hat auch schon deshalb tiefste Beziehung zur werdenden Kultur der Arbeiterschaft, als sie dem menschlichen Leibe, der allen gleich ist – ohne Unterschied – ohne daß darin der Kapitalist Sonderrechte haben könnte, die ihm gebührende Bedeutung wieder gibt. Der herrliche nackte Menschenleib wird sich im zukünftigen Tanze entfalten dürfen“ (Zimmermann 1928: 5).

Dahinter stand der Glaube, dass die Körperkultur etwas Egalisierendes habe. Darauf begründete auch Weidt sein politisches Manifest zum Tanz (vgl. Weidt/Reinisch 1984: 164f.).

Allerdings sollte davon Abstand gewonnen werden, die reformerischen Bewegungsideale des Ausdruckstanzes, die auf einer als „natürlich“ gelesenen Körperlichkeit sowie Bewegungs- und Ausdruckssprache fundierten, als problemlos sozial integrativ zu sehen (vgl. Alkemeyer 1995: 16). Vielmehr kann man an dieser Schnittstelle von Arbeiterkultur und modernem Tanz einige der Prämissen des Neuen Tanzes, wie sie von ihren Hauptprotagonisten vertreten wurden, problematisieren, vor allem in Bezug auf die darin implizit aufgestellten Gegensatzpaare von intellektuell/erlebnisbezogen und befreiend/disziplinierend. Zum einen stellten selbst Zeitgenossen bereits fest, dass es „eine ganz bestimmte Einstellung, gewissermaßen eine Bereitschaft, fast nur in Kreisen, die auch für andere geistige Dinge, nennen wir einmal Kunst und Wissenschaft, empfänglich sind“, für die moderne Gymnastik und den modernen Tanz bedurfte (Lichtenstädter 1926: 16f.). Zum anderen wurde die Verkörperung des Natürlichen bzw. Befreiten zumeist mit einer fließenden, harmonischen Bewegung assoziiert, was eine bestimmte Schulung bedurfte und einen wiedererkennbaren Bewegungskanon schuf (vgl. Lewitan 1932). Es musste also nicht nur ein Diskurs über die Befreiung des Körpers von den Bürden einer technisierten Welt aufgenommen werden, sondern dieser musste auch konkret auf Bewegungen angewendet und verkörpert werden, die einen hohen stilistischen und symbolischen Wert hatten. Die Darstellung eines befreiten, erlebnishaften Körpers hatte sehr wenig gemein mit der Art und Weise, wie sich Laientänzer ohne jegliches Training bewegen würden, sondern musste in

einem langwierigen körperlichen Übungsprozess „wieder freigelegt“ werden.

Hinzu kam, dass neben dem Freiheitsstreben und der Befreiung des Körpers von den Zwängen auf der einen Seite auch das Streben nach Disziplinierung, Ordnung und Stärke auf der anderen Seite besonders eklatant in Bezug auf die Körperkultur der Arbeiter war. Dieses Insistieren auf einen starken Körper auch im Tanz begründete sich darin, dass man den starken Arbeiter zeigen und dem Vorwurf eines „verlumpten“ Proletariats entgegen wirken wollte. Das Bestreben nach Stärke und Kraft im Tanz hatte vor allem aber auch geschlechtsspezifische Dimensionen. Da der Bühnentanz, der primär immer noch mit dem Ballett assoziiert wurde, als „unmännlich“ und „verweichlichend“ galt, arbeitete Weidt, wie zum Beispiel der Amerikaner Ted Shawn, daran, den Tanz für den Mann attraktiv zu machen. Dabei wurden Virtuosität und Kraft Einsatz von zentraler Bedeutung und ein Bewegungsmaterial gewählt, das an Arbeits- und Sportbewegungen erinnerte, das raumgreifend und spannungsgeladen war, wie es auch Rudolf von Laban prägte. So plädierte Adolf Koch, der in seinen Schulen junge Proletarier wie lebensreformerische Jugendliche in Nacktgymnastik schulte und als treibende Kraft in der FKK-Szene galt, für die Präsentation von starken Arbeiterkörpern. In das Bewegungsmaterial wurden vor allem Gesten des Stoßens, Ziehens, Streckens übernommen, die fast schon an Arbeitsbewegungen erinnerten. „Zeigt ihnen die Bilder vom Schaffen des ringenden Großstadtarbeiters!“, schrieb Koch, um mögliche Zweifel an der Körperkultur der Arbeiter auszuräumen (Koch 1928: 5).

Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich kräftige und dynamische Bewegungen auf zahlreichen Fotos von Weidts Tänzen finden. Sie zeigen ihn und seine Tänzer mit nacktem Oberkörper. Sie sind schlank und sehnig. Die Aneignung von technischem Können, Aufbau einer differenzierten Muskulatur und zunehmender Energie machten es möglich, den starken „Arbeiterkämpfer“ angemessen darzustellen. Weidt lag sehr viel an der Darstellung dieses kämpferischen, starken Arbeiterkörpers, der für ihn im Prozess des Tanzens erlangt werden konnte. Körperliche Schulung und Präsentation der Stärke gingen dabei mit einer symbolischen sowie gefühlten Emanzipation des Arbeiters einher. Diese Entwicklung von einem schwachen zu einem kämpferisch starken Arbeiter beschreibt Weidt an der choreographischen Veränderung seines Tanzes „Der Arbeiter“, von dem er zwölf Versionen schuf: „Ich habe daran gearbeitet, bis ich dann soweit war, daß der Arbeiter nicht mit gebeugtem Kopf zu tanzen ist, sondern daß er stolz, zukunftsweisend dargestellt werden muss“ (Weidt 1968: 10). So verwoben sich die tänzerisch reprä-

sentative Dimension des Tanzes mit einer Körperpraxis, die diese Stärke auch jenseits des Tanzes evozieren sollte (Abb. 1).

Obwohl man hier also durchaus von Disziplinierung und Aneignung einer Körpersprache der Stärke sprechen kann, sollte die produktive Kraft dieser Formung nicht übersehen werden, die ein neues Bewegungsmaterial schuf. Der Begriff der Disziplinierung sollte von einer lediglich negativen Konnotation befreit werden, denn die Tänzer überschritten mit ihrer neuen Körperschulung Konventionen. Diese Grenzüberschreitung war durch Anbindung an die Körperpraxis nicht nur ästhetischer Art, wie bereits die Tanzwissenschaftlerin Laurence Louppe treffend anmerkte: „Und da das Gestische ein Teil der identitätsstiftenden Ressourcen sowohl des Individuums als auch der Gemeinschaft ist,



Abb. 1: Jean (Hans) Weidt: „Der Arbeiter“ (1925).

berührt diese Revolution (der Ausdruckstänzer) wesentlich sensiblere Bereiche als die rein darstellenden Künste. Der Tänzer als Subjekt riskiert Situationen, in denen er die Verhaltensregeln selbst überschreitet oder durch sie isoliert wird“ (Loupe 1996: 271). Die Erweiterung des gestischen Materials, das sich durch Wahlfreiheit auszeichnete, wurde zudem das erste Mal in der Weimarer Republik für eine Masse von Menschen möglich, die zuvor nicht mit den Sphären des Tanzes oder der modernen Kunst in Berührung gekommen waren. Es ist also von großer Bedeutung nicht nur zu fragen, welche Bewegungen ausgeführt wurden, sondern von wem, in welchem Kontext dies geschah. Auch wenn man auf Schulung und Stärkung hinarbeitete, so konnten zahlreiche Menschen ihren Körper erstmals in einer selbstgewählten Körperpraxis erleben. Weidt war damit Teil jener heterogenen Weimarer Körperkultur, in der es eine demokratisch und kontrovers geführte Diskussion über Körpertypen, Körpertraining und die damit zu erreichenden Ziele gab, die im Faschismus nicht denkbar war. In diesem differenzierten Kontext sollte die Ästhetisierung des „Arbeiterkörpers“ in der Weimarer Republik gesehen werden.

* * *

Weidt nutzte die dualistische Darstellung vom Körper des Arbeiters, der auf der einen Seite unschön und ausgelaugt und auf der anderen Seite stark und heroisch schien, als eine ästhetische Strategie in seinen Tanzinszenierungen. Sie markierten zwei zentrale Zustände in der Vision der historischen Entwicklung der Arbeiterbewegung, die von der Unterdrückung zur Befreiung führte (vgl. Clark 1984). Dafür boten sich die Mittel des Ausdruckstanzes an. Dies möchte ich an zwei Aspekten von Weidts Arbeit genauer aufzeigen: zum einen an seiner mimischen Darstellungsweise, die von den pathetisch aufgeladenen, ekstatischen wie gefühlsbestimmten Bewegungen geprägt war ebenso wie durch den Gebrauch von Masken. Diese Darstellungsformen eigneten sich ideal für die Verkörperung von Leid. Zum anderen zeigen sich in der räumlich-rhythmischen Strukturierung seiner Tänze der Einfluss von Labans Choreutik und des zeitgenössischen Rhythmusdiskurses der Zeit (vgl. Laban 1926). Dabei konnten Parallelen zum rhythmisierten Alltag der Arbeiter und durch rhythmisierte Gruppenpräsenz Kraft und Stärke gezeigt werden. An Weidts Arbeit wird deutlich, dass sich die Ästhetisierung des Arbeiterkörpers mit den Mitteln des Tanzes erreichen und mit einer politisch motivierten Zeichenhaftigkeit verbinden ließ.



Abb. 2: Jean (Hans) Weidt: „Eine Frau“ (1928).

Weidt diente die auffallende Physikalität der Armut bzw. des Alters und der körperlichen Versehrtheit als Inspiration für seine Tänze; ob das nun das Zittern einer alten Frau oder der Fortbewegungsstil eines Mannes mit fehlendem Bein war. Er nahm die physischen Qualitäten des Beobachteten als Ausgangspunkt für seine Tänze, die nicht nur von einer Handlung geprägt waren, sondern sich an einem physischen Spannungszustand orientierten.⁵ So verkörperte er im Tanz „Eine Frau“, der einer seiner erfolgreichsten Tänze in der Weimarer Republik war, die Geschichte und das Leid einer Frau, die ihre Kinder im Krieg verloren hatte und nun durch Betteln auf der Straße ihr Geld verdienen musste, durch einen in sich abgewinkelten, eingefallenen Körper, der von einer übergroßen Maske dominiert wurde (Abb. 2). Damit griff er auf ein Bewegungsmaterial des Ausdruckstanzes zurück, das mit Gewicht und Kontraktion bewusst spielte und zugleich eine passende Darstellungsform für das Leid bildete. Ähnliche Gestalten in sackartigen Gewändern mit schwer hängenden Köpfen, die sich aneinander lehrend stützen, findet

⁵ Spannung und Entspannung sind wichtige Elemente in Rudolf von Labans Bewegungstheorie (vgl. Laban 1920).

man in seiner Gruppenchoreographie „Tanz der alten Leute“ (1930). Im langsamen Hin- und Herwippen, im ruhigen Tempo, in zitternden Bewegungen, die in der rekonstruierten Version vom „Tanz der alten Leute“ (1984) auffällig sind, wurde ein bewegungsmimetischer Bezug zu alten Menschen gesucht. Die Tänzer liefen in einer geschlossenen Gruppe im langsamen Tempo, sie streckten ihren Oberkörper nach vorne, hoben die Arme und fielen immer wieder in sich zusammen. Sich wiederholende Bewegungen, wie das Zeigen der leeren, nach außen gedrehten Hände, sowie eine klare Linienführung prägten ein niemals dynamisches Tanzgeschehen, das auch in seiner abstrakt mimetischen Kopie menschlichen Leids durchaus lesbar war. Das Leid der Menschen wollte Weidt eindringlich vermitteln. Kritiker bezeichneten seine Arbeit daher auch als Tanzpantomime: „Weidt ist in seinen Schöpfungen niemals absoluter oder ‚abstrakter‘ Tänzer, sondern immer tänzerischer Pantomime“ (Böhme 1931).

Zur Vermittlung dieser Leidensgeschichten nutzte er keinesfalls nur alltägliche Bewegungen oder solche, die auf pathetische Weise mimische Kopien von Leid darstellten, sondern er erreichte dies durch eine spezifische Bewegungsqualität:

„In all diesen Tänzen sind Stellen, die überaus stark ergreifen, bei denen eine fast untragbare Gewalt von vertanzenden, völlig ekstatisierten Gestalten ausgeht. Und hier ist der Zugang zu diesen Tänzen: Seine Schöpfungen sind Ausdruck des Leides eines Menschen an der gegenwärtigen Wirklichkeit, also keine Wirklichkeitsspiegelungen, sondern Auseinandersetzungen und Versuche, alltägliche Realitäten durch das Mittel bewegungsmäßiger Formung ins Sinnbildhafte zu erheben“ (Böhme 1930).

Der ekstatische Körper, ein Topos, der den Ausdruckstanz in seinen Anfängen beherrscht, verbindet sich hier mit einer inhaltlichen Aussage des Tanzes und verweist darauf, dass der tanzende, der bewegte Körper von zentraler Bedeutung für die Sinnggebung und die künstlerische Formung ist.

Die mimische Kommunikation verlief dabei nicht nur über den bewegten, sondern auch über den symbolisch stilisierten Gesichtsausdruck, den die Maske provozierte. Die Verbindung von Maske und modernem Tanz war durchaus charakteristisch für den Ausdruckstanz. Dabei ging es Weidt nicht darum, sich hinter der Maske zu verstecken, sondern die Bewegungen derart zu gestalten, dass ein Zuschauer die Illusion haben konnte, dass sich in seinem Tanz „Eine Frau“ wirklich eine alte Frau hinter der großen, bleichen Maske bewegte (so Weidt in einem Filminterview; vgl. Tanz für ein besseres Leben 1988). Weidt hatte also durch-

aus keine Angst, Weiblichkeit und Schwäche darzustellen und auf ein Bewegungsvokabular zurückzugreifen, das als „unschön“ angesehen werden konnte.

Die Masken kreieren dabei eine größere Zeichenhaftigkeit und fungieren gleichzeitig als ein ästhetisches Mittel zur Reduzierung und zur Vereinheitlichung der Gruppe, wie das in Weidts Choreographie „Tanz der alten Leute“ auffällt. Auch hier waren die Masken für die inhaltliche Lesweise der Tänze von großer Bedeutung, prägten das körperliche Erscheinungsbild und waren zentral für die ästhetische Wirkung des Tanzes. So hält eine Rezension aus Paris, wo Weidt „Tanz der alten Leute“ nach seiner Flucht vor den Nationalsozialisten wieder aufnahm, fest: „Darin liegt ein Maß an Elend, eine Anhäufung von Leiden, deren Erinnerung sich im Gedächtnis nicht mehr auslöscht. Die Verwendung bleicher Masken, die das erstarrte Leiden und die verhärtete Hoffnungslosigkeit darstellen, gibt dieser Szene einen außergewöhnlichen Skulpturwert“ (Vuillermoz 1939, zitiert nach Weidt/Reinisch 1984: 164f.). Die Masken kreieren Charaktere und Assoziationsfelder und formen den Körper, machen ihn zu einer Skulptur, die etwas Erstarrtes, Bleibendes, Bildhaftes hat, das dem Tanz in seiner ephemeren Eigenschaft fehlt. Gleichzeitig ersetzen die Masken den charakteristisch erstarrten Gesichtsausdruck des modernen Tanzes und verleihen ihm eine symbolische Bedeutung. Die großen Augen und aufgerissenen Münder greifen auf ein expressionistisches Bildmaterial zurück. Ebenso könnten die Masken auch Abbilder der holzschnittartigen Zeichnungen des überrealistischen Naturalismus der Käthe Kollwitz sein. Die Masken erzeugen eine Atmosphäre, in der Bewegungen zwar immer noch stimmungsevozierend wirken, aber vor allem lesbarer werden.

Die Masken erlauben zudem eine vereinheitlichte symbolische Gruppenpräsenz. Zwar wollte man unterschiedliche Schicksale aufzeichnen, und besonders die filmisch festgehaltene Rekonstruktion von „Tanz der alten Leute“ hebt einzelne Gestalten und ihre Geschichten heraus. Allerdings geht gerade durch die Masken nie ein ästhetisch kohärenter Gesamteindruck der pantomimischen Qualität verloren, auch wenn wie bei Weidt eine tänzerische und bühnenunerfahrene heterogene Gruppe dieses einheitliche Wirken anstrebte. Die Masken waren zwar expressiv und riefen zu detailgenauen Betrachtungen auf, doch lag ihre Wirkung auch in ihrer unveränderbaren Reduktion und Stilisierung, die Laientänzer mit ihrer eigenen Gesichtsmimik schwerlich hätten darstellen können. Sie waren also Teil einer ästhetischen Homogenisierung. Weidt griff mit den Masken und Bewegungen, die mit dem Körpergewicht spielten, auf ästhetische Komponenten des Ausdruckstanzes zu-

rück, entwickelte sie weiter und nutzte sie, um Anklage zu erheben und Veränderung zu fordern.

Einen weiteren mimetischen Bezug zum Arbeitsalltag der Arbeiter konnte Weidt durch die Rhythmisierung seiner Tänze herstellen. Weidt brachte in seiner Arbeit den zeitgenössischen Trend, Rhythmik, Industrialisierung und Arbeit zusammenzudenken, in tänzerischer Form auf die Bühne. Obwohl sich die rhythmische Struktur in Tänzen wie „Akkord, Akkord“ aus „Passion eines Menschen“ (1930) oder „Morgens-Mittags-Abends“ (1931) eines Alltagsrhythmus bediente, geschah eine räumlich-dynamische Überformung der Bewegungen, die die tänzerische Qualität hervorhob. Diese Rhythmisierung war besonders effektiv in den Gruppenchoreographien. Dabei wurden Bewegungen aus der Arbeitswelt in ihrer sich wiederholenden Struktur zur Basis des Rhythmus. Alltagsgesten, Kampfbewegungen, Springen, Laufen, Trampeln wurden zu Bewegungsoptionen des Ausdruckstanzes, die sich mit dem Bewegungsgestus der Arbeiterschaft in Verbindung bringen ließen. Wiederholung, Aneinanderreihung (wie sie auch schon in den Titeln auftraten) deuten auf die immer wiederkehrende Struktur innerhalb jeglicher Arbeit hin, die bereits der Arbeitsökonom und einflussreiche Rhythmus-theoretiker Karl Bücher als Grundlage des Rhythmus bezeichnete (vgl. Bücher 1898). Die sich wiederholenden Bewegungen verweisen auf diese selbst, machen Handlungen, Tätigkeiten, Arbeitsbewegungen und nicht lineare Geschichten zum Fokus des Tanzes. Sie heben das Tänzerische hervor, indem sie Alltagsbewegungen überformen und abstrahieren.

Welches Tempo die stilisierten Arbeitsbewegungen hatten, ist aus dem Foto- und Kritikenmaterial nicht zu erschließen. Allerdings waren es wahrscheinlich weniger schwingende als eher taktvoll stampfende oder gehaltene Rhythmen. Fritz Böhme, der von einer „im Zusammen-tanz vorzüglich und im Rhythmischen und Ausdrucksmäßigen restlos geeignete[n] Schar junger Menschen“ sprach, hielt über den Rhythmus und Bewegungsfluss fest: „Immer sind es zerbrochene Schwünge, festgehaltene Gesten, zerspringende Impulse, zerfaserte und zerpellte Gesamtbewegungen, nicht geschaffen nur der Form wegen oder aus konstruktiver, ornamental leerer Neigung, sondern als unmittelbar Form gewordener Ausdruck seelischen Erlebens“ (Böhme 1931). Und diesem entsprach eben nicht nur der flüssige Schwung, sondern auch die verzerrend gehaltene Bewegung, die den Kraftakt verkörperte. Weidt variierte die chorischen und rhythmischen Bewegungselemente des Ausdruckstanzes durch ein Verzerren und Überspannen. Er entthob diese Spannung einem rein physisch und emotional subjektiven Raum und band sie symbolisch an die Arbeit der Menschen. Dem Pariser Publi-

kum, das damals noch recht unvertraut mit dem modernen Tanz war, fiel besonders dieser Aspekt auf: „Diese Neuerer versuchen den Rhythmus der Anstrengung, den Rhythmus der Mühe, den Rhythmus des Leidens zu stilisieren“ (Vuillermoz 1939, zitiert nach Weidt/Reinisch 1984: 164). Diese rhythmisch sich wiederholenden Bewegungsstrukturen eignen sich zur Darstellung von Ermüdung und Mechanisierung und machen diese für das Publikum durch ein mimetisches Mitempfinden physisch nachlebbbar.

Weidt stilisierte ferner seine Bewegungen durch eine klare räumliche Ausrichtung, die nicht nur abstrakte Raumlinien betonte, sondern auch das tänzerische Raumkonzept, wie es im modernen Tanz durch Rudolf von Laban und seine „Kinesphäre“ eingeführt worden war, integrierte. Auf einem Foto zu „Morgens-Mittags-Abends“ stehen zwei Männer, die ihren Körper in der Hüfte abwinkeln. Der linke Arm ist rechtwinklig vom Körper aus längs in die Raumdiagonale gestreckt, als ziele er auf etwas hin, der andere Arm ist vom Ellenbogen aus in die gegenläufige Diagonale nach hinten gezogen. Die Spannkraft der Bewegung wird durch das Ballen der Faust verstärkt. Eine arbeitsbezogene Bewegung kann hier nicht ohne weiteres abgelesen werden. Vielmehr lässt sich eine Bogenziehbewegung erkennen, die Weidt räumlich abstrahiert, indem er die Diagonale hervorhebt. Im Kontrast dazu richtet er vier Frauen wie eine Wand frontal zum Zuschauer aus.

Dieses Kontrastieren bzw. Zeigen von gegenläufigen Bewegungen charakterisiert Weidts Choreographien und stilisiert die Arbeitsbewegungen. Männer, die ihre Oberkörper ganz tief beugen, so dass die Tänzer nur noch ihre Knie sehen können, werden Frauen gegenübergestellt, die die Arme zur Seite heben, und auch bei ihnen ist ein Zusammenfallen des Oberkörpers zu erwarten. Dies sind vielleicht jene Bewegungen, die Kritiken als Sense-, Schlag- oder Erntebewegung bezeichneten, in jedem Fall sind es Arbeitsbewegungen, die im Interesse einer räumlichen Struktur stilisiert wurden. Oftmals sind die Hände zu Fäusten geballt, verstärken den Eindruck von Spannung und sind zudem symbolisch aufgeladen. Fotos, in denen die Hände weit vom Körper weggestreckt sind oder in drohender Gebärde über den Köpfen geschüttelt bzw. posenhaft gehalten werden, verweisen mehr auf den Gestus des Kampfes als auf Kopien von Arbeitsbewegungen. Durch diese Abstraktion werden die „Arbeitertänzer“ zu universellen Bedeutungsträgern, und nur in dieser geometrisierten Körperlichkeit stellen sie Stärke, Entschlossenheit und Geradlinigkeit dar. Wenn jener Grad an Abstraktion fehlte, wurde der künstlerische Wert dieser Arbeiterchoreographien in Frage gestellt (vgl. Lewitan 1931: 16). Die Präsentation des Arbeiterkörpers bedurfte einer Stilisierung und Ästhetisierung, für die der Aus-

druckstanz die adäquaten Mittel bot. Exemplarisch lässt sich an Weidts „Arbeiter“ (1925), der mit beiden Armen parallel nach hinten gestreckt steht, dabei den Oberkörper in einer diagonalen Verlängerung des rechten Beines leicht gekippt hat und durch Fäuste einen kämpferischen Gestus hinzufügt, zeigen, wie eine tänzerische Umsetzung einer abstrakten Raumlehre und die Idee eines idealisierten, ästhetisch genormten (Arbeiter)körpers zusammenlaufen konnten.

Weidts Bewegungen waren daher immer mehr als plakative Kopien des Arbeiteralltags und konnten diesen trotzdem thematisieren. Masken, Rhythmisierung und räumliche Ausrichtung der Bewegungen hatten sowohl eine mimetische Komponente als auch einen abstrahierenden Effekt, der die Körperlichkeit der Tänzer/innen und deren Spannungszustände hervorhob. Auch wenn Weidt letztlich für den starken Körper plädierte, so wagte er doch auch, Körper und Bewegungen des Leids darzustellen, die durch Kontraktion, Spannung, Verzerrung, Asynchronizität entstanden und im Vergleich zum Ballett die „unschönen“ Bewegungen ausmachten. Dem gegenüber stand ein Stärke symbolisierendes Bewegungsmaterial der Extension, der nach außen gerichteten, geschwungenen Glieder und der Energie. Dabei korrespondierten Bewegungen, die symbolisch und pathetisch aufgeladen wurden, wie Arbeitsbewegungen, in die Höhe gestreckte Fäuste und in den Raum greifende Bewegungen mit den Ideen Rudolf von Labans zur Verwendung von Raum und Kraft im Tanz. Moderne Tanzbewegungen und die Darstellung des heroischen Arbeiters, der seinen Körper entlang exakter Raumdiagonalen inszenierte oder in spannungsvollen Posen hielt, gingen Hand in Hand. Jene Momente, wo diese Stilisierung nicht funktionierte bzw. vom Publikum nicht erkannt und akzeptiert wurde, machen deutlich, wie sehr die Darstellung der Befreiung im Neuen Tanz von einer spezifischen Körperschulung und Körpernormung ausging. Ideen der Befreiung liefen keinesfalls konträr zu Disziplinierungsstrategien, sondern beide bedingten einander. Über den Körper Befreiung und Stärke zu erreichen, war harte Arbeit, sowohl praktisch als auch intellektuell, und daher durchaus nicht geeignet, für jeden Arbeiter das angemessene Entspannungsprogramm zu bieten.

Literaturverzeichnis

- Adler, Max (1924): „Klassenkampf und Kultur“. Kulturwille 1 (Heft 7), S. 106ff.
- Adler, Max (1927): Die Kulturbedeutung des Sozialismus, Wien: Verlag der Volksbuchhandlung.

- Alkemeyer, Thomas (1995): „Gesellschaft, Körper, Tanz“. Jahrbuch Tanzforschung, S. 9-26.
- Anonymus (1926): „Arbeiterbewegung und Körperkultur“. Kulturwille 3 (Heft 5), S. 81.
- Baxmann, Inge (2000): Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne, München: Fink.
- Böhme, Fritz (1922): Tanzkunst, Dessau: Dünnhaupt.
- Böhme, Fritz (1930): „Tanzgruppe Hans Weidt“. Deutsche Allgemeine Zeitung vom 17.12.1930.
- Böhme, Fritz (1931): „Tanzgruppe Hans Weidt“. Deutsche Allgemeine Zeitung vom 13.4.1931.
- Brandstetter, Gabriele (1995): Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bücher, Karl (1898): Arbeit und Rhythmus. 3. erw. Aufl., Leipzig: Teubner.
- Clark, Jon (1984): Bruno Schönlink und die Arbeitersprechchor-Bewegung, Schriften des Fritz-Hüser-Instituts für deutsche und ausländische Arbeiterliteratur der Stadt Dortmund, Köln: Prometheus.
- Engelhardt, Viktor (1925): An der Wende der Zeitalters. Individualistische oder sozialistische Kultur? Berlin: Arbeiterjugend-Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (1993): Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen: Narr.
- Gleisner, Martin (1928): Tanz für Alle. Von der Gymnastik zum Gemeinschaftstanz, Leipzig: Hesse und Becker.
- Guilbert, Laure (2000): Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous nazisme, Paris: Complexe.
- Guttmann, Wilhelm (1990): Worker's Culture in Weimar Germany. Between Tradition and Commitment, New York: Berg.
- Hardt, Yvonne (2004): Politische Körper: Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik, Münster: Lit.
- Hartig, Valtin (1924): „Über die Möglichkeit proletarischer Kunst“. Kulturwille 1 (Heft 1), S. 1f.
- Heuschele, Otto (1923): „Der Tanz als Befreier“. Die Schönheit 19, S. 31f.
- Jockel, Nils/Stöckemann, Patricia (1989): Flugkraft in goldene Ferne... Bühnentanz in Hamburg seit 1900, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
- Kant, Marion (2003): „Annäherung und Kollaboration. Tanz und Weltanschauung im ‚Dritten Reich‘“. tanz-journal 3, S. 13-23.
- Koch, Adolf (1928): „Arbeiterymnastik“. Kulturwille 5 (Heft 1), S. 5.

- Laban, Rudolf v. (1920): Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen, Stuttgart: Seifert.
- Laban, Rudolf v. (1926): Choreographie, Jena: Diederichs.
- Langewiesch, Dieter (1984): „Die Arbeitswelt in den Zukunftsentwürfen des Weimarer Kultursozialismus“. In: Albrecht Lehmann (Hg.), Studien zur Arbeiterkultur, Münster, S. 41-58.
- Lewitan, Joseph (1931): „Tanzgruppe Hans Weidt“. Der Tanz 4 (Heft 12), S. 16.
- Lewitan, Joseph (1932): „Der Bankrott: Einige Worte über Formlosigkeit und Geistlosigkeit“. Der Tanz 5 (Heft 6), S. 5.
- Lichtenstädter, Ilse (1926): „Die Aufgabe der Gymnastik im Rahmen der sozialen Frauenarbeit“. Gymnastik. Monatszeitschrift und Mitteilungsblatt des deutschen Gymnastikbundes (Heft 1), S. 16ff.
- Loupe, Laurance (1996): „Der Körper und das Unsichtbare“. In: Karin Adelsbach/Andrea Firmenich (Hg.): Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer, Köln: Wienand, S. 271.
- Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia (1993): „...jeder Mensch ist ein Tänzer“. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen: Anabas-Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1968): „Also Sprach Zarathustra“. In: Ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli; Mazzino Montinari, Band 1, Berlin: De Gruyter.
- Schikowski, John (1924): „Der neue Tanz und die Massenkultur der Zukunft“. Kulturwille 1 (Heft 2), S. 22.
- Siemsen, Anna (1927): Politische Kunst und Kunstpolitik, Berlin: Laub.
- Tanz für ein besseres Leben (1988). Der Rote Tänzer Jean Weidt. Fernsehdokumentation von Petra Weisenburger and Jean-Louis Sonzogni, Paris/Köln.
- Weidt, Jean/Reinisch, Marion (1984): Auf der Großen Straße. Jean Weidts Erinnerungen. Nach Tonbandprotokollen, Berlin.
- Weidt, Jean (1968): Der rote Tänzer. Ein Lebensbericht. Berlin: Henschel.
- Zimmermann, Otto (1928): „Gymnastik und Tanz vom Standpunkt des Arbeiters“. Kulturwille 5 (Heft 1), S. 3-5.

Massenware Körper.

Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre

JOST LEHNE

Im Zentrum dieses Artikels steht die Darstellung des weiblichen Körpers in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre in Berlin. Verschiedene Aspekte, die die Körperdarstellung im Kontext spezifischer Zeitmerkmale erhellen, werden in drei Abschnitten am Beispiel der so genannten *Haller-Revuen* erläutert. Der Körper erscheint hierbei in einem Spannungsfeld, das aus einer Überschneidung von Konsum- und Vergnügungswelt gebildet wird. Der in großer Zahl und unterschiedlichen Formen präsentierte weibliche Körper war für den Erfolg der Revuen relevant und wirkt dabei objekthaft wie eine Ware, ein Geschäftsartikel.

Körperdarstellung als Teil einer ästhetisierten Konsum- und Warenwelt

Die Ausstattungsrevue erlebte ihren Aufführungshöhepunkt in der kurzen, wirtschaftlich prosperierenden Zeit von 1924 bis 1928. Sie entsprach in der dynamischen Abfolge thematisch vielfältiger und multimedialer szenischer Ereignisse dem Tempo der noch jungen Republik und nutzte ihre neuen wirtschaftlichen, rechtlichen und gesellschaftlichen Spielräume (vgl. allgemein zur Revue Kothes 1977; Jansen 1987). Die generelle Beschleunigung des Lebens durch technische Innovationen und die Veränderung der Wahrnehmungsweisen als Zeichen der Moderne fanden in der Struktur der Revue ihren Niederschlag (vgl. Ha-

sche 1999; Fleig 2004). Ihre Gestaltungsweise wurde als Manifestation „einer neuen Stufe tiefgreifender Urbanisierung erlebt“ (Fiebach 1995: 18). Die Revue zelebrierte sich selbst als wesentlichen Bestandteil der eigenen Epoche und gestaltete so die Vorstellung eines modernen Lebensstils bestimmter bürgerlicher Schichten mit.

Eines der größten und erfolgreichsten Revuetheater der zwanziger Jahre war das Theater im Admiralspalast am Berliner Bahnhof Friedrichstraße, in dem der „Revueadmiral“ und „Revueterich“ Herman Haller seine opulenten Bühnenwelten zeigte (vgl. Lehne 2005). Die führende Rolle seines Hauses, auch als Sehenswürdigkeit für jeden Berlin-Besucher, betonten die Produzenten selbst:

„Die ‚Haller-Revue‘ gehört zur Weltstadt Berlin wie die ‚Ziegfeld-Follies‘ zu New York, das ‚Casino de Paris‘ und die ‚Folies Bergère‘ zu Paris und wie das ‚Hippodrome‘ zu London. Herman Haller hat es verstanden, daß die Revue der Ausdruck der Zeit, der Ausdruck unserer Zeit, ist: mit Tempo, Ausstattungswundern, schönen Frauen, Witz, Tanz, Jazzband. Herman Haller [...] hat den weltweiten Horizont, wie keiner neben ihm in Europa, er kennt das Publikum aller Erdteile, und er hat die splendide, mäzenatische Hand, die gewöhnt ist, das Beste aus allen Zentren der Welt für seine Revue heranzuziehen, unabhängig davon, was es kostet“ (Programmheft 1925/26: 1).

Ökonomische Stichworte spielten in der Zeit zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise eine wesentliche Rolle. Konsum und Konjunktur, Warentausch und internationalisierter Handel (auch mit Komponenten der Revue als Produkten) prägten die Themen dieser Bühnenform, die sich als Teil einer weltweit vernetzten Organisation für Vergnügen, Unterhaltung und Genuss in den großen Metropolen präsentierte. In den Haller-Revuen vermischte sich ein konsumorientiertes, materialistisches Lebensgefühl mit exotischen Kulissen und Berliner Lokal-Kolorit. Ihre Bilderfolge war ein szenischer Spaziergang durch kosmopolitische, schillernde Warenwelten.

„Die Grundidee dieser Revuen ist ja überall dieselbe: es werden geschäftstüchtige Theateragenten und ihr nicht minder sympathischer Anhang auf die Reise geschickt, um für ihre Bühne in aller Welt die allerneusten Attraktionen und Sensationen zusammenzuzuholen. So geht in ein paar Dutzend Bildern die Fahrt nach London, Wien, Paris und Neuyork vor sich, nach Spanien, nach dem Orient. In Modesalons, Luxusbars, Parfümerien, Zigarettenläden, Kabarettts, Theatergarderoben, Juwelen-, Blumen- und Antiquitätengeschäften entwickeln sich farbige Bilder“ (B.D.H. 1924/25: 457).

Aus der Vielzahl auf der Bühne präsentierter Themen, Menschen und Ausstattungen entstand eine charakteristische szenische Üppigkeit, ein „Kult der Quantität“ (Kothes), der dem Glauben an eine materiell beglückende Epoche huldigte und in diesem zeitgeistigen Verständnis auch für den Erfolg der Revuen relevant war. Werbeslogans wie „Fünfundzwanzig enorme Bilder, einhundert herrliche Modelle, zweihundert bezaubernde Frauen, eintausend Einfälle, zweitausend Kostüme“ (Carlé/Martens: 66) verdeutlichten den inhaltlichen und materiellen Reichtum der Aufführungen.

Diesem Kult der Quantität entsprach auch die große Anzahl von Darstellern in den Revuen, die teilweise über 300 Personen umfasste, von denen 85 % und mehr weiblich waren. Das urbanistische Phänomen der Ballung fand – als Spiegel der Bevölkerungsdichte Berlins – in der Fülle an präsentierten Körpern auf der Bühne seine Entsprechung. „Welche Menge, welch' Gedränge“, hieß es im Eröffnungslied der Halber-Revue *Drunter und Drüber* – dies galt sowohl für die Bühne im Admiralspalast (und dessen fast immer ausverkauften Zuschauerraum mit fast 2.000 Plätzen) als auch für die Friedrichstraße davor.

Die Vielfalt der auf der Bühne dargestellten Figuren, die vom Droschkenkutscher bis zum Fabrikdirektor reichte, nahm die soziale Geografie/Struktur der Stadt auf und bereicherte die Palette durch zahlreiches, insbesondere weibliches Personal, das, wie die gesamte Revue, dem Prinzip der Abwechslung verpflichtet war und einheimische und exotische Typen gleichermaßen präsentierte: von einer Berliner Prostituierten bis zur indonesischen Ausdruckstänzerin und den quantitativ besonders häufigen „Girls“. In Spiel-, Gesangs- und Tanzszenen erschienen sie an unterschiedlichen Handlungsorten und in verschiedensten Kulissen, die gestalterisch aktuelle Modetrends aufgriffen. Die häufig dem Alltag entnommenen Situationen und Themen erhielten durch die Verbindung mit einer verschwenderischen Ausstattungspracht den Glanz des Besonderen und Kostbaren. Ein Umstand, der sich, wie zu zeigen sein wird, auch auf die Körperdarstellung auswirkte.

Der sinnlich-materialistische Ansatz der Revue schlug sich nicht nur in der üppigen Ausstattung und Massierung von Darstellern nieder, sondern auch in einer spezifischen Präsentation des Körpers. Im Kontext der bereits angedeuteten konsum- und genussorientierten Konzeption der Revue, in ihrer glitzernden und funkelnden Warenästhetik, fungierte der Körper als Repräsentant von Produkt- und Konsumwünschen, teilweise in sehr konkreter Form. So traten im 25. Bild – „Was Frauen lieben“ – in der Revue *Noch und Noch* von 1924/25 Mannequins als Personifikationen von Edelsteinen und weiteren Geschenkartikeln auf. In anderen Bildern waren die Darstellerinnen sogar Verkörperungen ge-

fragter Markenprodukte, wie der Sarotti-Schokolade oder der damals beliebten Garbáty-Zigarette. Diese Szenen erwiesen sich als eine frühe Form des *product placement*. Ausgehend von dieser konkreten Produktschau, wurden die szenischen Ereignisse in verführerischen Bildvisionen fortgesetzt, die wie ein Wunsch-Traumgebilde wirkten, das durch ein modisches Genussmittel erzeugt wurde. So folgte z.B. auf die Präsentation der Garbáty-Zigarette in *Noch und Noch* eine Darstellung ihrer phantasiestimulierenden Wirkung. Im blauen Dunst von Zigarren und Wasserpfeifen öffnete sich „König Nikotins Zauberreich“ als Märchenwelt wie aus Tausendundeiner Nacht, in der aufwendig kostümierte Sultane und orientalische Tänzerinnen ein berauschendes Bild abgaben. Das Rauschhafte entsprach der modernen Hingabe an ein genussbetontes Dasein und war zugleich ein Element, das für die Gestaltungsweise der Revue im Ganzen relevant war. Die vielfältige, abwechslungsreiche Präsentation von Tanzszenen, Ausstattungseffekten, Musikeinlagen etc. in einer assoziativ-zufälligen und effektbetonten Dramaturgie entsprach den Gesetzen der Traum- und Rauschwahrnehmung (vgl. hierzu Baxmann 2000: 135/136) und war gewissermaßen eine halluziniert übersteigerte Gegenwartswahrnehmung und -spiegelung. In der ersten Haller-Revue, *Drunter und Drüber*, wurde die Revuedramaturgie explizit unter ein rauschhaftes Vorzeichen gestellt, indem die Hauptfigur, die das Stück wie ein roter Faden durchzog, Kokain konsumierte und die gesamte Revue im Zeichen und unter Einfluss dieser Modedroge durchwanderte. In diesem Sinne waren die Revuen zwar kein Kaufrausch, aber ein Wahrnehmungsrausch der Konsumgesellschaft, ein Delirium des Materiell-Sinnlichen, durchsetzt mit phantastischen Elementen. In dieser unwirtlichen Atmosphäre wurde das Reale entrückt und als Wunschvorstellung gezeigt.

Der weibliche Körper spielte in diesem Zusammenhang als lustvoll-verführerisches Element, als Projektionsfläche und Verkörperung materieller Wünsche eine wichtige Rolle. Er wurde selbst Bestandteil dieser Wunsch-Warenwelt und bildete eine Facette des Sortiments, aus dem ausgewählt werden konnte, zumindest mit den Augen. Wesentlich war hierbei die Illusion der Verfügbarkeit, die bereits in der Partizipation am Ereignis der Revue-Aufführung bestand.

„I just can't make my eyes behave...“. Körper als stimulierendes Objekt materieller Begierde

Die „Revue soll, ganz im Gegensatz zu allen anderen Formen und Gattungen jedweden Theaterspiels, alle *Sinne* des Zuschauers und Zuhörers

beschäftigen. So könnte sie überhaupt die *simlichste* unter allen Erscheinungen und Kategorien jener Welt, die die Bretter vorstellen, sein oder werden“ (Kastner 1924: 141, Hervorhebungen im Original). Das Waren- und Objekthafte des Körpers erhielt in den Revuen eine besondere Qualität, die in erotische Bereiche hineinspielte.

Bereits von Zeitgenossen wurde die Ausstattungsrevue aufgrund ihrer materialistisch-sinnlichen Konzeption als Theaterform kritisiert – z.B. von Theatermachern wie Meierhold und Tairow –, da sie die Lust an einem eindimensionalen, sinnenleerten Leben im Konsum- und Warenrausch produziere (vgl. hierzu Fiebach 1995: 18ff.). Dies weist auf die stimulierend-suggestive Qualität der Ausstattungsrevuen hin. Durch die Ausstellung einer großen Waren-, Material- und Körperfülle als Angebot des Vergnügens, eine Überflutung der Sinne mit Neuartigem und dem Betonen des Genusses daran, erzeugten sie Begehren (vgl. Fiebach 1995: 38-40). Ihre Ästhetik stimulierte durch die Zurschaustellung bekleideter oder nackter, bewegt oder figurativ-statuarisch gezeigter junger Frauen vor allem männliche Zuschauer. Die spezifische Sinnlichkeit der Frauen entstand hierbei im Zusammenspiel mit Kostüm und Bühnenausstattung.

Revuen waren eine dauernde Abfolge von Attraktionen, die den Moment der Überraschung, die stetige Abwechslung, das Prickeln des Neuesten und Allerneuesten, auskosteten. Aufwändige Kostüme waren dabei ein wichtiges Gestaltungsmittel. Der Körper diene dazu, die Hülle des Kostüms wirkungsvoll auszufüllen, und dieses wiederum förderte eine besondere Erscheinung des Körpers. In Verbindung mit prachtvollen Kostümen erreichte er selbst die Qualität eines Ausstellungsstückes. Er wurde Element der Dekoration, materialisierte sich als Ornament, schillerte als Ikone (vgl. Klooss/Reuter 1980). Ausstattung, Bewegung und Körper verschmolzen fast zu einer organisch-biomorphen Masse, was eine zeitgenössische Rezension der Haller-Revue *Noch und Noch* verdeutlicht:

„Durch Beleuchtungswechsel und Einschaltung gewisser Farbfilter ändern die Gestalten auf der Szene plötzlich Farbe und Form ihrer Gewänder: eine moderne Tanzgesellschaft verwandelt sich in einen phantastischen Urwaldreigen. Und einzelne Tanzpaare zeigen eine neue Akrobatik von bewundernswerter Leichtigkeit und atemberaubender Fixigkeit. Der schlanke Tänzer schwingt die Partnerin wie einen lebenden Reifen, wie einen Kreisel, wie eine Schlange, wie einen wehenden Schleier im Wirbeltempo um sich, klassisch-schöne Posen wechseln in Sekundenschnelle“ (B.D.H. 1924/25: 457).

Die Verbindung von Körper und Material zu einer objekthaften ästhetischen und thematischen Einheit war für die Revuen charakteristisch.

Die Kostüme bestanden oft aus teuren Stoffen und trugen kostbare Accessoires, deren materieller Wert als Ereignis betont wurde: So erhielt in der Revue *Achtung! Welle 505* ein sehr aufwendig gefertigtes Paradiesreiherkostüm, das mit einer langen Schleppe aus hunderten von schillernden Federn diese Vogels versehen war, das Prädikat des „kostbarste[n] Kostüm[s], das je auf einer Bühne gezeigt wurde“ (Programmheft 1925/26: 13). Eine variantenreiche Lichtgestaltung setzte Kostüme dieser Art und ihre Trägerinnen wirkungsvoll in Szene.

„Mode, Phantasie und Erotik verbünden sich, um der Frau den schönen Rahmen, ein glanzvolles Piadestal und wirkungsvolle Hintergründe zu schaffen. Immer wieder das gleiche Thema und unerschöpfliche Variationen. Der weibliche Akt wird nach ganz bestimmten Gesichtspunkten bekleidet. Bald gilt es den einen, bald den anderen Körperteil zu zeigen oder zu verdecken, und immer bilden dekorative Wirkungen, farbliche Kompositionen im Verein mit Effekten des Scheinwerfers, raffinierter Beleuchtungskünste die Grundlage allen Schaffens“ (Herzog 1925/26: 9).

Der Körper selbst erhielt durch die Verbindung mit teuren Waren und Materialien eine eigene Aura des Kostbaren. Die Ausstrahlung des Körpers als Dekorationsträger war in diesem Sinne dem Warenwert verbunden; die Kostbarkeit der Kleidung unterstützte die Wertigkeit des Körpers. Eine begehrenswerte Ware suggerierte einen begehrenswerten Körper, einen Luxuskörper.

Das Kostüm sollte zudem Ausdruck einer Idee sein. „Denn der Kostümdichter darf heute nicht lediglich Kostüme schaffen, die schön und kleidsam sind, sie müssen oft auch der Träger eines Gedankens, eines Willens sein: Ausdruck für ein Programm“ (ebd.: 10). Beliebte waren allegorische Darstellungen, die sich allgemein mit den positiven materiellen und verführerischen Seiten des Lebens befassten, so z.B. eine Parade der Schönheit mit den Figuren der aufregendsten Frauen aus der Geschichte, von Scheherazade bis zu Lukretia Borgia. Hierbei wurde versucht, die konnotierten historischen Merkmale im Kostüm zu gestalten. Im Falle der viermal verheirateten Lukretia Borgia deutete z.B. ein artifizielles Spiel mit erotischen Komponenten ihre verführerische Persönlichkeit an. In der Verwendung von transparenten Stoffen, die intime Körperzonen betonten, fand dies seinen Ausdruck (Abb. 1).

Die erotische Dimension, deren Wirkung das Kostüm förderte, fand sich als generelles Spiel von Verhüllung und Entblößung in verschiedensten Variationen wieder, in denen die Phantasie des Betrachters



*Abb. 1: Andrée Delyon als Lukretia Borgia in der Szene
„Die schönsten Frauen der Weltgeschichte“ in der
Haller-Revue „Noch und Noch“ 1924/25.*

durch eine angedeutete oder tatsächliche Nacktheit angeregt wurde. Eine gewisse Zweideutigkeit, ein Beschwören des „Verruchten“, gehörte immer auch zur Attraktivität der Körperdarstellung. Ein Spiel mit Schamgrenzen und sich zierender Unschuld war Teil der phantasiestimulierenden Revue-Sinnlichkeit, ebenso wie die Möglichkeit der Körperenthüllung. Ein „Striptease“ fand auf der Bühne zwar nicht statt, es gab allerdings zahlreiche Nacktdarstellungen, und das Spiel mit der Vorstellung von Be- und Entkleidung war für den (männlichen) Zuschauer eine wesentliche Stimulanz und wurde im Begleitheft entsprechend deutlich illustriert (Abb. 2).

In den Haller-Revuen ging die erotisch-sinnliche Komponente nie ins prall-lüsterne über, anders als z.B. in den Produktionen von James Klein in der Komischen Oper, die nur einige Häuser vom Admiralspalast entfernt lag. Auch frühere szenische Darstellungsformen, in denen frivole Anspielungen Bestandteil waren, hatten teilweise wesentlich der-

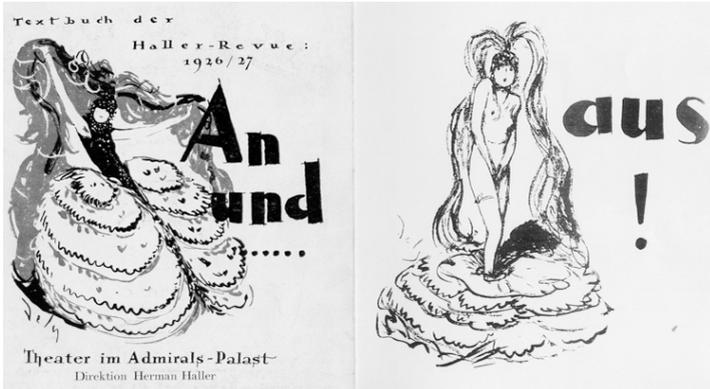


Abb. 2: Illustration des Frontcovers und der Innenseite des Textbuches zur Haller-Revue „An und Aus“ 1926/27.

bere Züge, darunter Aufführungen verschiedener Varieté-Darstellerinnen (vgl. Ochaim/Balk 1998). Die Revuen waren eher durch eine Hochglanzerotik bestimmt, was die „Potentiale des Imaginären“ (Brandstetter 1995: 368) aber durchaus anregte.

Die Erotik blieb dem Glamour, den perfekten Oberflächen, der materiellen, objekthaften Qualität einer Warensinnlichkeit verbunden. Hierdurch wurde der Körper entrückt und dem profanen, menschlichen Zugriff entzogen, blieb eine Bühnenvision. Dies galt für das anonyme Modell ebenso wie für den besonders glitzernden „Star“, der als Perle im Revueganzten diese Qualität nochmals potenzierte. Der weibliche Körper stand so im Spannungsverhältnis aus Animation und Entrückung, war Begehren erzeugend und distanzierend zugleich, war kostbares Kunstprodukt und Wunschprojektionsfläche.

Körperdarstellung als Ornament des Zeitgeistes

Der Körper wurde nicht nur als kostbares Objekt oder durch Nacktdarstellungen als Attraktion im Revueprogramm präsentiert, sondern auch als Ausdrucksmittel bestimmter Fähigkeiten gezeigt, vor allem in verschiedenen Tanzformen, z.B. in Gesellschafts- oder Phantasietänzen (Abb. 3).

Eine besondere ästhetische Erscheinung bildeten hierbei die Formationstänze der Girl-Gruppen, im Falle der Haller-Revuen der Lawrence-Tiller-Original-Empire-Girls, kurz Tiller-Girls (Abb. 4), einem „Kollek-



Abb. 3: Szene „Perlfischer und Perle“ aus der Haller-Revue „Noch und Noch“ 1924/25. Nacktheit auf der Bühne war von behördlicher Seite nur in größtenteils unbewegter, statuarischer Form erlaubt (wie in der Abbildung durch die am Boden angeordneten Figurantinnen dargestellt). In bewegter Form wurde sie nur toleriert, wenn sie als künstlerisches Ereignis galt, wie hier im Falle des Tanzpaares „Rose-ray und Capella“.

tivwesen“, dessen Wirkung und Beliebtheit auch durch die Verbindung mit spezifischen gesellschaftlichen Kontexten entstand. Die präzisen, synchronen Bewegungen in einer Reihe von meist 16 Girls deuteten verschiedene Zeitgenossen als treffenden Ausdruck und als Umsetzung von aktuellen Zeitmerkmalen in eine Tanz- und Bewegungsform, in der das neue Lebenstempo, die ökonomische Produktionssteigerung und Arbeitsrationalisierung in großen Fabriken durch Fließbandarbeit (Taylorismus), ein ästhetisch-künstlerisches Abbild erhielt (vgl. etwa Kracauer 1927).

Synchrone Formationstänze als attraktive Elemente der Bühnendarstellung waren allerdings nicht neu. Im klassischen Ballett sind sie vergleichbar mit der *batterie*, des Weiteren mit dem in einer Reihe getanzten Can-Can und der in Amerika kultivierten *chorus line*. Eine perfekt synchrone Bewegung der Masse, als Reihe, als Linie galt schon immer als szenische Sensation. Dennoch betonten Kracauer und andere Zeitgenossen das Zeitadäquate der Formationstänze der Tiller-Girls deutlich. Zum einen lag dies an der ungewöhnlichen Präzision der Tiller-Girls, die die *chorus line* variantenreicher und virtuoser als andere Truppen einsetzten. Zum anderen bestand der Zeitbezug darin, dass in der Weimarer Republik die Girls als Ausdruck und Verkörperung einer moder-

nen Lebensauffassung verstanden wurden und ihr Tanz ein Abbild dieser Lebensphilosophie war.

Wie die Revue im Ganzen Themen des gesellschaftlichen Lebens aufgriff und sie in einer materialistisch-sinnlichen Gestaltungsweise in ihre Struktur einbettete, verschmolzen in den Girltänzen Bühnendarstellung und Alltagsleben zu einer ästhetischen Form. Die Erscheinung junger Frauen mit Bubikopf, die Angestelltenkultur und die Girlkultur waren generelle Merkmale der zwanziger Jahre, in denen sich die Vorstellung einer unbeschwerten und selbständigen Lebensweise modisch auswirkten und sich ein neues Verständnis von Weiblichkeit abzeichnete. Das Aufkommen dieser Lebenseinstellung fand im Begriff der Amerikanisierung eine Umschreibung (die Tiller-Girls selbst kamen ursprünglich aus England, traten aber vornehmlich in Amerika auf, vgl. zu dieser Thematik Giese 1925).



Abb. 4: Die 16 Tiller-Girls in der Haller-Revue „An und Aus“ 1926/27 vor einem „Großstadt-Vorhang“.

Das Amerikanische bestand hierbei nicht primär in einem materialistisch-kapitalistischen Lebensmuster und rationalisierten Arbeitsprozessen, sondern in einer positiven Lebenseinstellung im Bewusstsein um die Möglichkeiten einer glücklichen, unbeschwerten und selbst bestimmten Zukunft. „Das Girl ringt nicht um das Leben, [...] es ist alles da. Unbekümmert um das Herz lebt es auf [...], lebt in jener Unbekümmertheit des Daseins“ (Kaergel 1926: 137).

Der Bedeutungsgehalt der Girl-Tänze ging somit über die eigentliche ästhetische Erscheinung hinaus. Die präzisen Bewegungsabläufe der Tiller-Girls konnten nicht nur als Abbild von Maschinen interpretiert werden (und eines Vergnügens an dieser „technischen“ Ästhetik, vgl. hierzu Dinerstein 2003), sondern gleichzeitig als Verkörperung für das Leichte und Spielerische der Existenz, als Zeichen für die Dynamik des Lebens und eine kurzweilige, ereignisreiche Lebensgestaltung (in einer weiblichen Gemeinschaft). Diese Vorstellung, die man sich vom Leben

als Revue-Girl machte, wurde von den Revueproduzenten selbst kultiviert:

„Ist's nicht so, daß das seltsame Fluidum gestraffter Mädchenkörper in glitzernden Kostümen und mitreißender Rhythmen bei denen unten im Parkett das Neidgefühl weckt, ‚könnt ich doch auch mal da oben mittun?‘ London und New York haben die Mission des Freudespensens erkannt. Wie ein Traum von Glück fließt die Revue unbeschwert vorbei, und ihre Insassen gleiten leichtfüßig ins Lebenskabriolett hinüber“ (Reznicek 1928: 109).

Die Revue-Girls verkörperten ein positives Lebensgefühl, an dem man sich orientierte und das andere zeitgenössische Kunstformen ebenfalls aufgriffen, z.B. Romane wie *Revue-Girl* von Joseph Patrick McEvoy oder Filme wie Wilhelm Thieles *Die Privatsekretärin* (vgl. hierzu Berg-haus 1988). An der Vorstellung von einem abwechslungsreichen, „freien“ Girl-Leben im Bewusstsein der Eigenständigkeit als Ideal orientierten sich zahlreiche junge Frauen. Dass diese Lebensqualität nicht immer in einem komfortablen „Lebenskabriolett“ erreichbar war, sondern einen harten Überlebenskampf bedeutete, schildern Irmgard Keuns Romane *Gilgi – Eine von uns* oder *Das kunstseidene Mädchen*.

Die Tanzgirls hatten eine Vorbildfunktion für andere junge Frauen, die als Girl leben wollten und sich am Lebenswandel, den die Tiller-Girls führten, orientierten. Hierbei stand eine besondere Einstellung zum Körper im Mittelpunkt und verdeutlichte eine neue Form von Weiblichkeit.

„Nicht die beseelte Schönheit der bedeutenden Frau, nicht die kapriziösen Reize origineller Persönlichkeit stehen in Amerika hoch im Kurs, sondern Schönheit ist hier gleichbedeutend mit Jugendlichkeit, Frische, Naivität, Fröhlichkeit. Die Girls haben glatte Gesichter; sie zeigen alle dasselbe stereotype Lachen, wie es jungen Menschen gut steht und bei dem man noch mit einer Reihe perlweißer Zähne renommiert. Es ist das zufriedene, optimistische, frische Lachen, das man so oft auf amerikanischen Gesichtern findet. Der Gesichtsausdruck ist ganz unpersönlich, von banaler Niedlichkeit. So unbedeutend aber jede einzelne von Ihnen ist, in ihrer Gesamtheit fühlen sich die Girls als Vertreterinnen des Amerikanertums. Dabei sind sie zugleich sehr praktisch und geschäftstüchtig und fassen ihre Arbeit nicht als Kunst, sondern als Beruf auf. Durch diese sichere, nüchterne Art wetteifert das Girl mit dem amerikanischen Geschäftsmann. Es gibt sich männlich, und diese Haltung wird noch verstärkt durch die Sportausbildung. [...] Die Entwicklung der Frau geht ja überall zur Selbständigkeit und zur Befreiung von häuslichen Pflichten, die so lange ihr Wesen beherrschten“ (Landau 1926/27: 567).

Eine professionelle Haltung bedeutete, ein Bewusstsein für die Nutzbarkeit, die Vermarktung des eigenen Körpers zu besitzen. Den Körper als Geschäftsartikel aufzufassen und zu verwerten – als ein Mittel für den beruflichen Erfolg, der finanzielle Unabhängigkeit und damit ein eigenständiges, abwechslungsreiches Leben ermöglichte – setzte ein entsprechendes Körpertraining voraus. In der Funktion als leistungsfähiges Mittel zum Zweck näherte sich die Vorstellung einer idealen Körperbeschaffenheit dem Bild des männlichen Körpers an. Das Girl wirkte jungenhafter, athletischer, hatte weniger ausgeprägte Rundungen, lange Beine, schmale Hüften, nicht zu große Brüste, einen geraden Oberkörper etc. (zum veränderten Frauenbild und -körper der zwanziger Jahre vgl. auch die Beiträge von Burcu Dogramaci und Heide Volkening in diesem Band).

Für den Betrachter der Revuen verkörperte das Girl, gerade durch seine spezifische Körperbeschaffenheit und den Einsatz dieses Körpers auf der Bühne, einen modernen Lebensstil. In der sportlich präzisen Körperbeherrschung wurde eine der Zeit entsprechende Fähigkeit gesehen, sich den aktuellen, verschärften sozialen Situationen eines rasch expandierenden Kapitalismus zu stellen und sie erfolgreich zu bewältigen. Die Beherrschung des Körpers in dieser Perfektion schien es den Girls zu gestatten, mit den rationalisierten, technisierten Lebensbedingungen selbstverständlich und eigenverantwortlich umzugehen. Der Körper erwies sich als leistungsstark, als dynamisches Gerät, das den Erfordernissen der Zeit entsprach und in „Serienproduktion von Körper-Waren“ aus den Schulen der Tiller-Familie auf den Revue-Markt kam (vgl. Klooss/Reuter 1980: 64).

Die Vorstellung eines selbst bestimmten und freien Lebens der Girls wurde auch im Hinblick auf einen ungezwungenen Umgang mit dem anderen Geschlecht gedeutet. Die allgemeine Vorstellung war, dass Girls durchaus mehrere Liebhaber haben konnten. Die Revuetexte spielten deutlich mit dieser Auffassung: „Wir sind die kleinen Mannequins / Wir haben jeder fünf Cousins / Und dreiundzwanzig Onkel / und alles andre / bleibt besser donkel. / Wir sind die kleinen Mannequins / Wir haben jeder fünf Cousins / Doch alle bloß zum Scherz / Und einen nur fürs Herz“ (Textbuch Drunter und Drüber 1923: 21-22). Diese Aura, die suggerierte, das Girl sei erotischen Abenteuern nicht abgeneigt, wurde von den Betreibern der Revuetheater, die sich bewusst waren, dass diese Vorstellung des Girl-Lebens teilweise den Erfolg ihrer Produktionen garantierte, für die Vermarktung herangezogen. Auch außerhalb der Aufführungen nutzten die Betreiber diese Aura für Promotionzwecke, z.B. im Rahmen von Veranstaltungen, die im Anschluss an die Revuevorstellung auf der Bühne stattfanden, bei denen die Girls in Badetrikots Ge-

tränke und Speisen für ausgesuchte, finanzstarke Gäste servierten. Ein wesentlicher Bestandteil des Erfolges der Revuen beruhte somit auf dem Imaginären, der Projektion von Vorstellungen eines bestimmten offenen, freizügigen Lebensstils der Revue-Girls.

Die Relativierung dieser Sichtweise nahmen gelegentlich einzelne Darstellerinnen selbst vor, nicht ohne mit dem vorhandenen Bild zu spielen:

„Es ist ein anstrengender Beruf, Revue-Girl zu sein, aber lustig ist es doch. Ein Existenzkampf, wie jeder andere – es muß ein für allemal gesagt werden: auch wir arbeiten für unser Geld wie andere und sind viel zu müde, als daß wir Sinn für Aventuren hätten, die die Spießer uns andichten. Es ist der Ernst des Lebens, auf unsre Fassung“ (B. 1927: 905).

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Der weit verbreitete Wunsch in der neuen Gesellschaft der Weimarer Republik nach einer materiell reichen, genussvollen, angenehmen, freien, rauschhaften, abwechslungsreichen und unbeschwerten Existenz drückte sich in den Revuen in einer Darstellung des Körpers als kostbarem, dynamischem und leistungsfähigem Objekt aus, das behilflich war, das Vergnügen am Leben zu zelebrieren. Insbesondere der weibliche Körper erschien hierbei als stimulierendes Objekt, das diese Wunschvorstellungen gleichzeitig erzeugte und befriedigte.

Literaturverzeichnis

- B., Brigitte (1927): „Wie ich Revue-Girl wurde“. Der Querschnitt (Heft 12), S. 905.
- Baxmann, Inge (2000): *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, München: Fink.
- B.D.H. (1924/25): „Von den Berliner Bühnen“. *Velhagen und Klasings Monatshefte* 39 (Band 1), S. 453-460.
- Berghaus, Günter (1988): „Girllkultur – Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany“. *Journal of Design History* 1 (Heft 3-4), Oxford.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Carlé, Wolfgang/Martens, Heinrich (1987): „Kinder, wie die Zeit vergeht“. *Eine Historie des Friedrichstadt-Palastes Berlin*, Berlin: Henschelverlag.

- Dinerstein, Joel (2003): *Swinging the Machine. Modernity, Technology and African American Culture between the World Wars*, Amherst und Boston: University of Massachusetts Press.
- Fiebach, Joachim (1995): „Audiovisuelle Medien, Warenhäuser und Theateravantgarde“. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen/Basel: Francke.
- Fleig, Anne (2004): „Tanzmaschinen – Girls im Revuetheater der Weimarer Republik“. In: Sabine Meine/Katharina Hottmann (Hg.), „Puppen, Huren, Roboter...“. *Körper der Moderne in der Musik 1860-1930. Interdisziplinäre Genderforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Schliengen: Edition Argus.
- Giese, Fritz (1925): *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München: Delphin.
- Hasche, Christa (1999): „Superrevuen“. *Tendenzen der Schaurevue der zwanziger Jahre in Berlin*. In: Christopher B. Balme/Christa Hasche/Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.), *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*, Berlin: Vistas.
- Herzog, Elsa (1925): „Kostümdichtung“. In: *Achtung! Welle 505, Belegheft zur Haller Revue 1925/26*, Berlin.
- Jansen, Wolfgang (1987): *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*, Berlin: Hentrich.
- Kaergel, Hans Christoph (1926): „Girls. Eine amerikanische Erinnerung“. *Die Schönheit 12* (Heft 3: Amerikas Körpersinn), S. 132-138.
- Kanzler, Anette (1989): „Zur bürgerlichen Ausstattungsrevue im Berlin der zwanziger Jahre“. In: Traude Ebert-Obermeier (Hg.), *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin (Ost).
- Kastner, Rudolf (1924): „Vom Wesen der Revue“. In: *Programmheft zur Charell-Revue „An Alle“*, Berlin.
- Klooss, Reinhard/Reuter, Thomas (1980): *Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*, Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Kothes, Franz-Peter (1977): *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Kracauer, Siegfried (1927): „Das Ornament der Masse“. *Frankfurter Zeitung* vom 9./10. Juni.
- Landau, Paul (1927): „Girlkultur. Von der Amerikanisierung Europas“. *Westermanns Monatshefte 71* (Heft 141), S. 565-568.
- Lehne, Jost (2005): *Der Berliner Admiralspalast 1911-1997. Architektur und Nutzung eines großstädtischen „Gebrauchstheaters“*, Berlin.
- McEvoy, Joseph Patrick (1929): *Revue-Girl. Roman*, Leipzig.

Ochaim, Brygida/Balk, Claudia (1998): Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld.

Programmheft (1925/26) zur Haller-Revue Achtung! Welle 505, Berlin.

Reznicek, Paula v. (1928): „Streiflichter der Revue. Paneuropäische Impressionen“. In: Programmheft zur Haller-Revue „Schön und Schick“. Berlin.

„Gymnastisches Hören“. Körperlichkeit im Musikdenken der zwanziger Jahre

TIM BECKER

Innerhalb der institutionalisierten musikhistoriographischen Forschung gilt Körperlichkeit als forschungsleitendes Konzept immer noch gleichsam als Anathema. Daraus resultiert, dass sich die publizierten Reklamationen jenes Mangels mit den ohnehin geringen wissenschaftlichen Aufarbeitungen desselben rein zahlenmäßig in etwa die Waage halten (Tad-day 2004, Becker/Woebis 2005). So ist eine Musikhistoriographie des Körpers bislang weitgehend ausgeblieben, obwohl die kulturwissenschaftliche Perspektive etwa einer Historischen Anthropologie (vgl. Kamper 1997), einer Leibphilosophie (vgl. Böhme 2003) oder die Untersuchungen auf dem Gebiet einer Ästhetik des Performativen (Mersch 2002; Fischer-Lichte 2004) den Körper längst konzeptuell in ihre Desiderate aufgenommen und diesbezüglich systematisch zum Ausgangspunkt ihres Forschungsinteresses gemacht haben (zum diesbezüglichen Forschungsstand vgl. Becker 2004: 5-20). Dies mag erstaunen, da schon in der musikalischen Komposition und im Musikdenken der Zeit zwischen den Weltkriegen ästhetisch-philosophische Fragestellungen über Wirkmächtigkeiten des Körpers sowie einer dementsprechend angenommenen Wechselwirkung zwischen Musik, Musiker und Gesellschaft einen zentralen Stellenwert erlangen und Körperlichkeit zu einem basalen Moment musikalischer Moderne wird. Die Frage nach einer Relevanz des Körpers in der Musik erscheint folglich nicht als rückwirkend übertragenes experimentalhistorisches Erkenntnisinteresse, sondern sie ist bereits Gegenstand zahlreicher musikästhetischer, -soziologischer

und -pragmatischer Auseinandersetzungen gewesen – und somit selbst historisch.

Bereits zu Beginn der zwanziger Jahre erwacht das Interesse, sich den Zeitfragen eines geschulten Körperempfindens und Körperausdrucks aus schulpraktischer sowie wissenschaftstheoretischer Perspektive eingehender zu widmen und diese möglichst umfassend zu bestimmen. Ein eindruckliches Beispiel dieses Bestrebens findet sich in einer ausführlich dokumentierten Tagung, zu welcher im Oktober 1922 die seinerzeit renommierten Pädagogen Ludwig Pallat und Franz Hilker in die Reichshauptstadt Berlin geladen haben. Unter den Gästen befinden sich unter anderem der musikalische Leiter der Duncan-Schule Potsdam, Max Merz, die Leiterin der anthroposophisch orientierten Loheland-Schule bei Fulda, Luise Langgard, der Begründer der Schule für Ausdrucksgymnastik München, Rudolf Bode, sowie weitere Vertreter verschiedenster Einrichtungen, die sich der gymnastischen und tänzerischen Erziehung „einer neuen Leibhaftigkeit“ (Hilker 1923: 13) der Jugend verschrieben haben. Dabei gilt neben den unterschiedlichen Lehr-Erfahrungen, etwa mit den Methoden und Körperkonzepten der Tänzer Rudolf von Laban und Émile Jaques-Dalcroze, die Aufmerksamkeit gerade der Bedeutung der Musik und der damit verbundenen Frage, wie diese zu einer effektiven Körperbildung einen Beitrag leisten könne.

Zu diesem Anlass befindet sich unter den Rednern der damals renommierte Frankfurter Musikschriftsteller und -kritiker Paul Bekker, der neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit bei der „Frankfurter Zeitung“ auch als Autor für die Wiener „Musikblätter des Anbruch“, dem maßgeblichen Organ für Entwicklungen neuer Musik, arbeitet. Sein im März 1923 in dem entsprechenden Tagungsband abgedruckter Vortrag über „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“ (Bekker 1923) widmet sich – nicht ohne ein durchaus ostentativ zum Ausdruck gebrachtes Unbehagen angesichts der weitgehend pädagogischen Ausrichtung der Tagung – genuin musikologischen Fragestellungen, indem er Körperlichkeit im Gegensatz zum weitgehend gymnastischen, hygienischen oder gar rassehygienischen (vgl. Merz 1923) Fokus der Tagung als innermusikalisches Phänomen kritisch hinterfragt. Nicht zuletzt aufgrund einer ausgeprägten soziophilosophischen Neugier des Musikschriftstellers, dessen intensive Auseinandersetzungen mit maßgeblichen Schriften Georg Simmels gewissermaßen erstmalig eine Soziologie der Musik begründen, wie sie später u.a. von Adorno weiterentwickelt wird, widmet sich Bekker hier der Skizzierung eines bislang gänzlich vernachlässigten musikalischen Körperkonzepts. In diesem Zusammenhang erscheint es von zentraler Bedeutung, wenn er anmerkt:

„Ich möchte nur kurz sagen, daß allem Anschein nach gegenwärtig der Rhythmus noch zu ausschließlich in den Vordergrund der gymnastischen Bildung gestellt wird, während Dynamik und musikalische Linie als ebenso primäre Faktoren beteiligt sind wie der Rhythmus“ (Bekker 1923: 91).

Diese auf den ersten Blick ephemere Bemerkung Bekkers zielt bei näherer Betrachtung jedoch bewusst auf die Überbetonung rhythmischer Körperbewegung zulasten genuin innermusikalischer Aspekte, welche für die Bewegungen des Körpers nicht weniger konstitutiv erscheinen. Gerade die emphatische Begeisterung sowohl der Tagungsteilnehmer als auch einer breiten interessierten Öffentlichkeit für den Rhythmus als Lebensprinzip – „Rhythmus! Wann immer wir von einer künstlerischen Körperschulung sprechen, steht dieses Wort im Vordergrund“ (Merz 1923: 17) – bewirkt, dass Fragestellungen nach den musikalischen Aspekten des Rhythmus weitgehend außer Acht gelassen werden. Bekkers Eintreten für einen Perspektivenwechsel, in welchem musikalische Parameter zumindest gleichbedeutend mit dem Rhythmus sind – und der Körper in seiner Musikalität respektive die Musik als genuine Körperkunst verstanden werden sollen – gerät somit unversehens in eine Außenseiterposition. In dieser Weise reklamiert er als einziger Redner die Möglichkeit eines veränderten Körperdenkens in der Musik, indem er den Prozess des Hörens entgegenkommend als „gymnastisches Hören“ deklariert, worunter er „die Aufnahme der Musik gleichzeitig durch Ohr und Gebärde“ (Bekker 1923: 91) verstanden wissen will. Im Verlauf seiner Ausführungen präzisiert er seine diesbezügliche Aussage:

„Ich meine damit nicht etwa die Befähigung zur Vorstellung irgendwelcher äußerlicher Bilder, sondern ich meine eine Entwicklung des Musikgefühls, die stets den musikalischen Impuls in seiner ursprünglichen Totalität als Bewegungs- und Spannungsimpuls des Gesamtorganismus erkennt“ (ebd.).

Bekkers Kritik verweist inständig auf eine als hinlänglich aufgeklärt geglaubte Beziehung von Körperlichkeit und Musik respektive auf eine verbreitete Vorstellung, diese nicht eigens thematisieren zu müssen. Der Körper in der Musik ist im Bewusstsein der Zeitgenossen gleichsam derjenige des Tanzes, der gymnastischen Bewegung und der Pantomime und somit stets ein zugleich szenischer, der seinen Ausdruck zum Takt der Musik entfaltet und diesen nicht etwa aus ihrem inneren Wesen schöpft.¹ Darüber hinaus sucht Bekkers Perspektive einer im Innermusi-

¹ Exemplarisch für diese weitgehende Ausklammerung musikalischer Faktoren könnte hier die theoretische Manifestation des „Ausdruckstanzes“ durch

kalischen begründeten Körperlichkeit den bewussten Kontrast zu den seinerzeit bekannten Thesen des Graphologen und Charakterologen Ludwig Klages, einem weiteren angekündigten Redner der Tagung, der jedoch aus Krankheitsgründen seine Teilnahme absagen musste. Dieser veröffentlicht später im Tagungsband sein Manuskript mit dem Titel „Vom Wesen des Rhythmus“, welches er zehn Jahre danach nochmals überarbeitet und in Buchform publiziert (vgl. Klages 1944).

Die im Rahmen der Tagung mit Bekkers Ausführungen für einen Moment aufscheinende Evidenz des Körperlichen im Sinne eines konstitutiven Merkmals der Musik deutet gleichsam paradigmatisch auf jene veränderten produktionsästhetischen Aspekte im Musikdenken der zwanziger Jahre, welche die Formen musikalischer Komposition und Rezeption in zunehmendem Maße zu beeinflussen beginnen.

Körperkonzepte in Gesellschaft und Musik der Zwischenkriegszeit

Im wissenschaftlichen Diskurs des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts spielen verschiedene Aspekte des Körperlichen im Sinne eines zumeist kausal erachteten, morphologischen Verhältnisses zwischen Kultur und Körper, zwischen Geschichte und Geschlecht, zwischen Mann und Weib – letztlich zwischen dem Aufstieg des Menschen durch die disziplinierende Kraft des Geistes und seinem körperlich bedingten, kulturellen Niedergang – eine zunehmend entscheidende Rolle.²

Isodora Duncan angeführt werden, die noch gänzlich ohne das Wort „Musik“ auskommt (vgl. Duncan 1903).

- 2 Vgl. hierzu exemplarisch die Schriften von Johann Jakob Bachofen („Das Mutterrecht“, 1861), Richard von Krafft-Ebing („Psychopathia sexualis“, 1886), Otto Weininger („Geschlecht und Charakter“, 1903), Oswald Spengler („Der Untergang des Abendlandes“, 1918) etc., deren Versuche einer Bestimmung von Kausalzusammenhängen zwischen Geschlechtlichkeit respektive Sexualität und dem Auf- und Abstieg von Geschichte den öffentlichen Diskurs der frühen Jahre des 20. Jahrhunderts weitgehend bestimmen und gleichsam die rhetorische Grundlage für die Körperdiskurse der zwanziger Jahre liefern. Die hier aufscheinenden Denkmodelle menschlicher Körperlichkeit folgen wesentlich Formeln einer Dichotomisierung, die erstens Körper und Geist als Antagonismen begreifen und diese schlagwortartig in eine Rhetorik des Kampfes überführen („Sieg des Geistes über den Körper“, „Kampf ums Dasein“, „Kampf der Geschlechter“, „Lebenskampf“ etc.), zweitens epistemologisch intendierte Techniken der Menschen(er)kenntnis entwickeln, um durch Beobachtung von Ausdrucks- und Bewegungsformen des Körpers (Graphologie, Morphologie, Charakterologie, Physiognomie) verborgene Wesenszüge des Menschen lesbar zu machen, sowie drittens den Körper durch disziplinarische Maßnahmen einer Hygienisierung und

Die Transformation dieser nicht ausschließlich von wissenschaftlicher Seriosität geprägten Erkenntnisse respektive Annahmen in einen allgemeinen Sprachgebrauch, d.h. der Prozess eines „alltagsphilosophischen“ oder „alltagspsychologischen“ Ergötzens an Fragen des Sexuellen und die diesbezügliche Anwendung auf durchaus boulevardeske Zeitfragen bewirken eine Perpetuierung und Verselbständigung dieser Aspekte in Zeitschriften, in literarischen Erzählformen, im Sprech-Theater und letztlich im Musiktheater (vgl. Becker/Woebis 2005).

Im Zuge einer Befassung mit drängenden Zeitfragen treten die Evidenzen einer veränderten Beziehung zwischen Körper und Musik in den Vordergrund zahlreicher grundlegender Schriften; so in besonderer Weise bereits in Ernst Blochs 1918 erschienenem „Geist der Utopie“ und der darin als Kernstück ausgewiesenen „Philosophie der Musik“, wesentlich jedoch in den Veröffentlichungen des Berliner Kritikers Adolf Weißmann³ sowie des Frankfurter Redakteurs Paul Bekker.⁴

Körperlichkeit wird nicht zuletzt zum Gegenstand einer über die polemisch aufgeladenen Antagonismen „Fortschritt“ und „Reaktion“ geführten Auseinandersetzung zwischen den Wiener „Musikblättern des Anbruch“ und dem unter der Schriftleitung von Alfred Heuss 1924 zum „Kampfblatt für Deutsche Musik und Musikpflege“ mutierten Leipziger Organ der „Zeitschrift für Musik“. Während die Leipziger Redakteure weitgehend die Entwicklungen Neuer Musik nebst ihren Protagonisten und Verfechtern mittels pathologischer und antisemitischer Kampfpapieren zu desavouieren trachten, widmen sich die Wiener Blätter geradezu enthusiastisch den Möglichkeiten eines veränderten kompositorischen und ästhetischen Schaffens und somit auch den vielversprechenden Möglichkeiten einer neuen Körperlichkeit. Im Jahr 1926 erscheinen unter der Leitung von Paul Stefan gleich zwei Sonderhefte, die durch die thematischen Ausrichtungen „Mensch und Maschine“ und „Tanz in dieser Zeit“ die körperlichen Aspekte eines gewandelten Musikverständnisses aufgreifen und auf verschiedenste Weise beleuchten (vgl. Becker 2004: 121-130).

Körper-Bildung (Rhythmische Gymnastik, Sport) zuzuführen gedenken, um durch die dergestalt vollzogene Stärkung des Geistes (Katharsis) dem vermeintlich drohenden Niedergang der abendländischen Kultur entgegenzutreten (vgl. ausführlich Becker 2004: 21-76).

- 3 Zu den zentralen Veröffentlichungen Weißmanns gehören „Musik der Sinne“ (1925), „Die Musik in der Weltkrise“ (1925) und „Die Entgötterung der Musik“ (1928).
- 4 Bekkers maßgebliche Schriften sind „Das deutsche Musikleben“ (1916), „Neue Musik“ (1920) sowie die Essay-Sammlung „Klang und Eros“ (1922).

Parallel zur öffentlichen Debatte um diesbezügliche Fragen der Körperlichkeit – und wesentlich angestoßen durch die Integration der Alltagsreflexion oben genannter Aspekte in maßgebliche Werke des Musiktheaters (etwa bei Richard Strauss, Franz Schreker, Erich Wolfgang Korngold, Alban Berg, Béla Bartók, Paul Hindemith etc.) – werden innerhalb musiksoziologischer, -philosophischer und -ästhetischer Auseinandersetzungen neue Zugangsweisen zu Fragestellungen einer *musikimmanenten Körperlichkeit* entwickelt, die entgegen einer zumeist behaupteten Geistigkeit nicht nur wesentliches Moment im Prozess des Schöpfens, Interpretierens oder Rezipierens von Musik ist, sondern darüber hinaus sogar als wesentliches Moment im Objekt oder Werk selbst erhalten bleibt.

Allerdings findet diese Emanzipation des Körperlichen im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts nicht in der noch jungen, institutionalisierten Disziplin der Musikwissenschaft statt – die sich aufgrund ihrer weitgehend philologischen und historistischen Praxis der Bewahrung „erhabener Denkmäler der Tonkunst“ (Hugo Riemann, Hermann Kretschmar, Arnold Schering, Guido Adler etc.) widmet –, sondern außerhalb der Universitäten, bei sogenannten Musikschriftstellern, deren gegenwartsorientierte Perspektivität Fragen der Körperlichkeit in Angriff nimmt.

Körperlichkeit im Musikdenken Adolf Weißmanns und Paul Bekkers

Im Jahr 1922 erscheinen gleich zwei Bücher, welche in ihrer Auseinandersetzung mit Fragen des Sinnlichen und Erotischen im Kontext der öffentlichen Diskurse den Körper in seiner theatralen und vor allem musikalischen Bedeutung erstmals umfassend ins Zentrum des Blicks stellen und damit eine zentrale Thematik der folgenden Jahre initiieren.⁵ Neben Bekkers „Klang und Eros“ (Bekker 1922), einer Sammlung von kritischen Artikeln zu Musiktheaterwerken, Spielplanpolitik, Komponisten und Ästhetik, legt der Berliner Autor Adolf Weißmann mit „Die Musik in der Weltkrise“ (Weißmann 1925) ebenfalls einen zeitkritischen Spiegel des Musikgeschehens vor, wodurch sich „die beiden führenden deutschen Kritiker von Weltrang“ (Stuckenschmidt 1981: 159) unabhängig voneinander mit ästhetischen Aspekten des Theaters, der Musiktheorie

5 Vgl. zu den folgenden Ausführungen Becker 2004: 118-122. Hier findet sich das Dargestellte in ausführlicherer Form.

sowie der Gesellschaft befassen und dadurch das Denken von Musik in den zwanziger Jahren in nicht unwesentlicher Weise beeinflussen.

Der in kulturpessimistischer Bezugnahme auf den „Weltkrieg“ von Weißmann verwendete Begriff der „Weltkrise“ vereinigt in seiner Anwendung auf zeitgenössische Musikentwicklungen zwei Bedeutungen. Einerseits reklamiert er aus deutscher Perspektive eine gleichsam universale Krisis der Musik – europäische Musik wird hingegen als „Weltmusik“ deklariert, im Sinne „außerdeutscher Musik in Europa“ –, andererseits setzt er sich wiederum gegenüber einer allzu negativen Sicht des Untergangs abendländischer Kultur in ausdrückliche Distanz: „Der Geist Oswald Spenglers geht um. Aber man soll ihn nicht allzu tragisch nehmen. Die nationalistische Welle fällt und steigt. Sie wird verfließen“ (Weißmann 1925: 267). Diese ambivalente Sicht des ‚Es ist hoffnungslos, aber nicht ernst‘ markiert weitgehend Weißmanns Denken, das vor dem Hintergrund der seit der Jahrhundertwende schwelenden Diskurse über Neurasthenie und Hysterie gleichsam einen modernen ‚Nervotismus‘ kreierte. Zunehmende „Reizsamkeit“ lautet in diesem Kontext Weißmanns grundlegende Diagnose des zeitgenössischen Wandels in der Kunst, der sich als Kampf zwischen Sinnlichkeit und Intellektualismus, zwischen Nerven und Rhythmus mit der Tendenz zur Verweichlichung des Menschen, letztlich als Kampf zwischen Form und Inhalt niederschlägt. In dieser organisch bedingten Steigerung des sinnlichen Empfindens mittels „neuer Nerven“ zeichnet sich in der Verbindung von Klang und Farbe die Entwicklung einer neuen Kunst ab, welche zuerst im höfischen Ballett Frankreichs ihren Ausdruck als das Sich-selbst-Ausspielen des Menschen in seiner „erhöhten Körperlichkeit“ erlangt und schließlich über Berlioz und Liszt bei Wagner ihre Erfüllung findet (ebd.: 5). Wagners „Tristan“ deutet Weißmann hierbei als die Grenze des Romantischen, welche in der klangfarbenschöpferischen Verbindung von „Rausch der Farbe“ und „ethisch-metaphysischer Idee“ als „formvollendete Reizsamkeit“ zugleich den Gipfel markiert (ebd.: 6 und 21). Als musikimmanenten Ausdruck dieser Entwicklung versteht er die sich zwischen körperlichem Rhythmus und der Erregung des Akkords bewegende Sequenz:

„Die ins Unbegrenzte schweifende Erotik macht sie [die Sequenz] zur Sprecherin psycho-physiologischer Vorgänge. Sie zeigt, im Vorspiel und im Liebestod, durch immer sich steigende Bewegung auf höchster Stufe, der alle Kräfte der Dynamik und des Klanges zu Hilfe kommen, das Zusammenklingen aller seelischen und körperlichen Kräfte im Dienste ekstatischer Sehnsucht bis zur Erfüllung“ (ebd.: 22).

Weißmanns Denken orientiert sich im weiteren Verlauf an jener Rhetorik des Kampfes, welche in ihrer Verbindung eines von Darwin abgelösten Diskurses und einer sich alltagsästhetisch perpetuierenden Vorstellung psychologischer respektive pathologischer Steigerung des Empfindens aufgrund einer Sensibilisierung des vegetativen, das heißt dem Willen nicht unterliegenden Nervensystems Körperlichkeit als Sinnbild des tragischen Kampfes zwischen Kraft und Erregung deutet. Die Krisis der Musik offenbart sich somit in der zunehmenden Restriktion dieses Ausdrucksempfindens durch die modernen Formen der „Musikverwertung“, welche als niederziehende Kräfte der Entwicklung einer neuen Tonkunst widerstreben (ebd.: 29). Als Ursache dieses Niedergangs kritisiert der Autor die im Rahmen der Gründung der Weimarer Republik gescheiterte Revolution des Künstlers gegen die Bürgerlichkeit, wodurch aufgrund von Bequemlichkeit nunmehr das „Artistentum“ hervorgeht, welches dem Menschen durch kunsthandwerkliche Steigerung der Ausdrucksmittel und der damit einhergehenden Massenproduktion von Kitsch den Weg zu leichtem Genuss ebnet (vgl. ebd.: 49f.). Weißmanns weiteres Vorgehen markiert den Versuch, innerhalb zeitgenössischer Komponisten diejenigen Neuerer auszumachen, welche gleichsam als „Führer“ gegen die bürgerliche Musikkultur aufbegehren (ebd.: 62). Über das Epigonentum der Wagnerianer, der Ideologiemusik Pfitzners sowie der Auseinandersetzungen mit dem Schaffen Mahlers, Regers, Strauss', Debussys und deren Auswirkungen auf die Gegenwart gelangt der Kritiker von Schönberg, dem „stärksten Anreger dieser Zeit in ihrer schwersten Krise“ (ebd.: 191), zu Strawinsky, welcher nach dem Wiener Komponisten die Musik wieder auf ihren „Mutterboden“ zurückführt (ebd.: 192). Das Wirken Schönbergs deutet Weißmann als den Willen nach „absolutester Ausdruckskunst“ und als bedeutsame Neuerung, wenngleich er deren Grenzen in der Natur des Ohrs sieht, dem solche Musik sich nicht mehr fügen wolle (ebd.: 191). Durch das Fehlen der für den Kritiker zentralen Begriffen „Reizsamkeit“ oder „Nerven“ offenbart sich zudem die Vorstellung einer prinzipiellen Unkörperlichkeit der Musik des Wiener Komponisten:

„Denn keiner hat wie dieser die Freiheit der Musik als sich selbst erfüllender, nicht darstellender Unkörperlichkeit und ihre Uneingeschränktheit im Gebrauch der Mittel, wenn sie einem Wesentlichen dienen, verkündet“ (ebd.: 203).

In Strawinskys „Sacre du Printemps“ hingegen bemerkt Weißmann ein „sinnliches Aufbegehren“ aufgrund der spannungsreichen Schichtung von Rhythmen und Klängen (ebd.: 200f.). Die Bestimmung der spezifi-

sehen Bedeutung des Begriffs „Sinnlichkeit“, wie er insgesamt in „Die Musik in der Weltkrise“ Verwendung findet, bleibt indessen weitgehend offen. Körperlichkeit konstituiert sich in ihrem Kontext als Argument der durch Nervenreizung bedingten Sensibilisierung des Geistes für genuine Veränderungen in der sogenannten modernen Gesellschaft und stellt sich somit als Indiz einer zeitdiagnostisch verifizierbaren Veränderung in den Dienst einer musikästhetischen Reflexion. Kraft und Erregung scheinen nunmehr sinnliches Abbild einer am Physischen orientierten Vorstellung als direkter Entäußerung eines leiblichen Wirkens zu sein. Korrespondenzen zwischen Körper und Geist, die Forderung nach ihrer Vereinigung im Sinne einer „Synthese von Geist und Sinnlichkeit“ respektive „Eros und Geist“ zielen in ihrer rhetorischen Funktion letztlich auf die Implementierung einer neuen Genieästhetik, die nach jener genuine Gestalt ruft, welche die verschiedensten zeitlichen Strömungen und Wandlungen gleichsam antizipatorisch in sich vereinigt (vgl. ebd.: 265-267).

Bekkers „Klang und Eros“ hingegen charakterisiert die Beziehung zwischen Körper und Sinnlichkeit in der Musik erstmals in aller Deutlichkeit. In dem gleichlautenden letzten Aufsatz der Sammlung wendet sich der Autor an einen in der Ferne sich befindenden, imaginären Freund, der als seelenverwandter Leser den Argumentationen des inneren Monologs folgt, um – in Anlehnung an Schrekers Oper „Der ferne Klang“ – mit den Mitteln der Phantasie die traumwandlerische Suche nach dem innerlich empfundenen Zusammenhang der Musik nachzufühlen. Darüber hinaus intendiert die veränderte sprachliche Stilistik die Distanzierung von den ansonsten stets in Nähe zum tagesaktuellen Geschehen verfassten Kritiken und Essays und schafft durch die Exterritorialisierung des Gegenstands den Sprung in eine ästhetische Reflexion, welche der modellhaften Gemeinsamkeit musikalischen Schaffens auf der Spur ist. Bekkers leitendes Paradigma fokussiert hierbei die Körperlichkeit der Stimme, welche durch ihren Klang eine unmittelbare, begriffslose, sinnliche Erscheinung im Akt des Hörens evoziert und im „Menschenlaut, als weich vibrierende, schwellende, entfliehende und wieder nahende, unsichtbare und doch fast körperlich fühlbare Schwingung der Seele“ (Bekker 1922: 338) den menschlichen Eros als Urkraft der musikalischen Kunst offeriert (vgl. ebd.: 339). Die Wirkmächtigkeit des alles Schaffende Durchdringenden wird somit zum energetischen Konzept eines stets die Geschlechtlichkeit repräsentierenden Prinzips der Musik, welche nicht den Sexualtrieb, sondern die „Blutwärme des Klanges“ als „Zauber des Lebendigen“ von Mensch zu Mensch strömen lässt (ebd.: 340). Von dem Eros der Stimme scheidet Bekker den Eros des Instrumentalklangs, welcher in seiner geschichtlichen Entwicklung

zunehmend als Spiegelung, als Täuschung, als Illusion den „Naturton des Leibes“ (ebd.: 342) nachzuahmen sich anschickt und somit eine organische Wandlung vollzieht: als unkörperliches Weiterleben des Geschlechts der Menschenstimme im Klang des singenden Instruments (vgl. ebd.: 339-342). Durch das Heranwachsen des „Urtrieb(s) der Natur zu neuer Formung“ (ebd.: 341f.) wird der Atem des Gesangstons, der den „körperlichen Mechanismus der Stimmbänder“ durchströmt, durch die Veränderung der Sinneskräfte und der Menschenpsyche mittels der „Rivalin der Stimme“ (ebd.: 342), der Violine, als vollkommenstem Instrument vom einst naturalistischen zum nunmehr illusionistischen Eros (vgl. ebd.: 342 und 346f.):

„An die Stelle des Atemzuges tritt der Bogenstrich, an Stelle des Stimmbandes die Darmsaite, die Tonerzeugung aber bewirkt der aufgesetzte, die sinnliche Emotion aus dem Körper auf die Saite übertragende Finger. Es ist ein ganz anderer Mitteilungsprozeß als beim Singen, es ist ein ganz anderes, neues Sinnesorgan, das sich hier äußert. Diese Kunst des Streichinstrumentes empfängt die Gesetze ihrer Klangbildung und demnach auch ihres Gefühlsablaufes von bisher unbekanntem psycho-physischen Erregungskraften, die mit der Stimme keine Verbindung finden konnten: der Violinton ist schwingender Nerv“ (ebd.: 342f.).

Körperlichkeit wird zum unmittelbar wirksamen Konstituens der Musik sowie ihrer historischen Entwicklung und somit zu einem Modell, welches nicht mehr die Sinnlichkeit des Geistes fokussiert, sondern das Hören und Erzeugen von Musik als organische, leibliche Einheit begreift, in welcher der Geist ein lebendiger Teil ist. Die genuine Neuerung dieser Vorstellung liegt in dem paradigmatischen Wandel des Verstehens und Denkens des Körpers, welcher aus seiner Transmitterfunktion heraustritt und *selbst* zur Ursache und Wirkung von Empfindung und Ausdruck wird. Seine haptische, gestische und geschlechtliche Natur wird *selbst* zum geschichtlichen Gegenstand, wodurch die Art seiner Veränderung diejenige der Musik bedingt. Hierin spiegelt sich Bekkers Auffassung der Musik als „soziologische[r] Form“ (Bekker 1916), welche nunmehr die Dimension des Körperlichen integriert, um diese in der Wechselwirkung zwischen Musiker, Gesellschaft und Kritiker als gleichsam soziogenetisches Merkmal des Wandels und der repressiven Beziehung sowohl im Prozess von Perzeption und Apperzeption als auch Reflexion in ihrer bislang „kaum bemerkten“, „elementaren Bedeutung“ (Bekker 1922: 353) zu einer zentralen Fragestellung der Musik zu erheben. Diesbezüglich steht diese Perspektive in enger Verbindung mit den zeitgenössischen Diskursen um eine Vibration der Seele (vgl. Kan-

dinsky 1912) oder des geschichtlich inneren Tons (vgl. Bloch 1918), welcher den Menschen gleichsam in eine neue Oszillation zwischen der scheinhaften Wirklichkeit einerseits und der Notwendigkeit eines innerlich bedingten Sich-Ausdrückens (vgl. Schönberg 1922) andererseits bringt sowie dem Wunsch nach schwebender Unkörperlichkeit, wie es im Denken Busonis aufscheint (vgl. Busoni 1916), eine neue Bedeutung verleiht.

Bemerkenswert erscheint überdies Bekkers argumentativer Zugang zur Sublimation im künstlerischen Schaffensprozess. Zum einen reflektiert er diese, indem er von den Bedingungen des musikalischen Materials und seiner Hervorbringung ausgeht, zum anderen sieht er im Schöpferischen nicht die Vermeidung des Sexualaktes zugunsten eines Höheren, sondern versteht jenen Vorgang als dem Geschlechtlichen äquivalent. In seinem unmittelbaren Entstehen begreift Bekker künstlerisches Schaffen als Zeugungsakt – und dies „nicht nur im bildlichen, übertragenen Sinne – sondern als naturgesetzliche Handlung“ (Bekker 1922: 347). Die Triebkraft des Menschen wird somit nicht überwunden, um im geistigen Prozess des Schaffens sich an einem Objekt zu verlieren, sondern Kunst bleibt im Verstehen Bekkers stets körperlich. Der Geschlechtsakt muss demnach auch im Kompositionsprozess bewusst durchlebt werden, wodurch das Körperliche im Werk erhalten bleibt und als solches wiederum vom Rezipienten wahrgenommen werden kann:

„Schaffen und Zeugen sind ein Einziges, Untrennbares, und wie in der Klang- und Farbenvorstellung der Zeiten sich der Erosbegriff dieser Zeiten darstellt, so fließt beim einzelnen Künstler Natur und Kraft seines persönlichen Eros in das Geschaffene über und aus diesem wieder zu uns“ (ebd.: 348).

Die Bekkersche Ästhetik inauguriert die menschliche Stimme kraft ihrer performativ wirksamen Sinnlichkeit, welche den Eros im Akt des Hörens unmittelbar zur Erscheinung bringt, als das Paradigma des Musiktheaters. Darüber hinaus wird Körperlichkeit zum Konstituens von Musik sowohl im Schöpferischen des Komponierens oder Aufführens als auch im Rezipieren. Der im Verschwinden begriffene Körper reklamiert somit das Lebendige und überführt im Vollzug eines Sich-selbst-zur-Darstellung-Bringens das vermeintlich Mechanische des emittierenden Reflexes empfangener Geschichte in die Reflexivität des künstlerischen Prozesses. Der Körper tritt durch die Musik selbst in die Geschichte ein.

Literaturverzeichnis

- Becker, Tim (2004): *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit als Konstituens der Musik und des Musikdenkens im frühen 20. Jahrhundert*, Bamberg: Diss. Phil.
- Becker, Tim/Woebis, Raphael (2005): „Alsdann, soll er uns etwas denken?“ – Der Körper zwischen Anathema und interdisziplinärem Modell innerhalb der Musikwissenschaft“. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), *Diskurse des Theatralen*, Bd. 7, Tübingen und Basel: Francke Verlag, S. 49-64.
- Bekker, Paul (1916): *Das deutsche Musikleben*, Berlin: Schuster & Loeffler.
- Bekker, Paul (1922): *Klang und Eros*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.
- Bekker, Paul (1923): „Die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung“. In: Ludwig Pallat/Franz Hilker, *Künstlerische Körperschulung*, Breslau: Hirt, S. 81-93.
- Bloch, Ernst (1918): *Geist der Utopie*, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt a.M. 1971: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (2003): *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Zug: Die Graue Edition.
- Busoni, Ferruccio (1916): *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Faksimile einer Ausgabe von 1916 mit den handschriftlichen Anmerkungen von Arnold Schönberg*, Frankfurt a.M. 1974: Insel.
- Duncan, Isodora (1903): *Der Tanz der Zukunft (The Dance of the future). Eine Vorlesung*, Leipzig: Diederichs.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hilker, Franz (1923): „Was uns not tut“. In: Ludwig Pallat/Franz Hilker (Hg.), *Künstlerische Körperschulung*, Breslau: Schuster & Loeffler, S. 9-13.
- Kamper, Dietmar (1997): „Körper“. In: Christoph Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim und Basel: Beltz, S. 407-416.
- Kandinsky, Wassily (1912): *Über das Geistige in der Kunst*, dritte Auflage, München 1912: Piper (Erstausgabe: München 1911).
- Klages, Ludwig (1944): *Vom Wesen des Rhythmus*, zweite Auflage, Zürich und Leipzig: Gropengiesser.
- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Merz, Max (1923): „Die Erneuerung des Lebens- und Körpergefühls“.
In: Ludwig Pallat/Franz Hilker (Hg.), *Künstlerische Körperschulung*,
Breslau: Schuster & Loeffler, S. 14-27.
- Schönberg, Arnold (1922): *Harmonielehre*, Wien 1997: Universal Edition
(Nachdruck der Ausgabe von 1922).
- Stuckenschmidt, Hanz Heinz (1981): *Neue Musik*, Frankfurt a.M.:
Suhrkamp (Erstausgabe: *Neue Musik zwischen den beiden Kriegen*,
Frankfurt a.M. 1951).
- Tadday, Ulrich (2004): „Musikalische Körper – Körperliche Musik. Zur
Ästhetik auch der populären Musik“. In: Helga de la Motte-Haber
(Hg.), *Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag, S. 395-407.
- Weißmann, Adolf (1925): *Die Musik in der Weltkrise*, zweite, erweiterte
Auflage, Stuttgart u.a.: Deutsche Verlagsanstalt.

„Die Überfahrt beginnt“: Schwarze Körper und Amerikanismus in Ernst Kreneks Zeitoper „Jonny spielt auf“

WOLFGANG FICHNA

In seinem Aufsatz „Was ist ‚schwarz‘ an der popularen schwarzen Kultur?“ (Hall 2000: 98) verweist Stuart Hall auf den historischen Moment, in dem sich diese Frage stellt. Eine Verortung dieses Moments bietet Cornell West, der ihn innerhalb dreier Koordinaten positioniert: erstens im Hegemonieverlust des europäischen Modells der Hochkultur, die gegen die „Barbaren“ von außen gerichtet war; zweitens im Aufstieg der Vereinigten Staaten zur Weltmacht und zum Zentrum der globalen Kulturproduktion und -zirkulation (mit dem Effekt einer hegemonialen Verschiebung der Kulturdefinition); drittens in der Dekolonisierung der Dritten Welt, markiert durch die Entstehung einer dekolonisierten Sensibilität (vgl. West 1997; Hall 2000). Die Spuren afroamerikanischer Jazz- und Unterhaltungsmusiker, die um 1900 nach Paris und Berlin auch Wien erreichten, zeigen, dass sich Präsentation und Rezeption dieser Künstlerinnen und Künstler innerhalb dieser Koordinaten positionieren lassen. Im Folgenden versuche ich aufzuzeigen, dass der „schwarze“, afroamerikanische Körper für die Wiener Bevölkerung im Kontext der Jazzbegeisterung der zwanziger Jahre als Projektionsfläche funktioniert, in der Diskurse über das Primitive und Exotische mit Vorstellungen von Amerika als dem Symbol für Rationalisierung, Fordismus und (technologischer) Beschleunigung in der Moderne verbunden werden. Im Mittelpunkt der Analyse stehen dabei das musikalische Œuvre Ernst Kreneks und seine erfolgreiche Jazzoper „Jonny spielt auf“, in der ein

dunkelhäutiger Jazzgeiger einem weißen europäischen Komponisten klassischer Musik gegenübergestellt wird.

Erste Formen des Jazz im Wien der Jahrhundertwende

Afroamerikanische Musiker und Tänzer gastierten in Wien seit den neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. Als einer der ersten trat Edgar Jones 1896 im Ronacher auf (Deaville 2002: 31). *The Four Black Diamonds*, die in Wien zwischen 1906 und 1913 insgesamt acht Mal gastierten, hatten ihre größten Erfolge, als sie in Trachtenkostümen alpenländische Volksmusik zum Besten gaben. Auch Arabella Fields, die „Schwarze Nachtigall“ begeisterte die Wiener von 1906 bis 1912 mit Volkstümlichem:

„Die schwarze Jodlerin [...] wird die populären Jodlerlieder unserer heimischen Sängerinnen vortragen. Es wird ein besonderer Genuß sein, da die exotische Schönheit eine vorzügliche Jodlerin ist“ (Illustriertes Wiener Extrablatt 1910: 21).

Derartige Parodien „weißer“ Kultur wären zur selben Zeit in Nordamerika nicht möglich gewesen. Der Erfolg, den die Künstler in Europa hatten, und die Begeisterung, die ihnen entgegen gebracht wurde, bot ihnen die Möglichkeit, für mehrere Jahre Tourneen auf dem Kontinent zu bestreiten, und oft zögerten sie ihre Rückkehr nach Hause möglichst lange hinaus (Deaville 2002: 20f.). Schwarze Musikkultur und „Pre-Jazz“ fanden in Europa einen „third space“ (Bhabha 1994: 208f.), der den Künstlern hinsichtlich ihrer Selbstbestimmung und ihres künstlerischen Ausdrucks Möglichkeiten bot, die sie in den Vereinigten Staaten nicht vorfanden. Das soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Rezeption der Musik dieser Künstlerinnen und Künstler tief in imperialistisch-koloniale und rassistische Diskurse eingebettet war.

Bereits 1897 hatte Peter Altenberg sein Buch „Ashantee“ (vgl. Altenberg 1897) veröffentlicht, das sich auf die Präsentation einer Gruppe Ashantis im Prater ein Jahr zuvor bezog. Solche „Völkerschauen“ waren in europäischen Vergnügungsparks und zoologischen Gärten im ausgehenden 19. Jahrhundert weit verbreitet. Altenbergs Text, vordergründig ein Protest gegen die Ausbeutung von kolonialisierten Menschen durch das Bedürfnis der europäischen Öffentlichkeit nach Exotik, reproduziert trotzdem das Bild von (pathologisierter) Sexualität, für das Menschen afrikanischer Herkunft standen und das sich schon 1810 bei der Vorfüh-

rung von Sarah Bartman als „Hottentot Venus“ in London zeigen lässt (Gilman 1987: 37ff.). Auch in der Kritik des Altenberg unterstützenden Karl Kraus an Vorurteilen innerhalb der österreichischen Gesellschaft entfaltet sich die Konstruktion einer utopischen Alternative, die im sexuellen Anderssein von „Schwarzen“ ihren Ausdruck finden sollte (Gilman 1987: 45).

Dennoch wurden viele der Musikerinnen und Musiker, die in Wien gastierten, nicht nur als sexuell aufgeladene, exotisch-primitive Attraktionen gesehen. So vermochten sie zwar kaum den Personenkreis um Schoenbergs späteren „Verein für musikalische Privataufführungen“ zu interessieren, wohl aber viele andere, die sich wie der junge Ernst Krennek als „ernsthafte“ Musiker deklarierten: Das „Neue Wiener Tageblatt“ berichtet beispielsweise von der Begeisterung, die die Vorstellungen des „schwarzen Udel-Quartetts“ beim Wiener Publikum auslösten:

„Das schwarze Udel-Quartett erregt allabendlich als eine der originellsten und besten Variéténummern, die bisher geboten wurden, das größte Aufsehen [...]. Das Publicum wird durch die trefflichen Gesangsleistungen der in eleganter Salontoilette auftretenden Neger zu wahren Beifallsstürmen hingerissen. Auch die musikalischen Kreise Wiens finden sich jetzt im Colosseum ein, und die Logen zeigen das Bild einer großen Wiener Concertpremiere“ (Neues Wiener Tagblatt 1900: 3).

Um 1906 nahm auch die Kapelle des „k. u. k. Infanterie Regiments 51“ eine Grammophonplatte mit dem Ragtimethema *Hiawatha* bei Odeon auf. Anfang der zwanziger Jahre brachten die Wiener Volksmusiker Josef Mikulas und Franz Kriwanek eine Version von *Black and White* bei Beka heraus, während die Salonkapelle von Alfred Himmel mit *Bobby Jazz* (Odeon), einer Komposition von Robert Stolz, wahrscheinlich die erste Platte in Wien produzierte, die das Wort Jazz auf dem Etikett führte (Schulz 2003: 12). 1922 gastierte das „Syncopated Orchestra“ im Metropoltheater im Prater. Von den Wienern wurde das aus fast vierzig Personen bestehende Orchester „Die Neger“ genannt. Ted Heath und sein Kollege Tom Smith mussten sich vor den Konzerten die Gesichter schwarz schminken, um den Eindruck eines vollständigen „Negerorchesters“ nicht zu stören. Für Wien war das „Syncopated Orchestra“ wahrscheinlich die erste authentische Darbietung der neuen Musik, die oft als primitiver Eindringling in die abendländische Tonwelt aufgefasst wurde. Jazz und seine schwarzen Interpreten standen dabei weiterhin hauptsächlich für Klamauk, Erotik, vordergründiger Exotik und Lärm (Schulz 2003: 14ff.).

Nicht weniger als die neuen Rhythmen der afroamerikanischen Musik faszinierten die damit einhergehenden neuen Tänze und Körperbe-

wegungen das europäische Publikum. 1903 stellten *The Seven Florida Creole Girls* dem Wiener Publikum den Cakewalk vor und machten ihn so zu einem beliebten Modetanz der Ballsaisons der nächsten Jahre:

„Er ist ein Zweitritttanz, ähnlich dem Csardas, und leicht in Kombination zu bringen mit dem Zweitrittwalzer. Er gestattet vollkommene Bewegungsfreiheit und gestaltet sich daher, von guten Tänzern ausgeführt, sehr abwechslungsreich“ (Neues Wiener Tagblatt 1903: 18).

Zwar konnte der Cakewalk in Wien dem Walzer nie den Rang ablaufen und wurde als exotisches Element oft in Verbindung mit dem Csardas geboten, aber für einen Zeitraum von ungefähr drei Jahren war er eine äußerst populäre Alternative zum Walzer. Auch in die zeitgenössischen Operetten, etwa in Franz Lehars *Der Rastelbinder* und *Wiener Frauen* (beide 1903), wurde der Cakewalk eingearbeitet (Harer 1998: 192). Er ist somit der erste Vorbote der Jazz-Tänze der zwanziger Jahre und öffnet neben deren Verdammung durch die reaktionäre Presse auch das Feld für die Argumente der Befreiung des Subjekts und einen Neuanfang nach der Erfahrung des „Großen Kriegs“: In den zwanziger Jahren wurden die neuen „schwarzen“ Körperbewegungen, insbesondere der Charleston, immer wieder als Verkörperung des modernen Lebensgefühls beschrieben, und dies gerade im Gegensatz zum alten Walzer. So behauptete 1926 eine Korrespondentin der Zeitschrift *Uhu*:

„The waltz is dead – [...]. Today, when a new car rolls out of Ford’s factory every minute, when *Valencia* and the latest hits are played in major cities and small provincial nests, [...] today the movement and rhythm of dance is different than it was in the cosy times of the blessed Strauss. They are creatures of the new mobility of life, of its whipped-up and racing tempo! [...] This dance gets its own recruits, makes its own way, discharges itself [...] amid the thunder of a jazz band like a storm! It cleanses tradition of the dust of decades, inflames blasé dance fanatics anew, shows all those excited by dance the rhythm of their life, their feelings and thoughts. It answers to the name Charleston” (Rathaus 1995: 232).

Erste Jazzerfahrungen eines radikalen Modernen

Dass sich der klassische Komponist Ernst Krenek überhaupt dem Jazz zuwandte, sollte er dem Einfluss seiner vom Foxtrott begeisterten Frau Anna, einer Tochter Gustav Mahlers, verdanken. Als sich das Paar 1922 in Berlin kennenlernte, war Anna bereits in die Welt der Bälle und Ge-

sellschaftsabende integriert, wo amerikanischer Jazz und Tänze wie der Charleston und Shimmy gerade ihren Siegeszug abhielten. Krenek hatte schon früher Kontakt mit amerikanischer Unterhaltungsmusik gehabt. Der Auftritt einer Jazzband in einem ehemaligen Offiziersklub beeindruckte Krenek schon 1920 so sehr, dass ihm – wie er in seinen Lebenserinnerungen viel später notiert – der Gedanke kam, „von dieser Art von Musik sei für die Entwicklung unserer eigenen Großen zu erwarten“ (Krenek 1999: 233f.). So begann der strenge Modernist, der seine Arbeit insbesondere mit der Ersten und Zweiten Symphonie (op. 7 und 12) der Entwicklung der Atonalität gewidmet hatte, mit dem, was man in Europa als Jazz verstand, zu experimentieren, hielt diese Versuche aber einstweilen streng getrennt von seinen „ernsthafte[n]“ musikalischen Bemühungen. Es war Anna Mahlers Verdienst, dass Krenek, der seine Freizeit lieber am Schreibtisch beim Komponieren oder mit der Lektüre antiker Klassiker verbrachte, in Berlin Tanzveranstaltungen und Revuen wie die der Tiller Girls kennen lernte. Die Beziehung zu ihr führte Krenek in eine Welt jenseits der Theorie und bewirkte einen Wandel in dem doktrinären Modernisten.

Trotz des scheinbaren Widerspruchs zwischen Jazz und moderner klassischer Musik finden sich im zeitgenössischen Diskurs aber auch Verbindungslinien: Sowohl der Jazz als auch die atonale Musik wurden vor allem hinsichtlich ihrer Lautstärke besprochen, mit Lärm verglichen und mit Urbanität, Geschwindigkeit und Technologie assoziiert. Gerade die Uraufführung von Kreneks *Zweiter Symphonie* 1923, die in diesem Sinne rezipiert wurde, endete in einem Skandal. Außerdem interessierte der Jazz neben Krenek auch andere modernistische Komponisten wie seinen Freund Arthur Schnabel, der von seinen Konzerttourneen aus den Vereinigten Staaten Schellack-Platten mitgebracht hatte, auf denen unter anderem Jazzlieder über einen gewissen „Jonny“ zu hören waren (Krenek 1999: 285).

„Der Sprung über den Schatten“

Kreneks ersten Schritt weg von der Atonalität sollte die Oper *Der Sprung über den Schatten* (op. 17, 1923) bilden, deren Libretto der Komponist selbst schrieb. Dort karikiert er die zeitgenössische Begeisterung für das Okkulte und die Hypnose ebenso wie das expressionistische Selbstmitleid. Damit näherte er sich Bertolt Brecht und Kurt Weill an. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Liebe zwischen dem träumerischen Dichter Goldhaar und der Prinzessin Leonore. Nach Intrigen durch den Spiritisten Dr. Berg und unzähligen Komplikationen finden

sie zueinander und fliehen gemeinsam, während das Volk den Herrscher – Eleonores Mann – stürzt, die Republik ausruft und den Scharlatan Berg zum Präsidenten wählt. Musikalisch wagte sich Krenek im *Sprung über den Schatten* erstmals auf das Gebiet zeitgenössischer Unterhaltungsmusik, indem er Elemente amerikanischer Tanzmusik einarbeitete, obwohl das Grundidiom atonal blieb; der strenge Modernist begann das Bedürfnis zu entwickeln, sein Publikum zu unterhalten. Das Ergebnis war ein operettenhaftes Stück mit Szenen, die auf Maskenbällen, unterstützt durch schwungvolle Jazzrhythmen und Jazzinstrumente (Banjo, Xylophon), spielten. Damit sollte Krenek der erste europäische Komponist sein, der Jazzelemente in einer Oper verwendete, nachdem Igor Strawinsky (*Piano Rag Music*) und Darius Milhaud (*Le Boeuf sur le Toit*) 1919 die Kunstmusik des Kontinents erstmals damit bereichert hatten.

Der Titel der Oper verweist auf die Überwindung von Hemmungen, die in der Maskenballszene, ganz im Sinne der Zeit, durch ekstatische amerikanische Tänze geschieht. Dafür steht ein schwarzer Tänzer, den der Chor vor dessen „Foxtrott“ besingt und dessen dynamische Körperlichkeit die „freie“ amerikanische Kultur repräsentieren soll:

„Heißer Rhythmus zucke wieder;
Jazzband spiele tolle Lieder auf!
Im freien Land Amerika
lebt’ einst ein schwarzer Nigger-Boy,
der tanzte...
bis sich ihm mit der Zeit
Gehirn und Herz verkrampfte.“

Und als er zu tanzen begonnen hat, singt er selbst:

„Rund im Kreise
drehen, stampfen, wilder Tanz!
O laß mich in dir untergehn,
ich bleibe nie mehr im Leben stehn ...
Drehet euch im wilden Wirbeltanz,
ihr werdet leicht und frei sein“ (Stewart 1991: 100f.).

Die hier zum Ausdruck gebrachte Verbindung von schwarzer Körperlichkeit und Freiheit erscheint angesichts der realen sozialen Verhältnisse im Amerika der Zwischenkriegszeit verwunderlich, lässt sich aber durch die europäische Assoziation des Primitivismus mit dem Abstreifen von Hemmungen erklären. Mitgerissen durch den Tänzer, ermutigt Eleonore ihren Geliebten, über seinen Schatten zu springen, also sich zu befreien. Die Oper selbst bezeichnete Krenek später als jugendliches

Experiment, eine „Vorstudie“ zu *Jonny spielt auf* (Krenek 1999: 427). Die Figur des schwarzen Tänzers im *Sprung über den Schatten* bleibt auf Exotismus und Sexualität im Sinne des Primitiven beschränkt. Erst in der Figur des Jonny sollte Krenek seine Konstruktion des schwarzen Körpers um die Platzhalter modernistischer Diskurse, von Hast und Unruhe bis hin zu Elektrizität und Technik, erweitern.

„Jonny spielt auf“

1925, gerade als der Geldbetrag, den der Mäzen Werner Reinhart ihm zur Verfügung gestellt hatte, langsam aufgebraucht war und Krenek sich um neue Einkünfte kümmern musste, erreichte ihn ein Angebot Paul Bekkers, ihm als Assistent an das Staatstheater in Kassel zu folgen. Trotz anfänglicher Zweifel nahm Krenek an und begann im Herbst 1925 mit dem Libretto zu *Jonny spielt auf* (op. 45). Als er zum Jahreswechsel die Revue *Chocolate Kiddies* mit der Musik von Duke Ellington in Frankfurt sah, entschloss er sich, einen afroamerikanischen Entertainer zur zweiten Hauptperson als Kontrast zur ersten, einem spätromantischen Komponisten, zu machen. Im Juni 1926 hatte Krenek die Arbeit an der Oper abgeschlossen, die kurz darauf vom Direktor der Leipziger Oper, Gustav Brecher, angenommen wurde. Die Uraufführung am 10. Februar 1927, inszeniert von Walter Brüggmann, war ein überwältigender Erfolg.

Krenek hatte den Geist seiner Zeit getroffen. Die Silvesterpremiere 1927 in Wien¹ ging nur wenige Wochen vor Josephine Bakers Auftritt in der Stadt über die Bühne. Konservativ und national gesinnte Kritiker stimmten nicht enden wollende Klagen über die „Vernegerung“ der Stadt und der Kultur an, liberaler gesinnte Redakteure verteidigten das Recht auf Amüsement gegenüber der „reinen“ Kunst in einer Weltstadt. Die Zuschreibungen, die der Körper Jonnys in der Folge erfuhr, gleichen denen der Baker: Roman Horak erwähnt die Enterotisierung und Entsexualisierung von liberaler Seite, mit der der Übersexualisierung durch die Konservativen entgegengetreten wurde (Horak 2000: 200). Gleichzeitig steht wieder der „maschinelle Lärm“ des Jazz im Zentrum der Rezeption, den der afroamerikanische Revuestar und die Figur des Jazzmusikers verbreiten. Ihre Melodie ist Unruhe, Hast, Nervosität, Großstadt (Horak 2000: 205). Auch Jonny ist also jener „paradoxe Primitivismus der Moderne“ oder „urbane Exotismus“ eingeschrieben, den Jody Blake

1 In den Hauptrollen: Alfred Berger (Jonny), Koloman von Pataky (Max), Vera Schwarz (Anita), Elisabeth Schumann (Yvonne), Hans Duhan (Daniello).

als neue europäische Vorstellung von Amerika, dessen „urban jungles“ und „mechanical beasts“ moderne Barbarei repräsentieren, beschreibt (Blake 2001: 38).

Jonny spielt auf kann als Prototyp der „Zeitoper“ bezeichnet werden: Das Werk vereinigt alle Merkmale, die von Neuer Musik gefordert wurden. Die Oper akzeptierte die Errungenschaften des Maschinenzeitalters und brachte sie als viel bestauntes Novum auf die Bühne. Nie zuvor war „Moderneres“ auf einer Opernbühne zu sehen gewesen. Jüngste technische Errungenschaften spielten eine dramaturgische Rolle; beispielsweise Radio, Lautsprecher, Telefon, Staubsauger, ein Automobil, das luxuriöse Entrée eines Grandhotels mit eigener Jazzband und eine Bahnhofshalle mit einem einfahrenden Zug. Die Grenzen zeitgenössischer Bühnentechnik schienen überschritten. In der zentralen Szene, in der der europäische Komponist Max während einer Gletscherwanderung von seiner kreativen Erstarrung erlöst wird, wurden die gefilmten Gesichtszüge des Regisseurs Brüggmann eingeblendet, wobei sich seine Lippen synchron zur Stimme des anthropomorphisierten Gletschers bewegten. Auch das Schlussbild war technisch revolutionär: Die Bahnhofshalle, Symbol für den Aufbruch in die neue Welt, wurde plötzlich von einem riesigen rotierenden Globus ausgefüllt, auf dem Jonny mit der Geige spielte. Mit der Integration moderner Tänze und Musik (Charleston, Foxtrott, Tango, Shimmy und Blues) und einer einfachen (tonalen) Sprache gewann Krenek das Interesse des Massenpublikums. Die „jaz-zigen“ Nummern, an denen vor allem die Instrumentation (Saxophon, Pianola, Kastagnetten, Banjo, Swanee-Whistle, Flexaton) an Jazz erinnert, hinterließen dabei die stärksten Eindrücke; etwa Yvones Blues „Leb wohl mein Schatz“ (3.Szene), Jonnys Spiritual (6. Szene), die Jazzbandmusik (7. Szene) wurden häufig diskutiert.

Mit dem Komponisten Max stellte Krenek jedoch eine Figur ins Zentrum, die den Merkmalen der „Zeitoper“ zu widersprechen schien. In seinem autobiographischen Text „Selbstdarstellung“ erklärt Krenek die Veränderung seiner Hauptfigur durch den Kontakt mit Amerika folgendermaßen:

„Er war der verlegene, gehemmte, grübelnde Intellektuelle Mitteleuropas, als solcher entgegengesetzt den glücklicheren, unmittelbareren Typen der westlichen Welt. In der Peripetie gelang es ihm, durch einen Akt freien Willens die Dämme seiner Hemmungen zu durchbrechen und sich in die äußere Welt der Freiheit zu retten“ (Krenek 1948: 21).

In Max, dem Nachfahren des zweifelnden, die Einsamkeit dem Weltgetümmel vorziehenden und zwischen Sehnsucht nach „normalem“ Leben

und Apathie schwankenden romantischen Künstlertypus, lassen sich starke autobiographische Züge erkennen.

In Jonny, dem stilisierten Wilden dagegen, verbindet sich alles, was Max ersehnt und hinter dem Horizont seiner Gebirgswelt wöhnt: Auf der einen Seite ist die Figur des Jonny mit „tierhafter“ Sexualität assoziiert. Als sich beispielsweise der schwarze Jazzgeiger Anita, einer Sängerin und Max' Gattin, zu nähern versucht, weist Krenek den Darsteller im Libretto an, „tierisch“ zu sprechen (Krenek 1965: 32). Auf der anderen Seite ist es auch Jonny, der den Fortschritt symbolisiert, etwa in einer wilden Autofahrt, in deren Verlauf er zwei Polizisten niederschlägt und die an eine Slapstick-Szene aus einem humoristischen Stummfilm erinnert. Jonny, der heißblütige und erfolgreiche Verführer, kann sich zudem in der Welt des Musikgeschäftes gegenüber denen behaupten, die ihn engagieren und vermarkten. Und das gelingt ihm sogar dann, wenn seine Musik durch Radiolautsprecher in die ferne Gebirgswelt klingt und dort die Gäste eines Berghotels in Verzückung versetzt. Seinen Triumph feiert Jonny in der bereits erwähnten Schlusszene am Bahnhof:

„Die große Uhr zeigt 12. In diesem Augenblick verschwinden die Zeiger und die Uhr beginnt sich zu senken. Sowie sie an dem Signalturm vorbeikommt, wo Jonny mit der Geige sitzt, steigt er auf die Uhr und fährt mit ihr langsam herab. [...] Sowie die Uhr unten angekommen ist, erscheint auf ihr transparent die Zeichnung der Erdkugel. Der leuchtende Globus beginnt zu rotieren. Jonny steht auf dem Nordpol und spielt die Geige, alles tanzt im Kreis um die Kugel.

CHOR: Die Überfahrt beginnt! So spielt Jonny auf zum Tanz. Es kommt die neue Welt übers Meer gefahren mit Glanz und erbt das alte Europa durch den Tanz!“ (Krenek 1965: 99, Hervorhebungen im Original).

Verkörpert durch den „schwarzen“ Tanz Jonnys, soll die neue, technisierte Welt das Erbe der untergehenden Alten übernehmen. Indem sie den Diebstahl des kostbaren alten Kulturgutes, der Amati-Geige, die Jonny Daniello entwendet hatte, rechtfertigt und die afro-amerikanische Musik die europäische Musiktradition beerben lässt, verwirft die Oper das überkommene Ideal von der das Leben überhöhenden Kunst.

Bis 1929 wurde *Jonny spielt auf* in 18 Sprachen in ganz Europa aufgeführt. Bearbeitungen für Salonorchester und Jazzbands entstanden ebenso wie Aufnahmen auf Schellackplatten. Die Premiere gestaltete sich zu einem Triumph für den Komponisten und brachte dem Land die Zigarettenmarke „Jonny“. Doch für Krenek begann sich zu diesem Zeitpunkt bereits eine künstlerische Krise abzuzeichnen. Neben der Tatsache, dass er sein Werk nicht richtig verstanden wähnte, wurde er zu-

nehmend zur Zielscheibe nationalsozialistischer Diffamierungen, die in der Ausstellung „Entartete Musik“ von 1938 gipfelten, in der *Jonny* zum Symbol gemacht werden sollte. Aber auch in der fortschrittlichen Musikszene, besonders im Schoenbergkreis, begegnete man Krenek, der sich, so die Meinung, dem Publikum angebedert hatte, seit seinem Erfolg mit Misstrauen.

Krenek lebte von 1927 bis 1938 wieder in Wien. Die Uraufführung seines nächsten Bühnenwerks *Karl V.* (op. 73, 1933) an der Wiener Staatsoper wurde aufgrund des Druckes nationalsozialistischer und konservativer Kreise 1934 verhindert. Die Premiere sollte 1938 an der Prager Oper, als letzte vor dem Einmarsch deutscher Truppen, stattfinden, gerade als Krenek auf der Flucht ins amerikanische Exil war.

Literaturverzeichnis

- Altenberg, Peter (1897): *Ashantee*, Berlin: Fischer.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London/New York: Routledge.
- Blake, Jody (2001): *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Deaville, James (2002): „Cakewalk in Waltz Time? African-American Music in Jahrhundertwende Vienna“. In: Susan Ingram/Markus Reisenleitner/Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), *Reverberations. Representations of Modernity, Tradition and Cultural Value in-between Central Europe and North America*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 17-39.
- Gilman, Sander L. (1987): „Black Sexuality and Modern Consciousness“. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.), *Blacks and German Culture: Essays*, Madison: University of Wisconsin Press, S. 35-53.
- Hall, Stuart (2000): „Was ist ‚schwarz‘ an der populären schwarzen Kultur“. In: Ders., *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*, Hamburg: Argument, S. 98-112.
- Harer, Ingeborg (1998): „‚Lustige Neger‘: Verbreitung und Nachahmung der Musik der Afroamerikaner in Österreich um 1900“. *jazzforschung/jazzresearch* 30, S. 181-196.
- Horak, Roman (2000): „Josephine Baker in Wien – oder doch nicht? Über die Wirksamkeit des ‚zeitlos Populären‘“. In: Ders./Wolfgang Maderthaner/Siegfried Matl u.a. (Hg.), *Metropole Wien. Texturen der Moderne*, Wien: WUV, S. 169-213.
- Illustriertes Wiener Extrablatt Nr. 132 (15. Mai 1910).

- Krenek, Ernst (1948): Selbstdarstellung, Zürich: Atlantis.
- Krenek, Ernst (1965): Prosa – Dramen – Verse, München und Wien: Langen/Müller.
- Krenek, Ernst (1999): Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne, München: Diana.
- Rathaus, Katharina (1995): „Charleston: Every Age Has the Dance It Deserves“. In: Anton Kaes/Martin Jay/Edward Dimendberg (Hg.), The Weimar Republic Sourcebook, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 554 (Erstveröffentlichung als: „Charleston. Jede Zeit hat den Tanz, den sie verdient“. Uhu 3 (1926), S. 120-121).
- Schulz, Klaus (2003): Jazz in Österreich 1920-1960, Wien: Album.
- Stewart, John L. (1991): Ernst Krenek. The Man and his Music, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- West, Cornell (1997): „Die neue Politik kultureller Differenz“. In: Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius/Therese Steffen (Hg.), Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen: Stauffenburg, S. 247-265.

**Groteske Körper
Angriffe auf den idealen Körper**

Zwischen Norm und Abweichung. Medizinische Körperdarstellungen im Kulturfilm der Ufa

SABINE FLACH

Der Körper als Schauplatz

„Der Lehrfilm ist das idealste Lehrmittel der Gegenwart, für den Dozenten ebenso wie für den Schüler. Und besonders auf dem Gebiete der Medizin gibt's nichts halbwegs Gleichwertiges. Ein paar Beispiele bekunden dies am besten: Chirurgisches Kolleg, sagen wir in Buenos Aires: Der Professor operiert, alles drängt um den Operationstisch, reckt Hälse und Zehenspitzen, verdreht die Augen und sieht: n i c h t s, oder bestenfalls viel weiße Mäntel und etwas blutige Flecken. Die Operation ist vorüber. Der Professor winkt, der Saal verdunkelt sich und bequem im Sitz zurückgelehnt, durch die riesige Vergrößerung bis ins kleinste erkennbar, rollt dieselbe Operation auf der Leinwand ab. ‚Mein Kollege X. in Berlin pflegt etwas anders zu operieren‘ verkündet der Professor und auf sein Klingelzeichen folgt als nächster Film die gleiche Operation nach der Methode des Berliner Chirurgen. ‚Leider können wir im aseptischen Operationssaal keine anatomischen Studien an Leichen machen, aber gerade die Topographie der Nerven ist in unserem Falle so sehr wichtig!‘ fährt der Professor fort, greift in den Filmschrank und läßt einen der anatomischen Filme des Herrn Dr. von Rothe aus dem wissenschaftlich-kinematographischen Institut der Berliner Charité abrollen. [...] Dasselbe bietet der Film in der Frauenklinik, wo der Student an Hand der meisterhaften Döderleinschen Zeichenfilme jede Geburt in allen Lagen, mit allen irgends möglichen Komplikationen nicht nur von außen, sondern gewissermaßen i n dem durchsichtigen Mutterleib verfolgen kann; in der Hautklinik wird die Wassermannsche Reaktion, die sonst Tage, mit ihren Vorbereitungen sogar Wochen dauert, in einer halben Stunde demonstriert; in dem hygienischen Institut wird Lymphbereitung und

Pockeimpfung in einigen Kollegstunden gelehrt, [...] die Bewegung der Stimmbänder im Kehlkopf, [...] die zytoskopische Innenansicht der Harnblase [...]; die ‚Zeitlupe‘ mit ihrer zwanzigfachen Verlangsamung des Bewegungsablaufs, wodurch Analysen komplizierter, schneller Bewegungen [möglich werden], die sonst mit dem Auge gar nicht fassbar sind, was besonders den Nervenarzt und Forscher interessiert. [...] Alle solche Vorteile machen die Auswertung des Lehrfilms im medizinischen Kolleg [...] zur Selbstverständlichkeit“ (Thomalla 1924: 218f., Hervorhebungen im Original).

Dr. med. Curt Thomallas euphorische Bewertung des Mediums Film zur Unterstützung der lehrenden und forschenden Tätigkeit des Arztes bezieht sich neben der Praktikabilität seiner Anwendung im pädagogischen Bereich insbesondere auf die spezielle filmische Technik, die erstmals eine adäquate Möglichkeit der Bewegungsdarstellung¹ der chirurgischen Praxis ermöglicht (Abb. 1) und somit explizit mit dieser verbunden ist: „Die chirurgische Technik besteht ausschließlich aus Bewegungsvorgängen, so daß es ohne weiteres klar ist, daß es nur ein Mittel gibt, dieselbe wirklich naturgetreu zum Zwecke des Lehrens darzustellen: die Kinematographie“ (von Rothe 1924: 229).

Die medizinischen Filme der Ufa – ebenso wie etwa die der Charité und des Hygienemuseums in Dresden – sind hybride Zwitter zwischen wissenschaftlicher Information und technischer Imagination. Der Blick auf und in den Körper, die Darstellung von Krankheitsbildern und ihre vermeintlichen Reparaturen werden z.B. durch Collage-Techniken, die Modelle in Realsituationen einblenden, bestimmt. Der Film bzw. der filmische Blick, der Nähe und Ferne, Struktur und Bild, Eindruck und Ausdruck ineinander blendet, gewinnt Einfluss auf die Entwicklung der medizinischen Didaktik.

Der Einsatz dieser Filme ist dabei keineswegs auf den Bereich der Medizin beschränkt. Vielmehr kommt der Kulturfilm auch als populärwissenschaftlicher Belehrungsfilm in die Kinos. Das Kino ist dabei einer unter vielen Schauplätzen, andere sind Hörsäle und Schulzimmer – Abspielorte, die die Kulturfilmer in den zwanziger Jahren besonders umwerben. Seit den ersten Nachkriegsjahren sind die auf eine lange Tradition zurückblickenden ‚Kulturfilme‘ der Ufa kurze, d.h. ein- bis zweiaktige ‚Informationsfilme‘, die als etwa 15-minütiges Beiprogramm vor dem regulären Hauptfilm im Kino gezeigt werden. ‚Informations-

1 Bewegungsabläufe in der Zeit technisch darstellen zu können erzeugt verändertes Wissen von Menschen und wird zum Stigma einer Episteme, deren Zentrum der Mensch ist. Dies ist die Generalthese von Michael Foucaults „Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie de Humanwissenschaften“ (zum Zusammenhang von Bewegung, Komplexität und Wissen sowie der Verbindung mit Foucault vgl. Rieger 2001: 208f.).



Abb. 1: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Arzt bei der Laborarbeit.

filme⁴ decken das Spektrum von Forschungs-, Lehr- und Unterrichtsfilmen ab und werden ebenso in Museen vorgeführt wie in Krankenhäusern, auf Fortbildungs- und Lehrveranstaltungen, in Schulen, auf Betriebs- und Gewerkschaftsabenden. An ihnen werden die mikro- und makroskopisch verfahrenen Methoden der Filmtechnik der Kulturfilmpraxis besonders deutlich. Thematischer Fokus sind didaktisch verwertbare Aspekte der Medizin und Biologie. Wissenschaftliches Wissen soll sich in praktisch anwendbares Alltagswissen umsetzen.

Im Mittelpunkt der Kulturfilme der Ufa² steht der „medizinische Körper“, der auf der einen Seite die Grenzen zwischen den individuellen, sozialen, kulturellen und politischen Interessen seiner Zeit markiert. Auf der anderen Seite wird dieser „medizinische Körper“ zum *Schauplatz* (vgl. Flach 2003: 269-389) einer sich durch Personen, Medien, Techniken und Institutionen formierenden Kultur *experimenteller Praxis*, deren Kennzeichen die Entstehung einer Wissenskultur ist, in der unterschiedliche Diskurse aufeinandertreffen (vgl. Flach 2005a): Einerseits ist hier ein medizinisch-kognitionswissenschaftlicher Diskurs³ zu

2 Neben den medizinischen Filmen finden sich Themen der Botanik, der Biologie, der Zoologie, aber auch Sport- und Landschaftsfilme.

3 Insbesondere für die Hirnforschung spielt zudem ein sakraler Diskurs eine bedeutende Rolle, der – mitunter durch den Rückgriff auf theosophische

nennen, für den die Frage nach dem Verhältnis von Wahrnehmung und Sehprozessen zentrale Bedeutung erhält. Dabei vermehren sich Untersuchungen zur Funktionsweise des Gehirns, die auf eine Analyse des Denkens abzielen. Diese Forschungen verbinden sich – durch Freuds Studien veranlasst – oft mit psychophysischen Untersuchungen, um das Bewusste und das Unbewusste zu lokalisieren. Andererseits entwickelt sich durch die Beschäftigung mit Fragen der Physiologie, der Molekularbiologie, der Organik und den LifeSciences *avant la lettre* ein biologistischer Diskurs.

Darüber hinaus entsteht ein medientechnologischer Diskurs, der, nicht zuletzt durch die Erfindung der Röntgenstrahlen angeregt, in das Innere des menschlichen Körpers vorzudringen vermag und somit an einer Ausweitung des Blicks nicht nur durch weitere mikroskopische Aufnahmen molekularer Bereiche des menschlichen Körpers arbeitet, sondern vielmehr das Nicht-Sichtbare abbilden will. Medien wie die Fotografie und der Film induzieren ein neues Wissen vom Menschen. Schließlich etabliert sich ein künstlerisch-bildwissenschaftlicher Diskurs, in dem die Ausarbeitung des Abstraktionsparadigmas der modernen Kunst wesentliche Grundlagen liefert: zum einen für die Möglichkeiten, Nicht-Sichtbares (also etwa organische oder zelluläre Prozesse bzw. das Denken selbst) darzustellen, um somit Unsichtbares und Bewusstes/Unbewusstes miteinander zu verbinden, und zum anderen, um abstrakte Darstellungen zu erkennen und ihnen sodann Sinn zu verleihen.

Eng mit diesen Wissenschaft, Kunst und Kultur dominierenden Diskursen von Körperphänomenen verbunden ist die Ausbildung von *scientific communities* mit Lehrstühlen, Zeitschriften, Forschungslaboratorien, Instituten usw. Somit entwickelt sich ein trilaterales System aus Industrie, Universität und Regierung (vgl. Lenoir 1992).⁴ Damit erhalten

und monistische Vorkriegsreligiosität bzw. die Anbindung an die gleichzeitig stattfindende okkulte Praxis – diesem neuen Wissenssystem eine geradezu phantastische Übersinnlichkeit und der Untersuchung des Gehirns die entsprechende Dignität sowie den Wissenschaftlern die notwendige quasi-religiöse Autorität verleiht. Über Strahlung als naturwissenschaftlichem Phänomen wird die religiöse Frage nach dem Werden des Lebens wieder eingeführt.

4 Am Beispiel der Physiologie lässt sich zeigen, dass es sich bei der Beobachtung des Körpers und seiner Leistungen – wie hart und objektiv die Ergebnisse der vielfältigen Untersuchungen auch sein mögen – immer schon um das kulturelle und historisch spezifische Zusammenspiel eines Diskurses handelt, also um die geregelte Art und Weise, wahre Aussagen herzustellen. Das Laboratorium erfährt in diesem Zusammenhang als ‚epistemische Institution‘ einen Bedeutungszuwachs. Ersetzt wird das instrumentenorientierte Beobachten von Naturphänomenen durch den direk-

die Kulturfilme der Ufa um den „medizinischen Körper“ eine eindeutig politisch motivierte, soziale Verhältnisse regulierende Funktion, insbesondere im Sinne des in der Weimarer Republik sich etablierenden demokratischen Verständnisses von Aufklärung. Die Kulturfilmabteilung der Ufa wird in diesem Sinne zu einer epistemischen Institution.

Auf vielfältige Art und Weise gerät der „medizinische Körper“ in den Kulturfilmen der Ufa (Kreimeier 2003: 40-59)⁵ zu einem Schauplatz. Insbesondere wird er zum Experimentierfeld mannigfacher medialer Operationen. Seine organischen und physiologischen Norm- und Abweichungsverhältnisse werden mit unterschiedlichsten Werkzeugen, Techniken und Prozessen ins Bild gesetzt. Um körperliche Funktionen überhaupt zur Darstellung bringen zu können, kommt das gesamte Repertoire der Filmtechnik zum Einsatz: Mikroskopische und Röntgenaufnahmen ebenso wie Zeitraffer- und Zeitlupen-Effekte, extreme Großaufnahmen, Montagen, Farb- und Toneinsatz sowie Aufnahmen mit dem Teleobjektiv. Körperfunktionen und -abläufe werden durch die medien-technischen Prozesse selbst überhaupt erst ein *Bild* gegeben.

Die Visualisierungstechniken der Medien stehen somit in engem Zusammenhang mit den Erkenntnisinteressen der zeitgenössischen Naturwissenschaften: Beide eint das Bestreben zur Sichtbarmachung des Unsichtbaren, zur Bewusstmachung des Unbewussten. Medien, und explizit der Film bzw. die Filmkamera, werden hier zu wissenschaftlichen und vor allem Objektivität bezeugenden Instrumenten.⁶ Im Mittelpunkt stand bei all diesen Forschungen und Theorien immer wieder auch der dynamische Kamera-Blick. Dieser ermöglichte es, durch exakte Aufzeichnungsbedingungen von Prozessen sowie Abstraktionen und Mikrologien, durch extreme Perspektiven und Kompositionen sowohl die Eigengesetzlichkeit der Technik als auch bislang nicht wahrnehmbare Pro-

ten Eingriff und die experimentelle Intervention in – lebende – Organismen (vgl. Sarasin/Tanner 1998: besonders S. 18f., zur epistemischen Institution vgl. Knorr-Cetina 1984; Fleck 1980).

- 5 Diese Untersuchung des Körpers mittels aktueller Filmtechniken ist natürlich nicht nur für die Filmpraxis der Ufa kennzeichnend. Lehrfilme, Propagandafilme, Werbe- und Industriefilme gehörten seit den zwanziger Jahren zum festen Repertoire des Kinoprogramms. Lehrfilme – gefördert von der Kinoreformbewegung – wurden für die schulische und berufliche Ausbildung sowie für die rein wissenschaftliche Tätigkeit hergestellt und bedienten sich für ihre Themen aller technischen Möglichkeiten des Mediums Film.
- 6 Eine ähnliche Funktion übernahmen um die Jahrhundertwende die Röntgenstrahlen. Deren Entdeckung Ende Dezember 1895 zeigte, dass die Wirklichkeit sich nicht auf Sichtbares beschränkte. Mit Röntgenstrahlen verband sich zudem die Vorstellung, endgültig das Innere des Menschen, ohne zu sezieren, sichtbar zu machen.

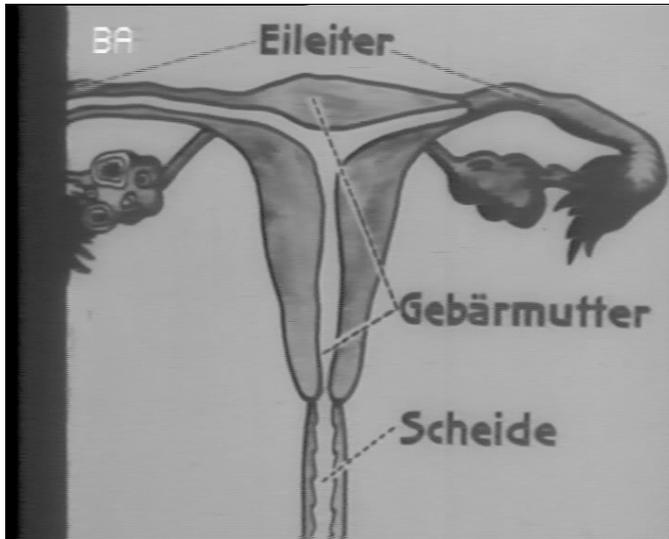


Abb. 2: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Zeichnung des Eierstocks.

zesse, hier des Körpers, zu visualisieren. Immer ging es darum, bis dahin Unbekanntes, Unsichtbares sichtbar zu machen.

Dieses wissenschaftliche Objektivitätsparadigma qua Medientechnik weitet sich in den medizinischen Filmen der Ufa innerhalb des technischen Ensembles aus. Neben der Parallelisierung der genuinen Technik der Medien mit Körperprozessen durch den Einsatz der Trickfilmtechnik werden immer wieder Collage- und Montagetechniken durch – animierte – Zeichnungen (Abb. 2) sowie die Präsentation von Moulagen, Präparaten, kranken und gesunden Organen, Knochen und Schädeln und der menschliche Körper im Ganzen mit den Malen der Krankheit gezeigt. Es findet also innerhalb des Films ein permanenter Wechsel der Darstellungsmedien statt, der immer mit der Notwendigkeit, den körperlichen Zustand zu visualisieren, ineins fällt. Vielmehr noch: Wissen um das körperlich Kranke wird somit nicht nur aus dem Körper nach außen projiziert und repräsentiert, sondern auch in ihn hineingelesen (vgl. Sarrašin/Tanner 1998: 19ff.). Innerhalb dieses medialen Dispositivs wird der Körper zum Medium.⁷

7 Zur These vom Körper als „Medium der Medien“ schreibt Stefan Rieger: „Warum sollen nicht die Kulturwissenschaften ein Medienkonzept denken, das Zäsuren zwischen apparativen Umsetzungen erst einmal vernachlässigen kann, um statt dessen, in einer wundersamen Rückwendung, den Men-

Mit solchen Inszenierungen seiner Bildlichkeit und Modellierung zeigt der Körper nicht nur einen degenerierten Zustand an, sondern wird – ganz im Sinne des prophetischen Sozialauftrags dieser Filmproduktion an die Gesellschaft – zum Schauplatz einer projektierten, versprochenen, besseren – weil hygienischen – Zukunft (vgl. Breidbach 2001: 18-21; Knorr-Cetina 1984; Latour 1990).⁸

Die Kulturfilmabteilung der Ufa

„Der Schwindel der Pseudo-Okkultisten, die abergläubische Furcht des Laien vor dem Irrenhaus, der Alkoholismus und viele andere Schäden können nicht wirksamer bekämpft, gesunde Körperkultur, vernünftige Bevölkerungspolitik u.a. nicht einfacher propagiert werden, als durch den Film im Kinotheater“ (Thomalla 1922: 593).

Der Nutzen der populären Kulturfilme liegt für Dr. Curt Thomalla in der Möglichkeit, die Zuschauer durch den Film sachlich zu belehren.⁹ Ab-

sehen in den Blick zu nehmen: keinen Menschen einer unausgewiesenen Ganzheit, keinen Menschen anthropologischer Konstanten, keinen Menschen in der Funktion eines ausgelieferten oder gar kritischen Medienbenutzers, sondern den Menschen in seiner gar nicht so neuen Bestimmung: als *Medium der Medien*“ (Rieger 2000: 17, Hervorhebung im Original). Der hier angewandte Medienbegriff setzt voraus, ein Medienkonzept nicht nur als die Konkretion von Apparaturen, sondern auch als unterschiedliche Kulturtechniken zu verstehen.

- 8 Mit Bruno Latour gedacht heißt das, dass Wissenschaft in dieser Form der Produktion von Bildern zum Teil eines kulturellen Prozesses wird, in dem Wissenschaft als ein Faktor integriert ist. Wissenschaftlichkeit vom menschlichen Körper ist somit immer Teil der kulturellen Codierungen, die in die wissenschaftlichen Diskurse ebenso einfließen, wie sie selbst an der Codierung teilhat. Durch diese Form der materialen Kultur der Wissenschaft rückt ihre soziale Konstruiertheit in den Vordergrund. Anthropologische Beobachtungen in Laboratorien, wie eben jene von Bruno Latour oder Karin Knorr-Cetina, haben gezeigt, dass die wissenschaftliche Tätigkeit eng mit einer Kultur des Alltags verbunden ist; vielmehr noch: Die Rationalität der Vorgehensweise in wissenschaftlichen Entscheidungsprozessen findet ihre Basis in einer Alltagsrationalität. Wird Naturwissenschaft nicht mehr länger als ein – historisch – fortschreitender Prozess der Annäherung an Natur verstanden, sondern als Produktion von sozial relevantem Wissen, müssen Wissenschaft und Kunst als gleichwertige Komponenten kulturellen Wissens angesiedelt werden. Zum Verhältnis von naturwissenschaftlichem und künstlerischem Wissen vgl. auch Flach/Weigel (2004).
- 9 Neben dieser positiven Bewertung der Filme finden sich jedoch auch Stimmen, die in Sorge um die psychische Gesundheit von Kindern und Jugendlichen wegen der abschreckenden Bilder waren. „Hypochondrisch oder ängstlich veranlagte Kinder würden durch derartig übertreibende Bil-

schreckung durch drastische Darstellung körperlicher Leiden war das Mittel, die Lebensgewohnheiten der Bevölkerung zu regulieren. Fehlleistungen jeder Art, Leiden und Krankheit, Störungen der Wahrnehmung und des Gefühls oder einfach nur ein Körper, der wahrnimmt, spricht, sieht, fühlt, werden in den Filmen der Ufa unhintergebar. Scheinbar dokumentarisch, realitätsnah und objektiv, jedoch vielmehr dramatisch, mitunter drohend, aber immer mit imperativem Gestus werden die Folgen sozialen Fehlverhaltens dargestellt. Und dies nicht, ohne mit dem aufgezeigten möglichen Korrektiv der unangemessenen Lebensweise durch Prophylaxe die bessere Zukunft eines – in vielerlei Hinsicht – sozialen Körpers in Aussicht zu stellen. Vor allem der populärwissenschaftliche Tonfilm bietet mit der Denkfigur der „Gesellschaft als Organismus“ hinreichend Gelegenheit zur biologistischen Metaphorik in Bildmontage und Kommentar.

Am „medizinischen Körper“ wird der Fortschrittsgedanke, der die Weimarer Republik prägte, sichtbar. In diesem Sinne stellen die Film der Kulturfilmabteilung der Ufa die Avantgarde des „Projekts Modernisierung“. Die Ufa-Kulturfilmabteilung (Töteberg 1992: 64-70; Kreimeier 1992; Brandt 2003: 74-105; Schmidt 2000: 23-47) wird am 1. Juli 1918, also direkt im Anschluss an den Ersten Weltkrieg und nur ein Jahr nach der Firmengründung überhaupt, unter der Leitung von Major a.D. Ernst Krieger gegründet.¹⁰ Den Schwerpunkt dieser Produktion und der Sammlung bilden von Beginn an wissenschaftliche und populäre Aufklärungsfilm über unterschiedliche Geschlechtskrankheiten. Zuständig für die medizinischen Lehrfilme ist seit 1919 Dr. Nicholas Kaufmann, der – nach einem Studium der Medizin und Naturwissenschaft – zunächst an der Berliner Charité praktiziert. An der Kulturfilmabteilung der Ufa nutzt er seine intensiven Kontakte zur Charité, indem er das „Medizinische Filmarchiv bei der Kulturabteilung der Ufa“ aufbaut. Für die Produktionen zu diesem Archiv entstehen Kooperationen mit Medi-

der, welche vereinzelte bössartige Fälle als typisch hinstellen, ohne daß zugleich die Heilungsmöglichkeiten gezeigt würden, in ihrer Lebensfreude leicht beeinträchtigt, indem sie einmal in jeder Kleinigkeit auch schwere Krankheitserscheinungen witterten, dann aber auch, falls sie sich wirklich mal eine Geschlechtskrankheit zuzögen, dauernd unter dem seelischen Druck stehen würden, über sie werde nun die ganze Flut der im Bilde gesehenen Krankheitsfolgen hereinbrechen. Dieser seelische Druck könne zu Selbstmord und anderen Folgen schlimmster Art führen“ (StAHH, Medizinalkollegium II S8, Geschlechtliche Aufklärung der Jugend, 1907 – 1924).

10 Am 11. Juni 1919 gründet sich in Berlin unter der Leitung von Dr. Hans Cürlis zudem das Institut für Kulturforschung. Das Institut ist nach Auskunft seines Direktors „die erste deutsche wissenschaftliche Institution, die bewusst den Film als Ausdrucksform für die Ergebnisse ihrer Arbeit gewählt hatte“ (Cürlis 1929: 1).

zinern an Universitäten und Kliniken. Seltene Krankheiten, Geburtswehen, bakteriologische Versuche, chirurgische Eingriffe und komplizierte Behandlungsmethoden werden dargestellt.¹¹ Die Filme Nicholas Kaufmanns werden häufig für die medizinische Fachausbildung verwendet. Wegen der drastischen Darstellung tabuisierter Themen und Symptomata von Krankheitsverläufen werden sie von der ab Mai 1920 wieder eingeführten Filmzensur immer wieder zensiert. Kaufmann setzt für seine Arbeit alle Möglichkeiten der filmischen Technik – immer wieder auch als sittliches Korrektiv – ein.¹² Über die Popularisierung wissenschaftlichen Wissens über den Körper soll das Ziel der „Volksaufklärung“ erreicht werden.

Der Film „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“

In „überaus anschaulichen Bildern und ohne falsche Prüderie“ (Anonymus 1920), so eine Rezension des Films „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“ (1919), schildere der Film die Entstehung der Krankheiten Gonorrhöe und Syphilis. Zur Darstellung des Krankheitsverlaufs und der folgenreichen Auswirkungen auf die körperliche und geistige Gesundheit wird der Betrachter mit unterschiedlichen Bildmedien konfrontiert, die durch belehrende und mahnende Texttafeln ergänzt werden.

11 Die Techniker Kaufmanns entwickeln zur Umsetzung seiner Regieaufgaben neue Medien und Methoden etwa bei den Operationsfilmen: So kann eine Spezialkamera, die direkt über dem Operationstisch schwebt, vom „Operator“ mit Hilfe eines Fußpedals bedient werden. Die Asepsis bleibt, wie versichert wird, voll gewahrt.

12 Als Erziehungs- und Bildungsmedien der Gesellschaft etablieren sich fast zeitgleich zu den Kulturfilmen Gesundheitsausstellungen und Museen, wie etwa das Hygienemuseum in Dresden. Der Odol-Fabrikant Karl August Lingner initiiert nach der von ihm 1911 ausgerichteten I. Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden ein Museum, das 1930 eröffnet wird. Im Mittelpunkt des deutschen Hygienemuseums steht von Anfang an der Mensch, sein Körper, sein soziales und kulturelles Umfeld, seine Beziehung zur Umwelt. Hauptattraktion ist der 1930 erstmals gezeigte gläserne Mensch, den die Besucher wie ein Weltwunder betrachten. Neben diesem Ausstellungsstück fertigt, präsentiert und versendet das Museum verschiedene Modelle vom Menschen in unterschiedlichen Materialien. In abgelegenen Ortschaften kommt das sogenannte „Hygieneauto“, mit dem Aufklärungsveranstaltungen durchgeführt werden, zum Einsatz.

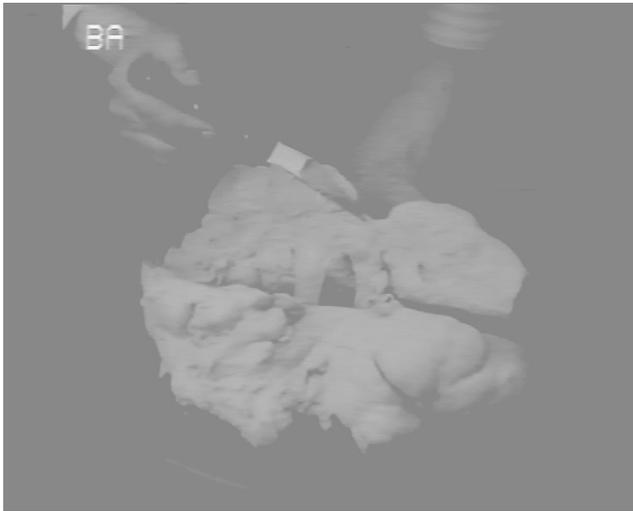


Abb. 3: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Demonstration einer kranken Leber.

In zwei Akten sind zunächst die Auswirkungen der Gonorrhöe, im Anschluss die der Syphilis auf den Körper zu sehen. Alle medialen Darstellungsformen der Körperinszenierungen werden realisiert, um das Wechselverhältnis von Erkrankung im Körperinneren durch wandernde Erreger und der Sichtbarkeit entzündlicher Prozesse, Defekte und Deformationen auf der Körperoberfläche zeigen zu können. Durch diesen Wechsel der Körperdarstellung erhält der Zuschauer ein Körperwissen, welches durch Bilder produziert und organisiert wird. Gleichzeitig aber geben die Bilder nicht nur ein schon vorhandenes Wissen um den Körper preis, sondern erzeugen allererst ein Bild des Körpers. Anders formuliert: Die Kamera zeichnet zugängliche Veränderungen nicht nur auf, sondern macht diese Abläufe durch ihre spezifischen technischen Möglichkeiten überhaupt erst greifbar. Die wechselseitige Bedingtheit von Kameratechnik, physiologischem Prozess und Bildlichkeit wird in den Filmen selbst anschaulich. Deutlich wird damit der direkte Einfluss von Medien auf die modernen Episteme und ihre Beteiligung an der Produktion von Wissen.¹³ Die Erfahrungen des Menschen sind Produkte des Mediums.

¹³ Diese Veränderungen hat etwa Walter Benjamin für das „Optisch-Unbewußte“ ausgeführt: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durch-

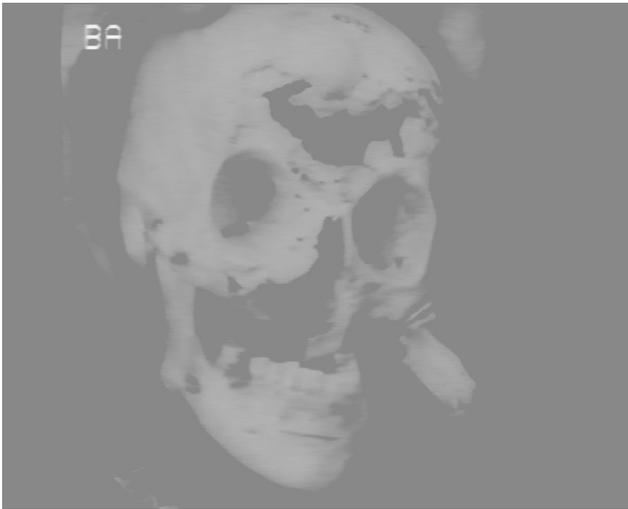


Abb. 4: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Zerstörte Schädeldecke.

Dabei wechseln sich in beiden Filmteilen die Darstellungsmedien von mikroskopischen Aufnahmen aus dem Körperinneren, die etwa die Verbreitung der Erreger in den Blutbahnen zeigen, mit zeichnerischen Darstellungen des gleichen Erregerbefalls ab. Ebenfalls gezeichnet sind Darstellungen von Organen sowie organische Prozesse, durch die sich die Erreger verbreiten können. Diese werden ergänzt durch Präsentationen von Organmodellen, aber auch gerade entnommenen Organen – wie etwa der Leber oder der Bauchschlagader –, sowohl in gesundem als auch in krankem Zustand (Abb. 3).

Diese Bilder von Krankheitsbefall und Krankheitsverlauf werden mit Darstellungen in Verbindung gebracht, die die Auswirkungen am Kör-

wirker tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige, wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stützen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erführen wir erst durch sie, wie vom Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse“ (Benjamin 1980: 500).

per zeigen. So wird der Betrachter konfrontiert mit Präsentationen von Schädeln, die eine Zerstörung der Schädeldecke durch die Krankheit aufweisen (Abb. 4). Nah-, Detail- und Makroaufnahmen zeigen die Degenerationen am Körperaußen, wobei die Kamera die erkrankte Person oder einzelne Extremitäten wie ein Modell – und somit mit größerer sinnlicher Präsenz als es etwa eine zweidimensionale Abbildung vermag – erfasst. Diese drastischen Darstellungen des Krankheitsverlaufs durch die Male am Körper begleiten Bilder, in denen die Gefahren für die geistige Gesundheit, etwa das Erkranken an Paralyse, vorgeführt werden.

Parallel dazu kommen Visualisierungen unterschiedlicher Verläufe und Stadien der jeweiligen Erkrankung zur Darstellung – etwa durch Sequenzen, in denen Arzt und Patient im den Kranken belehrenden Gespräch gezeigt werden (Abb. 5). Die den Krankheiten vorbeugende Maßnahme, ‚absolute Hygiene‘, wird durch die Darstellung des – in der Intensität fast schon manisch wirkenden – Händewaschens vorgeführt. Texttafeln unterstützen diese Arzt/Patienten-Situation durch die Erläuterung von Gesundheitsregeln.

Ziel der szenischen Belehrung des Zuschauers ist seine Befreiung von der Unwissenheit. Als Partizipierender am Wissen über den Körper können nicht nur die Probanden des Films, sondern auch die Zuschauer in den Aufführungssälen als „geheilt“ nach Hause entlassen werden. Zum anderen werden dem Zuschauer die Orte und Medien der Krankheitserforschung und -erkennung vorgeführt, indem ihm Einblick in die Arbeitsweise eines Forschungslabors gewährt wird.¹⁴ Der Körper wird hier zum vermittelten Instrument, seine Funktionsweise vorgeführt durch Testreihen, Analyseverfahren, Medien und Materialien zu seiner Erkundung. Dargestellt wird somit auch Naturdurchdringung und Na-

14 Eine interessante Funktion kommt hier der Darstellung des Arztes als einem Wissenschaftler zu, die in eine kunst- und wissenschaftsgeschichtliche Tradition eingebunden ist. Verbunden mit einer medialen Konkurrenz von Malerei und Fotografie wurde der Anspruch auf Autorität und Verbindlichkeit zur Wahrheit und Glaubwürdigkeit des Wissenschaftlers seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nicht mehr ausschließlich über die physiognomisch getreue Wiedergabe vor allem seines Gesichts erreicht, sondern zum einen über die verbindende Darstellung des Wissenschaftlers mit den Objekten, Modellen und Instrumenten seiner Forschung und zum anderen über die Integration des Wissenschaftlers in seiner professionellen Umgebung, die ihm Bedeutung verleiht. Beide Funktionen dienen der eindeutigen Identifikation. Die Darstellung der Person wird zudem häufig verbunden mit einer – mitunter für den Arbeitsprozess typischen – Geste in Richtung der Objekte. Diese Form der Darstellung inauguriert den Wissenschaftler zusammen mit seinem Objekt in einen bestimmten Forschungszusammenhang und ermöglicht gleichzeitig seine Darstellung als Repräsentant einer Disziplin (vgl. Flach 2005; Werner 2001).



Abb. 5: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Arzt-Patienten-Gespräch.

turbereichs über den diagnostischen Blick in und auf den Körper sowie der Beginn einer „neuen Wissenschaft vom Leben“, indem der Körper weniger als eine wahrnehmende Existenz, denn vielmehr als ein Set von Instruktionen verstanden wird.

Der Körper wird durch diese verschiedenen Möglichkeiten der Durchsicht und Einsicht zum Schauplatz der Darstellung von Norm und Abweichung. Die Verwendung unterschiedlicher Medien im Film wirkt typisierend und normierend auf die Darstellung der Krankheiten. Der in das Körperinnere eindringende und ihn durchdringende Blick und die Dekonstruktion seiner Funktionen in kleinste Einheiten dient der Fixierung eines normativen Rahmens.

Normalität als eine sich seit dem 19. Jahrhundert gegenüber diätetischen Vorstellungen von Gesundheit durchsetzende Idee diffundiert in alle Gesellschaftsbereiche und bildet gleichzeitig jenes er- und zusammenhaltende Element, das einer sozialen Polarisierungsdynamik, wie sie die kapitalistische Klassengesellschaft ausbildet, entgegenwirken kann (vgl. Canguilhem 1974; Sarasin/Tanner 1998; besonders 20f.). Indem sich ein „Feld konstituiert, das vom Gegensatz zwischen dem Normalen und dem Pathologischen bestimmt ist“ (Foucault 1973: 53), werden Körperphänomene und gesellschaftliche Erscheinungen neu gedeutet und einem Normierungsdruck unterworfen (vgl. Flach 1999; 2003;

2004). Zugehörigkeit, Disziplin, Ausgrenzung und Kategorisierung fallen also im Begriff der Norm zusammen (Sarasin/Tanner 1998: 369-398) und werden über den Körper verhandelt.

Für die aufklärenden Kulturfilme der Ufa bedeutet dies immer, dass biologische und medizinische Normalität nicht nur dem Schutz des Einzelnen vor Erkrankung dient, sondern ebenso bürgerliche Sittlichkeit gewährleistet. Das Normale ist so gleichzeitig auch das Natürliche. Krankheit hingegen lässt sich experimentell als Abweichung nachweisen (vgl. Milles 1998: 369-398). Wissenschaftliche Forschung und Erkenntnis fallen mit sozialer Aufklärung über eine gesellschaftliche Pathogenität ineins.

Schluss

Die Filme über den „medizinischen Körper“ der Kulturabteilung der Ufa billigen dem Menschen also eine doppelte Funktion zu: Er wird zum Subjekt und Objekt eines Wissens über sich selbst. Dabei wird der Körper in diesen Filmen mit seinen Defekten und Deformationen nicht einfach zur Schau gestellt; seine Verortung ist komplexer. Eingebunden in ein mediales System wird über Bilder ein Körperwissen etabliert, indem nicht nur der Körper die Bilder stellt, sondern diese ein Bild des Körpers erst erzeugen. Der Prozessualität des Filmbildes wird dabei ein interessantes Äquivalent zu Körperprozessen zugesprochen, vor allem im Hinblick auf ein Verständnis der Abläufe im Körperinneren und damit der Maximierung des Wissens über ihn.

Die Filme der Ufa sind also nicht nur Aufklärungen zur Potenzierung der Volksgesundheit, sondern stellen vielmehr eine mediale, experimentelle Versuchsanordnung dar, die durch filmische Mittel – über Sichtbarmachung von ansonsten unsichtbaren Prozessen – Wissen über den Körper erstellt.

Literaturverzeichnis

- Anonymus (1920): „Rezension“. *Der Kinematograph* (3. März).
- Benjamin, Walter (1980): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [Zweite Fassung]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Band 1/2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471-508.

- Benn, Gottfried (1990): „Arzt, Gesellschaft und menschliches Leben“. In: Ders.: Szenen und Schriften in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 259-266.
- Bernard, Claude (1961): Einführung in das Studium der experimentellen Medizin. Leipzig: Barth (zuerst: Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, Paris 1865).
- Brandt, Hans-Jürgen (2003): „Vom Lehrfilm zum Kultur- und Propagandafilm. Entwicklung und Kontroversen“. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.), Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich, Konstanz: UVK, S. 74-105.
- Breidbach, Olaf (2001): Wissenschaftsperformance oder Bilderwissen. Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen 9, S. 18-21.
- Canguilhem, Georges (1974): Das Normale und das Pathologische, München: Hanser.
- Cürlis, Hans (1929): „Zehn Jahre Institut für Kulturforschung“. Sonderdruck aus „Der Bilderwart“. Blätter für Volksbildung (Heft 6), S. 1.
- Flach, Sabine (1999): „The most paranoid – Puppen und Dummies im Werk von Tony Oursler“. In: Johannes Weiß (Hg.), Die Modernität der Romantik. Zur Wiederkehr des Ungleichens, Kassel: Kassel University Press, S. 35-59.
- Flach, Sabine (2003): „Der Körper als Schauplatz“. In: Dies.: „Körper-Szenarien“. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen, München: Fink, S. 269-389.
- Flach, Sabine (2004): „The Venue of Images: The Body as Cultural Representation in Media Art“. In: Peter Seel/Petra Stegmann (Hg.), Migrating Images. Producing ... reading ... transporting ... translating. Berlin: Verlag des Haus der Kulturen der Welt, S. 130-146.
- Flach, Sabine (2005): „Wissensbilder – Die Doppelhelix als Ikone der Gegenwart“. In: Elke Bippus/Andrea Sicks (Hg.), Industrialisierung & Technologisierung von Kunst und Wissenschaft, Bielefeld: transcript (im Erscheinen).
- Flach, Sabine (2005a): „,Experimentalfilme sind Experimente mit der Wahrnehmung‘. Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren. Visualisierungstechniken im künstlerischen Experiment“. Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik, Band 9, München: Edition text und kritik (im Erscheinen).
- Flach, Sabine/Weigel, Sigrid (Hg.) (2004): WissensKünste I. Life Sciences – Kunst – Medien, Weimar: vdg-verlag.
- Fleck, Ludwik (1980): Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Foucault, Michel (1973): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, München: Hanser.
- Galison, Peter (1998): „Judgement against objectivity“. In: Ders./ Caroline A. Jones (Hg.), *Picturing Science, Producing Art*. New York/London: Routledge, S. 327-359 .
- Heintz, Bettina/Huber, Jörg (Hg.) (2001): *Der verführerische Blick. Formen und Folgen wissenschaftlicher Visualisierungsstrategien*, Zürich: Springer, S. 9-43.
- Knorr-Cetina, Karin (1984): *Die Fabrikation von Erkenntnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kreimeier, Klaus (1992): *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München: Hanser.
- Kreimeier, Klaus (2003): „Vielfältige Wege zu ‚Kraft und Schönheit‘? Aspekte des dokumentarischen Films in Deutschland zwischen 1918 und 1933“. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz: UVK, S. 40-59.
- Latour, Bruno (1990): „Drawing things together“. In: Michael Lynch/Steve Woolgar (Hg.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge/London: MIT Press.
- Lenoir, Timothy (1992): *Politik im Tempel der Wissenschaft. Forschung und Machtausübung im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Milles, Dietrich (1998): „Die Physiologie als Grundlage ärztlicher Gutachten bei der Etablierung der deutschen Sozialversicherung“. In: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 369-398.
- Rieger, Stefan (2001): „Optische Komplexität. Zur (psycho)technischen Unvermeidlichkeit der Bilder um 1900“. In: Gerhard von Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann (Hg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen: Niemeyer, S. 207-223.
- Rieger, Stefan (2000): *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rothe, Dr. A. von (1924): *Operationsfilme*. In: Dr. E. Beyfuss/Dipl. Ing. A. Kossowsky unter Mitwirkung namhafter Fachleute (Hg.), *Das Kulturfilmhandbuch*, Berlin: Carl P. Chryselius'scher Verlag S. 229-235.
- Sarasin, Philipp/Tanner, Jakob (1998): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Bemerkungen zum Konzept und zu den Beiträgen dieses Sammelbands*. In: Dies. (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesell-*

- schaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 12-43.
- Schmidt, Ulf (2000): „Der Blick auf den Körper“. Sozialhygienische Filme, Sexualaufklärung und Propaganda in der Weimarer Republik. In: Malte Hagner (Hg.), *Geschlecht in Fesseln: Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933*, München: Edition text und kritik, S. 23-47.
- Thomalla, Curt (1922): *Hygiene und soziale Medizin im Volksbelehrungsfilm*. Zeitschrift für Medizinalbeamte und Krankenhausärzte (Heft 21/23), S. 593.
- Thomalla, Curt (1924): *Arzt und Film*. In: Dr. E. Beyfuss/Dipl. Ing. A. Kossowsky unter Mitwirkung namhafter Fachleute (Hg.), *Das Kulturfilmhandbuch*, Berlin: Carl P. Chryselius'scher Verlag, S. 217-222.
- Töteberg, Michael (1992): „Wie werde ich stark.“ Die Kulturfilm-Abteilung. In: Ders./Hans-Michael Bock (Hg.), *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, S. 64-70.
- Werner, Gabriele (2001): *Das Bild vom Wissenschaftler – Wissenschaft im Bild. Zur Repräsentation von Wissen und Autorität im Portrait am Ende des 19. Jahrhunderts*. *Kunsttexte.de* 1, S. 1-11.

„Der wahre Jacob“ und „Kikeriki“. Jüdische und proletarische Körper in satirischen Zeitschriften der zwanziger Jahre

JULIA SCHÄFER

Der kriegsversehrte, defiziente Körper nach dem Ersten Weltkrieg weckte die Sehnsucht nach einer Gegen-Repräsentation, einem gesunden, intakten Körper. Präsent war der verletzte Mann mit amputierten Gliedern und entstelltem Gesicht sowohl im Straßenbild als auch in der bildenden Kunst (bei Otto Dix oder George Grosz) oder im massenmedialen Raum in Form der medizinischen Dokumentation in Fotografie und Film (vgl. Friedrich 1924/2004 sowie den Beitrag von Sabine Flach in diesem Band). Durch die Transzendierung des „Körper sein“ gelangte die bürgerliche Mittelschicht der Weimarer und der Ersten Republik zur Rationalisierung eines „Körper haben“, der Hoffnung auf einen zugeordneten und formbaren Körper im Rahmen der technischen Machbarkeit.

Die massenmediale Visualisierung von Körperkorrekturapparaten oder kriegs- und krisentypischen Erkrankungen wie Rachitis, Plattfüßen und kontagiösen Krankheiten wie Tuberkulose oder Syphilis macht deutlich, wie sich das medizinische Expertenwissen in die Populärkultur einschreibt. Dieser Prozess soll im Folgenden anhand der medikalisierten Bilder von jüdischen und proletarischen Körpern in satirisch-humoristischen Zeitschriften der Weimarer bzw. Ersten Österreichischen Republik, dem sozialdemokratischen *Der Wahre Jacob* (1884-1933) und dem christlichsozialen *Kikeriki* (1867-1933), rekonstruiert werden. An-

hand dieser Bilder lässt sich insbesondere dokumentieren, inwiefern Körpermerkmale als kulturelle Bedeutungsträger innerhalb eines Diskurses der Differenz fungieren (vgl. Schäfer 2005).

Diese populären Repräsentationen sind aber auch deshalb von Interesse, weil sie durch Referenz auf die zeitgenössischen Wissenschaften (wie Rassenanthropologie, Psychopathologie, Physiognomik bzw. Pathognomik) ihre Bedeutung über das einzelne Medium und seine spezielle Leserschaft hinaus generalisieren. Der jüdische und der proletarische Körper werden dabei zu propagandistischen Projektionsfeldern und ‚Kollektivsymbolen‘ (Drewns/Link/Gerhardt 1984: 256-375; Becker/Gerhardt/Link 1997: 70-154), die verschiedene Ressentiments in tradierten Bildern bündeln.

Zum Verhältnis von jüdischen und proletarischen Körperbildern

Einige Merkmale des bürgerliche Körperideals lassen sich an Werbeanzeigen, wie sie in den zwanziger Jahren in populären Zeitschriften publiziert wurden, ablesen: „Nasenformer“ (in Kombination mit einem „Stirnrunzelglätter“) oder „Beinkorrektionsapparate“ eröffneten individuelle Möglichkeiten zur Nachbesserung der physiognomischen oder orthopädischen Phänomene (Abb. 1). Aus gekrümmten, höckerigen Nasen und krummen Beinen sollten so gerade und ebenmäßige Formen werden, die nicht mehr auffielen. Als Prototyp fand sich die gerade,



Nasenformer!

„Zello“ ist ein orthopädi. Apparat, mit welchem Sie Ihre Nasenform unter Garantie (Knochenfehler nicht) verbessern können. Für jede Nase geeignet. 40000 Stück im Gebrauch. Preis 2.70 Mk., besser und scharf verstellbar 5. – Mk., mit Kautschuk 7. – Mk. Porto extra. Nachts tragbar. Von Spez.-Nasen-Aerzten verordnet. (13 Patente.) Stirnrunzelglätter 3.50 Mk. Spezialist **L. M. Baginski, Berlin 110, Winterfeldtstrasse 34.**

Abb. 1: Nasenformer. Werbeanzeige.

deutsch/„arisch“ markierte Nase, als Kollektivsymbol und Wunschbild, im Kontrast zur bäuerlich oder proletarischen Himmelfahrts- bzw. Säuerfnase oder der jüdischen gebogenen, herabhängenden Hakennase (vgl. Schäfer 2004: 221f.). Eingerahmt waren diese Korrekturapparate meist von Annoncen für Fahrräder, Bruchbänder, „Körperbildungssysteme“ zur Entwicklung der Körpergröße um 10-15 cm, „Büstenverschönerer“ und Brustkamellen. Der Nasenformer, der nur geeignet sein sollte für die Korrektur der weichen, knorpeligen Bestandteile der Nase („Knochenfehler nicht!“), fand auch eine ironisch-sarkastische Kommentierung, etwa im jüdischen Witzblatt *Schlemiel* als „Nasenformer Antisemit“, der allen „Assimilanten und anderen Deutschnationalen“ (*Schlemiel* 4/1919: 94) angepriesen oder im *Kikeriki* „Renegaten empfohlen [wurde]. Wie man leicht entnationalisiert werden kann“ (*Kikeriki* 30/1929: 5).

Medizinhistorisch betrachtet, bilden diese Praktiken ein wichtiges frühes Kapitel der modernen kosmetischen Chirurgie, die O-/X-Beine oder Haken-/Knollennasen zu normalen, ebenmäßigen verformte. Dabei waren sich die Pioniere der Schönheitschirurgie, wie der Berliner Arzt Jacques Joseph, des assimilatorischen Impetus ihrer Patienten, die ihre ‚semitische‘ Nasenform gegen eine der Mehrheitsgesellschaft, die sie mit der deutschen identifizierten, eintauschen wollten, bereits bewusst (vgl. Berliner Klinische Wochenschrift 1898 ; Gilman 2000). Schönheit erscheint hier nicht mehr als Natur, sondern als Kunst.

Dieser Vorstellung von Machbarkeit widersprechen indes die scheinbar fixierten Körper von Juden und Proletariern in den oben angeführten satirischen Zeitschriften. Ich möchte den Versuch machen, die visuellen Stereotype von Arbeitern und Juden als Verkörperung von Rasse und Klasse daraufhin zu befragen, ob sie austauschbare Variablen der Diskriminierung sind. Ikonisch, also hinsichtlich der zuordenbaren Bildzeichen, die wiederum in körperliche Zeichen und sachliche Attribute unterschieden werden, sind diese Motive zwar recht unterschiedlich komponiert. Auf der Ebene ihrer ikonologischen Struktur (im Sinne der Wiederholung bestimmter Bildfolgen, Typen und ihres agitatorischen Potentials – unerheblich ob heroisierend oder diskriminierend) aber sind sie durchaus vergleichbar. In der Zusammenschau dieser beiden Ebenen, der Realismusfiktion einerseits und der verborgenen Symbolisation andererseits, kann von Fragmenten wie der Hakennase abstrahiert und ein weiterer semantischer Kontext (Hygiene, rassenanthropologische Messungen etc.) in Betracht gezogen werden.

Der Grund für die Strukturähnlichkeit von antiproletarischen und antijüdischen Bildern liegt in den Parallelen zwischen der Maschinisierung des proletarischen Alltags und der rationalen Steuerung des *Volkskörpers*: ein funktionierender Körper musste für die Fabriken geschaffen

werden und sich in ihr Effizienzschema fügen, der ‚neue Mensch‘ sollte die Zukunft der Nation berechenbar machen. Die physische Bevölkerungsqualität wurde zu einer messbaren Größe, Abweichungen von diesen so genannten Binominalkurven, die durchschnittliche Prototypen generierten, wurden als *negativa* und Gefährdung interpretiert. Der Parallelität von Ökonomie und Biologie trug auch der italienische Anthropologe Alfredo Niceforo Rechnung, der sich eine Anthropologie des Sozialen zur Aufgabe gemacht hatte:

„Die ökonomische Produktion des Menschen kann also betrachtet werden als eine Funktion des Organismus, als ein Merkzeichen, das, wie alle anderen eine ruhende und absteigende Phase hat“ (Niceforo 1910: 151).

Diese identifizierenden „Merkzeichen“ im Rahmen einer Wissenschaftskritik anzugreifen, verlangt zunächst eine Inventarisierung und Aneignung des Bildreservoirs in Form eines ikonografischen und darauf aufbauend eines ikonologischen Vergleichs. Dies bedeutet, sich einen Überblick darüber zu verschaffen, welche Zeichenelemente eingesetzt wurden, wie diese innerhalb einer *Teilkultur* wie z.B. der sozialdemokratischen Facharbeiterschaft (Lehnert 1989: 89-92) kontextualisiert waren und wie ihr darüber hinausgehendes Deutungspotential, der Überschuss (*supplément* im Sinne Derridas 1997: 114-139), beschaffen ist. Im Folgenden sollen die medikalisierten Bilder anhand dreier Muster der Körperdarstellung eingehender betrachtet werden: Industrialisierung, Pathologisierung und Dressur. Die Bilder werden dabei in der Analyse mit ihrem wissenschaftlichen bzw. sozio-kulturellen Entstehungskontext verknüpft.

Der industrialisierte Körper

Normalität (Link 1999: 15-26) und Rationalität sind als Charakteristika und Ideale der bürgerlichen Gesellschaft zu sehen. Die Nivellierung des arbeitenden Menschen auf einen reinen Leistungsfaktor führt in der Lesart Jürgen Links zu der Aussage, dass der Normalismus ein „Epiphänomen“ des Kapitalismus sei, was angesichts der prototypischen Konzeption des Arbeiters im Bild von sozialistischer Seite bestärkt wird (ebd.: 235f.). Die Visualisierung *des* Proletariers aus christlichsozialer Sicht im *Kikeriki* hingegen weist deutliche Parallelen zu der *des* Juden auf, da beide als Fremdkörper konzipiert sind.

Der Mythos und das visuelle Stereotyp des gestählten, vitalen Arbeiters ist als Entfremdung der SPD-Parteispitze vom Arbeiteralltag und als

realitätsbereinigte Kunstfigur, die das Selbstbild inszeniert, zu werten. Ein entscheidender Unterschied zwischen dem *Wahren Jacob* und *Kike-riki* besteht darin, dass im erstgenannten Medium eine Idealisierung und Heroisierung des Arbeiters, der autonom scheint, stattfindet, im letzteren dagegen die degenerativen Erscheinungen harter körperlicher Arbeit, die als ein Effekt von Ausbeutung durch Bolschewiken und Juden gehandelt wird, nachgezeichnet werden. Zum einen wirkt also die simulierte körperlich-seelische Gesundheit und Kraft, zum anderen die pathologisierte Existenz identifizierend. Die einem einfachen Grundmuster folgende Bildstruktur sorgt für die simultane Rezeption und das Ad-hoc-Verstehen antijüdischer und -proletarischer Bilder:

„Nur durch diese semantische Verknappung, durch die Stabilisierung von wenigen Deutungsvarianten ist gewährleistet, dass Symbole als zuverlässige Medien des Interdiskurses fungieren können. So gewinnen sie Wiedererkennungswert und unmittelbare Evidenz“ (Dörner 1996: 45f.).

Für die Arbeiterkultur in der Weimarer Republik spielte die utopische Konzeption des *Neuen Menschen* eine gewichtige Rolle, dessen Zielvorgabe einer emanzipierten egalitären Gesellschaft, im Gegensatz zur amorphen kommunistischen Masse, ihm normative Macht verleihen sollte. Insbesondere das Verhältnis von Mensch und Maschine radikalisierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts (vgl. den Beitrag von Michael Mackenzie in diesem Band), nicht zuletzt durch den Ersten Weltkrieg, in dem der Krieger zu einem entindividualisierten und seelenlosen Bediener von Waffen wurde (vgl. Theweleit: 158-162). In der bildenden Kunst ist diese Abrichtung des Menschen auf Reproduzierbarkeit (Kampfmaschine) und Funktionalität (Mechanisierung) in Form abstrakter, technischer Figuren in einem Gemälde von George Grosz mit dem Titel *Der Neue Mensch* (1921), röhrenähnlichen Körperkonstrukten in Fernand Légers *Le déjeuner* (1921), normierten Arbeiterfiguren im Ölgemälde *Die Arbeitsmänner* (1925) von Franz W. Seiwert oder skulpturalen Tanzautomaten (bzw. -puppen) in Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* reflektiert und künstlerisch umgesetzt worden (vgl. Thomä 1999).

Auch *Der Wahre Jacob* illustriert „Die Mechanisierung des Arbeiters“ (Abb. 2): Die zwischen den Akteuren, zwei dicken Kapitalisten, die durch Zigarre, Gamaschen und Frack als solche erkennbar sind, befindliche Arbeiterfigur gleicht einer eisernen Statue, die an den Maschinenmenschen aus Fritz Langs *Metropolis* (1927) erinnert. Ihr Herz, als symbolischer Lebensquell, wird durch einen berechen- und steuerbaren Mechanismus ersetzt. Sie sticht hervor durch ihre Nacktheit, ihren sym-

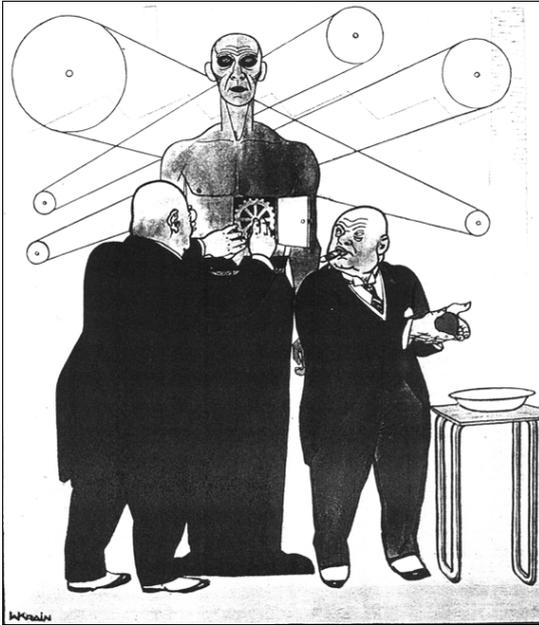


Abb. 2: „Die Mechanisierung des Arbeiters“. *Der Wahre Jacob*, 9. Juni 1928 (Beilage, Titelblatt).

metrischen Körper und vor allem den markanten unbehaarten Kopf mit den schwarzen Augenhöhlen, dem geöffneten Mund, den starken Wangenknochen und tiefen Stirnfalten. Die Unterzeile bezieht sich aber nicht auf die menschlichen Gefühle des Arbeiters, sondern auf eine reine Kosten-Nutzenrechnung: „Sie wollen den Menschen zur Maschine machen. – Wenn aber ein Mensch soviel kosten würde, wie eine Maschine, würden sie wahrscheinlich schnell wieder Abstand nehmen!“

In der Verklärung des „Malochers“ sind viele sozialistische, weniger christlichsoziale, Bilder der zwanziger Jahre mit einer Rohheit bzw. Ursprünglichkeit aufgeladen, die den zeitgenössischen Fordismus konterkarieren. Die zunehmende Spezialisierung und Professionalisierung – auch des Handwerks, nicht nur der Bürokratie – wird in den beiden untersuchten Satirezeitschriften dagegen völlig ausgeblendet; Maschinen oder Steuerungspulte kommen in den Bildern nicht vor. Das Ideal der Symbiose von Heim und Arbeitsplatz und des familienverbundenen Arbeiters ist dem industriell vernutzten und ungesunden arbeitshygienischen Einflüssen ausgesetzten Fließbandarbeiter, der nicht kreativ Werte schöpft, sondern (re-)produziert und durch die ständige Routine ab-

stumpft, entgegengesetzt. Der *blue collar*-Arbeiter ist nicht präsent, da kein schwarzmalerscher Realismus, sondern vielmehr ein positiver Zukunftsmythos erwünscht ist, ebenso wenig wie der assimilierte oder national-deutsch gesinnte Jude thematisiert wird, da dieser eigentlich ‚unsichtbar‘ ist. Es geht daher nicht um die Visualisierung von Normalität, sondern die bildliche Übersetzung einer Norm. In diesem Sinn betrachtet der zeitgenössische italienische Soziologe Roberto Michels die idealisierende Gestaltung des Arbeiters zum einen als die implizite Kritik am müßigen Wohlhabenden, zum anderen als das Sinnbild einer moralisch und physisch ‚gesunden‘ Gesellschaft:

„Es gab eine Epoche in der Geschichte, in der die Weltverbesserer und Philosophen kein besseres Heilmittel für die Schäden der Zeit wussten, als dem entarteten, verweichlichten und krankhaft-kränklichen Reichen das Urbild des armen Mannes, wie es sich in ihren Köpfen malte, entgegenzuhalten. Das heißt den kräftigen und kerngesunden Armen, den Mann aus dem Volke mit den ‚doppelten‘ Muskeln, den prallen Backen und den kirschroten Lippen, zu dessen physischer Kraftfülle und sittlicher Tugend es zu gelangen galt“ (Michels 1910: 3).

Hier lässt sich eine Reminiszenz an den Rousseauschen *homme naturel* ablesen, dessen Glückseligkeit nur im vorindustriellen Naturzustand begründet war. Dem steht die pervertierte und automatisierte industrielle Gesellschaft gegenüber, deren Utopien am technischen Fortschritt orientiert sind. So drücken sich im Gegensatz zum ursprünglichen Idyll die Topoi von Luxus und Dekadenz in den im *Kikeriki* meist ‚jüdisch‘ markierten Kapitalisten – der *Wahre Jacob* zeichnet diese als ostelbische Junker – durch die Bildzeichen Diamanten, Taschenuhren und Ringe aus, als Armutszeichen hingegen gilt die zerlumpte und fleckige Kleidung, in die Ostjuden und Bolschewisten gleichermaßen gehüllt sind. Entsprechende Körperzeichen sind im ersten Fall Fettleibigkeit und eine antijüdische Physiognomie, im zweiten Magerkeit sowie eine faltige, pockige Haut, die auf Syphilis und Alkoholismus hinweisen sollte. Besonders die venerischen Krankheiten waren ein Vermächtnis des Krieges, standen aber auch für langfristige psychische Folgen für den „Volkskörper“, da Syphilis zur ‚Hirnerweichung‘, im Wissenschaftsjargon *dementia praecox*, zu führen drohte.

Der pathologisierte Körper

Die Bebilderung des Jüdischen oder des Proletarischen als Zeichen einer ‚kranken Kultur‘ erscheint als eine experimentelle Anordnung, in der kein lebensweltliches Objekt (nach empirischen Studien und klassifizierenden Statistiken) vonnöten ist, um die Aussageabsicht des Künstlers/Wissenschaftlers zu prüfen bzw. zu widerlegen. Vielmehr wird im künstlichen Raum des Zeichenlabors ein virtueller Typus erzeugt, dem ideologische Strukturen im Bildaufbau zugrunde liegen. Ziel sowohl der Visualisierungen *des Juden* als auch *des Arbeiters* im *Wahren Jacob* und *Kikeriki* war es, ein Identifikations- bzw. Feindobjekt für die parteiliche Agitation zu schaffen, wobei in beiden Fällen der Authentizitätsanspruch eindeutig in den Hintergrund trat.

In den dichotomischen Konstruktionen des *Kikeriki* verschmelzen Proletarier und Juden, um sie mit Christen und Deutschen, die ebenfalls symbiotisch angelegt sind, kontrastieren zu können. In einem Bild des *Kikeriki* (Abb. 3), das auf ein Wahlplakat und Flugblatt der CSP (OENB 16315123, 1923/Kt. 3/2 und OENB 16307654, 1927/Kt. 7) anspielt, sitzt zur Rechten des anthropomorphen *Kikeriki*-Hahns friedlich und in häusliche Arbeit vertieft die ‚heilige Familie‘, geschützt durch ein Kreuzifix.



Abb. 3: *Kikeriki*, 26. Sept. 1920 (Titelblatt).

Zur Linken tobt die ‚unheilige Liaison‘ aus Bolschewist und ‚jüdischem‘ Kapitalist, animiert durch Champagner. Die Akteure sind jüdisch-bolschewistisch konnotiert, die Erleidenden, in ihr Schicksal Ergebenen christlich, was den Kontrast von Ruhe und Raserei noch verstärkt und mit der häufig applizierten Opfermetaphorik des *Kikeriki* korrespondiert. Gewalt und Dekadenz konterkarieren und bedrohen hier Andächtigkeit und Fleiß. Man könnte diese visuellen Kombinationen als Feindbild-*cluster*, die das singuläre Stereotyp gezielt aufladen, bezeichnen.

So trifft sich in den 1920er Jahren der bildliche antijüdische Phänotyp mit der medizinischen Diagnostik des degenerierten Arbeiter(körper)s, woran – wie eingangs erwähnt – ersichtlich ist, wie sich die Diskurse der Differenz verzahnen. Das äußere Erscheinungsbild des Arbeiters – in der Empirie – ist dem zeitgenössischen Anthropologen Alfredo Niceforo zufolge im Wesentlichen durch die folgenden Charakteristika gekennzeichnet: a) eine geringere Körpergröße im Vergleich zu den wohlhabenden Klassen, b) den „Ausdruck allgemeiner Erschlaffung und physischer Dekadenz“ (Niceforo 1910: 135), vor allem was die Physiognomie betrifft, c) eine Übereinstimmung des Gesichtswinkels en profil und en face mit dem „Neger- und Mongolentypus“ (ebd.: 139f.), was Niceforo auf Überanstrengung, schlechte Ernährung und Vergiftungen des Foetus im Mutterleib zurückführt, d) ein geringeres Vorkommen von Kahlköpfigkeit und Ergrauen, dafür aber vorzeitige Hautalterung, d.h. Faltenbildung, e) Unterernährung, womit Niceforo dem Vorurteil von den generell muskelhypertrophen Arbeitern widerspricht, und schließlich f) ein „tuberkulöser Habitus, Engbrüstigkeit, Magerkeit und blasse Farbe“ (ebd.: 144f.). Der letzte Punkt wird noch eine Rolle im militärischen Kontext spielen.

Indem Niceforo zwischen dem degenerierten „Neger- und Mongolentypus“ und dem europäischen Typus, der zur „weißen Rasse“ gehöre, differenziert, stigmatisiert er die Arbeiter wegen ihrer visuellen Kohärenz mit einem als minderwertig betrachteten „Rassetypus“. Er verweist auf seine Inspiration durch die fotografischen Studien Guillaume Benjamin Duchennes an der Pariser Salpêtrière, einer psychiatrischen Heilanstalt, an der Jean-Martin Charcot, der Lehrer Sigmund Freuds (vgl. Didi-Huberman 1997), durch elektrische Impulse Gesichtsmimiken, Gesichtsspasmen und ähnliches hervorrief und dokumentierte. Der Gesichtsausdruck sollte Aufschluss über geistige Störungen und Krankheiten geben. Nicht zufällig strahlen auch die stereotypen Gesichter von Juden und Proletariern in den besprochenen Populärmedien oft Demenz und „Äffisches“ aus; das Vorurteil mangelnder Triebkontrolle und geistiger Unberechenbarkeit verklammerte somit rassische und soziale Stigmata.

Niceforo fasst als physiognomische und kranio-metrische „Anomalieen“, wie sie häufig bei den „nichtbesitzenden Klassen“ vorkämen, (Niceforo 1910: 136) etwa Plagiocephalie, die zurücktretende Stirn, Prognatismus, Asymmetrie des Gesichtes, übermäßig große Kiefer, anormale Ohren (Henkelohren oder „knollenartige“, unsymmetrische Ohren), stark entwickelte Augenbrauen und hervorspringende Wangenknochen. Henkelohren fanden häufigen Gebrauch in antijüdischen Karikaturen, um kriminelle Leidenschaften zu suggerieren, und gehen auf Typologien zurück, die bereits der italienische Kriminalanthropologe Cesare Lombroso entwickelt hatte (Lombroso 1887: 384-400). Um die weiter oben ange-stellten Überlegungen zum bürgerlichen Normalisierungsprozess auf-zugreifen: Ins Gewicht fallen die optischen Defekte, die sich nicht an Arbeitern derselben Branche orientieren, sondern am (Büro-)Ange-stellten, dem Normalbürger, der in seinem *white collar job* keinen giftigen Dämpfen, keinem maschinellen Lärm oder dem Schichtbetrieb aus-gesetzt ist. Die durch Selbstdisziplin und Gesundheitsbewusstsein cha-rakterisierte Angestelltenschaft des frühen 20. Jahrhunderts bildet die unsichtbare Norm einer fiktiven Nationalmoral hinter den Bildern (Föllmer 2001: 41-67).

Dementsprechend hielt auch der Düsseldorfer Arzt und Privatdozent Voss das Milieu in Bezug auf nervöse Leiden für bedeutsamer denn ge-netische Dispositionen (Voss 1977: 401). Er nimmt somit den Diskurs auf, der den Naturmenschen mit dem Kulturmenschen konfrontiert, die Stadt als Brutstätte des Alkoholismus, der Syphilis und Tuberkulose verortet und Migranten, d.h. insbesondere Juden *und* Wanderarbeiter, als anfälliger für Psychosen erklärt (vgl. Weindling 2000: 6). Entscheidend für die Interpretation der Körperkonstrukte von Juden und Proletariern ist, dass hier von einer gemeinsamen Mentalität ausgegangen wurde. Im Falle des *Kikeriki* ist diese, wie gezeigt, auch visualisiert.

Der dressierte Körper

Betrachtet man die Berichte von Wehrtauglichkeitsuntersuchungen der zwanziger Jahre, so trifft sich auch hier eine diskriminierende Semantik des neurasthenischen und bereits erwähnten „engbrüstigen“ Juden mit der des degenerierten Arbeiters – ähnlich wie weiter oben bei Niceforo diagnostiziert. Die Skepsis in die Wehrtauglichkeit und damit das Nationalbewusstsein und die „Vaterlandstreue“ der (sub)proletarischen Be-völkerung, wozu in Teilen auch Juden – insbesondere die aus Osteuropa emigrierten – zählten, drückte sich in der sozialdarwinistischen pessi-mistischen Auffassung aus, der Krieg vernichte die Starken und erhalte

die Schwachen. Das Moment des Krieges als eines biopolitischen Katalysators, der den *Volkskörper* reinigen könne, wird hier nicht genutzt, wie der Militärarzt Max Nonne in einem Handbuch für Ärzte bemängelt:

„Die besten werden geopfert, die körperlich und geistig Minderwertigen, Nutzlosen und Schädlinge werden sorgfältig konserviert, anstatt daß bei dieser günstigen Gelegenheit eine gründliche Katharsis stattgefunden hätte, die zudem durch den Glorienschein des Heldentodes die an der Volkskraft zehrenden Parasiten verklärt hätte“ (Nonne 1922: 112).

Die Entstehung und Verbreitung der Degenerationskonzepte und am Anfang des 20. Jahrhunderts auch der Sozial-/Rassenhygiene steht mit dem tiefgreifenden sozialstrukturellen Wandel der Industriegesellschaft im Zusammenhang. Zwei Faktoren beeinflussen dabei die pathologisierte Darstellung des jüdischen bzw. proletarischen Körpers wesentlich. Erstens trug die mangelhafte Wohnsituation zur Verbreitung von Krankheiten bei, wie etwa das Fehlen einer Heizung, feuchte und dunkle Räume, die schlecht gelüftet wurden und verantwortlich für Rachitis und (infolge des Vitaminmangels) für Skorbut waren, der Abort auf dem Treppengestell oder im Hof. Die Popularisierung des rachitischen klinischen Bildes kann an den O-/X-Beinen, von denen viele Moulagen aus den 1920er Jahren im Dresdner Hygienemuseum archiviert sind, der Skorbut an der blassen bis gelblichen Gesichtsfarbe in den eigentlich satirischen und nicht primär (oder besser: explizit) wissenschaftlichen Bildern nachgewiesen werden.

Zweitens kamen zu der mangelhaften Ernährung schlechte Arbeitsbedingungen hinzu, was die Militärtauglichkeit v.a. in den Arbeiterbezirken reduzierte. Der Rassenhygieniker Alfred Ploetz merkte diese Ungleichheit und idealisierte Wahrnehmung des Arbeiterlebens an, die sich in der überproportionalen Mortalität der Arbeiter niederschlug:

„Man hört so oft von der Gesundheit reden, die dem Armen als Lohn für seine einfache Lebensweise zu theil wird, demgegenüber der Kränklichkeit des Wohlhabenden in Folge üppiger Lebensweise, und tritt auch wohl manchmal mit dieser Behauptung allzu unzufriedenen Elementen entgegen. Allein die Statistik lehrt doch etwas ganz Anderes“ (Ploetz 1895: 157; vgl. Fischer 1909: 471-487).

Meist aufgrund statistischer Daten, die man von der Medizinalstatistik der Gesundheitsämter oder einzelnen „Irrenhäusern“ auf der Grundlage nosologischer Bestimmungen seitens einzelner Ärzte bezog, formierte sich ein bestimmtes Krankheitsbild, das wiederum auf spezifische Berufsgruppen und konstruierte „Rassen“ (vgl. Hanke 2000: 181) abhob.

So differenzierten einzelne Studien die Berufsgruppen nach ihrem Hirngewicht, wobei einige feststellten, dass das der Arbeiter deutlich unter dem von Beamten läge oder Geistliche weniger häufig zur Geisteskrankheit neigten als „Metall- und Eisenarbeiter“ (Voss 1977: 401). Der Arzt Elias Auerbach nahm die Militärtauglichkeit als Gradmesser für die „körperliche Beschaffenheit der Bevölkerung“, wobei die jüdischen Organisationen sich der „körperlichen Hebung der Juden“ – aufgrund der leicht überproportionalen Untauglichkeit – widmen sollten (vgl. Auerbach 1908: 187-189).

„Und nun bedenke man die soziale Schichtung der Juden in Deutschland! Keine Ackerbauer, keine Schiffer, keine Steinhauer, Kutscher, selbst kaum Schlosser, Böttcher, Zimmerleute – dafür massenhaft Buchhalter, Händler, Schneider, Studierende. Die Entwicklung, die dahin geführt hat, datiert nicht von heute, die ganze Zeit des Ghettos war die Vorschule dazu. Da haben die Juden das tiefe Atmen in der freien Luft verlernt“ (Auerbach 1908: 189).

Auerbach gelangt zu der Forderung, dass durch sportliche Ertüchtigung und Hinwendung zu „gesunden Berufen“ der jüdische „Stamm“ gestärkt werden müsse. Die Perspektive des Landerwerbs versprach Heilung des „jüdischen Volkskörpers“, verbunden mit der Arbeit der Juden auf der „eigenen Scholle“, was sich in etlichen Landwirtschaftsschulen, die auf die Alijah, die Auswanderung nach Eretz Israel, vorbereiten sollten, ausdrückte. Der Rabbiner Leo Baeck forderte in diesem Sinne eine Rückkehr zur mentalen und körperlichen Gesundheit durch den „Weg zum Boden“, der „Heilung und Befreiung“ garantiere und die Oberflächlichkeit und Missachtung vor Wachsendem und Gewordenem ablege (Baeck 1931: 68). Interessanterweise ist diese ‚Bodenprosa‘ auch im sozialdemokratischen Diskurs zu finden, die den Arbeiter als Menschen wieder in ein quasi-natürliches Umfeld re-integrieren möchte, wie man an den Programmen der Volkshochschulen und Wanderkurse ablesen kann. Beide Parteien zielten daher auf eine lebensweltliche Verwurzelung der jeweiligen Klientel und zeigten umgekehrt die tiefe Entfremdung von der nach dem Ersten Weltkrieg radikalisierten deutschen bzw. österreichischen Nation.

Eine schwächliche und effeminierte Konstitution, die im Widerspruch zum vitalen und virilen Soldatenkörper steht, erhält als Bildmittel politische Relevanz und war dabei vor allem von Wehrtauglichkeitsnormen bestimmt, die zum Eintrittsbillet in die deutsch-nationale Gesellschaft wurden (Hödl 1997: 168-177). Zum schwächtigen Oberkörper von Juden und Proletariern kam noch die unterstellte „Plattfüßigkeit“, was das Negativurteil „marschuntauglich“ nach sich zog (vgl. Muskat

1907: 318-331; ders. 1926: 682; ders. 1928: 234). Auf dem Kongress der deutschen Gesellschaft für Chirurgie (1928) befanden aber einige Orthopäden auf der Grundlage von Wehrtauglichkeitsstatistiken und anhand von Praxisberichten übereinstimmend, dass der Plattfuß keine „Rasseneigentümlichkeit“, sondern eine „Volkskrankheit“ sei. Durch eine Volkserziehung, die das Zusammenwirken von Elternhaus, Schule und Arzt vorsah, sollte eine Vermeidung des Plattfußes – wie er besonders häufig bei bestimmten Berufsgruppen (z.B. Kellnern, Bäckern, Schmieden sowie Lasten tragenden Arbeitern v.a. in der Landwirtschaft) auftrat – vermieden werden, um die „jüdische Bevölkerung von dem Odium des nur ihr zukommenden Plattfußes befreien“ (Muskat 1928: 234).

Die Körpertypologien – ein Resümée

Die christlichsoziale Zeitschrift *Kikeriki* wendet degenerative Attribute sowohl auf *den* Juden auch auf *den* Arbeiter an und zeichnet letzteren als kranken Bolschewisten. Ebenso wurden hier Sozialisten (bzw. Bolschewisten oder auch Kommunisten) wie Juden als heimatlos und supranational (im Anklang an den Ahasver-Mythos) charakterisiert, weshalb viele Bilder des *Kikeriki* ein unsichtbares Band zwischen angeblich destruktiven Juden und Bolschewisten – im Kontrast zum produktiven ‚deutschen Arbeiter‘– weben. Die „Mentalität des Kapitalismus“, nach Werner Sombart, manifestierte sich in der Entwurzelung sowohl des Proletariats als auch des Juden sowie in der „Entzweiung“ des Denkens.

„Der Proletarier hat kein Vaterland“. Heimatlos, rastlos wird er auf der Erde umhergetrieben. [...] Seine Heimat ist die Welt. Er ist ein Allerweltmensch. [...] Zerstört durch den eisernen Fuß des Kapitalismus sind alle jene Gemeinschaften, die den Menschen der früheren Zeit, vor allem den Durchschnittsmenschen der großen Masse, zwar banden, aber auch hielten, stützten, wirtschaftlich und moralisch“ (Sombart 1906: 12f.).

Im sozialdemokratischen *Wahren Jacob* dagegen sind die negativen, degenerativen Attribute der medizinischen Diagnostik einseitig auf *den* Juden, der als Prototyp des *homo urbanus* und des mittleren Bürgers galt, bezogen, während man den Arbeiter seiner aktuellen Gefährdungen und Berufskrankheiten entkleidete und ihn paradoxerweise als gesunde Norm visualisierte. Die Kollektivsymbole „Arbeiter“ und „Juden“ in dieser Zeitschrift sollen resümierend gegenüber gestellt werden: Der prototypisch konstruierte Arbeiter ist meist mit den folgenden visuellen

Attributen – sachlicher und körperlicher Art – ausgestattet: a) kräftige, muskulöse Statur, b) geballte Fäuste, in denen er manchmal auch eine Fahne oder Werkzeug hält, c) eine breitbeinige Pose, meist in der Frontalansicht und d) ein kantiges Gesicht, in dem das breite Kinn, die leicht hohlen Wangen, die tiefen Augenhöhlen, zusammengezogene Brauen und fest geschlossene Lippen mit leicht herabgezogenen Mundwinkeln markant hervorstechen. Im Gegensatz dazu ist der (anti-)jüdische Prototyp eine Mischung aus Attributen „des“ Ostjuden, der sich stets durch ein Zeichenrepertoire aus Kippa, Tefilin, Peies, einem langen Bart und überzeichneter Physiognomie konstituiert, und rassenanthropologischen ‚Befunden‘: a) gekrümmte Statur, b) überdimensionierte, gestikulierende Hände, c) O-/X-Beine, d) ein meist deformierter Kopf mit großem Gesichtsschädel, Hakennase, Prognatie (Schnauzenförmigkeit), kleinen und engstehenden Augen, schweren Augenlidern und wulstigen Lippen.

Der Versuch, die Nachkriegsgesellschaften entweder sozial oder rassistisch zu stratifizieren, entsprang einem Bedürfnis nach Identifizierung und Abgrenzung vom politischen Gegner, in den untersuchten Zeitschriften in Bezug auf die SPD und CSP. Die visuellen Bilder von ‚jüdischen‘ und ‚proletarischen‘ Körpern arbeiten gezielt mit dem Verfahren und der Lust an der optischen Diagnose und existentiellen Ängsten, die von der Übervölkerung durch Unterschichten oder so genannte ‚Degenerierte‘ bis hin zur körperlichen oder moralischen ‚Infizierung‘ reicht. Letztlich gibt es aber keine gesonderte Visualisierung des ‚Abjekts‘, vielmehr funktioniert dies nach denselben Regeln und Techniken wie die normativen Elemente *einer* Kultur. Anders gesagt: In der Repräsentation von Juden und Proletariern handelt es sich zwar um äußerlich unterschiedliche Phänomene, die Visualisierungsstrategie jedoch, nämlich den politischen Gegner zu pathologisieren bzw. eine idealisierte Leitfigur zu schaffen, und die Wirkungsstruktur, die auf den stereotypen Symbolen als Popularisierungs- und Politisierungsmittel aufbaut, sind gleich angelegt.

Literaturverzeichnis

- Auerbach, Erich (1908): „Über die Militärauglichkeit der Juden“. Jüdische Turnzeitung 10/11, S. 187-189.
- Baeck, Leo (1931): „Mensch und Boden. Gedanken zur Soziologie des Großstadtjuden“. Der Schild 9 (14. Mai), S. 68.
- Becker, Frank/Gerhardt, Ute/Link, Jürgen (1997): „Moderne Kollektivsymbolik. Ein diskurstheoretischer Forschungsbericht mit Auswahl-

- bibliographie. Teil II“. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 22, S. 70-154.
- Berliner Klinische Wochenschrift (1898).
- Derrida, Jacques (1997): „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel“. In: Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart: Reclam, S. 114-139.
- Didi-Huberman, George (1997): Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München: Fink.
- Dörner, Andreas (1996): Politischer Mythos und symbolische Politik. Der Hermannsmythos: Zur Entstehung des Nationalbewußtseins der Deutschen, Reinbek: rororo.
- Drews, Arne/Link, Jürgen/Gerhardt, Ute (1985): „Moderne kollektive Symbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie“. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (Sonderheft I), S. 256-375.
- Fischer, Alfons (1909): „Rekrutenstatistik und Volksgesundheit“. Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik 93 (III. Folge, 38. Band), S. 471-487.
- Föllmer, Moritz (2001): „Der ‚kranke Volkskörper‘. Industrielle, hohe Beamte und der Diskurs der nationalen Regeneration in der Weimarer Republik“. Geschichte und Gesellschaft 27, S. 41-67.
- Friedrich, Ernst (2004): Krieg dem Kriege, Reprint [Original 1924], München: DVA.
- Gilman, Sander L. (2000): „Das Gesicht wahren. Zur ästhetischen Chirurgie“. In: Claudia Schmölders/ders. (Hg.), Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte, Köln: DuMont, S. 96-112.
- Hanke, Christine (2000): „Zwischen Evidenz und Leere. Zur Konstitution von ‚Rasse‘ im physisch-anthropologischen Diskurs um 1900“. In: Hannelore Bublitz/Christine Hanke/Andrea Seier (Hg.), Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900, Frankfurt a.M./NewYork: Campus, S. 179-235.
- Hödl, Klaus (1997): Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle, Wien: Picus.
- Kikeriki (1919).
- Lehnert, Detlef (1989): „‚Staatspartei der Republik‘ oder ‚revolutionäre Reformisten‘?“. In: Ders./Klaus Megerle (Hg.), Politische Identität und nationale Gedenktage: Zur politischen Kultur in der Weimarer Republik, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 89-92.

- Link, Jürgen (1999): Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird, 2. akt. u. erw. Aufl., Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Lombroso, Cesare (1887): Der Verbrecher (Homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, in deutscher Bearbeitung von M.O. Fraenkel, 1. Band, Hamburg: Verlagsanstalt.
- Michels, Robert (1910): „Das Proletariat in der Wissenschaft und die ökonomisch-anthropologische Synthese (Einführung)“. In: Alfredo Niceforo, Anthropologie der nichtbesitzenden Klassen. Studien und Untersuchungen, Leipzig/Amsterdam: Maas & Van Suchtelen.
- Muskat, Gustav (1907): „Die Verhütung des Plattfußes mit besonderer Berücksichtigung der Wehrfähigkeit“. Beilage zur Hygienischen Rundschau 21, S. 318-331.
- Muskat, Gustav (1926): „Ist der Plattfuß eine ‚Rasseneigentümlichkeit‘?“ C.V.-Zeitung 5, S. 682.
- Muskat, Gustav (1928): „Der Plattfuß als Volkskrankheit“. Der Schild 30 (28. Juli), S. 234.
- Niceforo, Alfredo (1910): Anthropologie der nichtbesitzenden Klassen. Studien und Untersuchungen, Leipzig/Amsterdam: Maas & Van Suchtelen.
- Nonne, Max (1922): „Therapeutische Erfahrungen an den Kriegsneurosen in den Jahren 1914 bis 1918“. In: Karl Bonhoeffer (Hg.), Handbuch der Ärztlichen Erfahrungen im Weltkriege 1914/1918, Band IV, Leipzig: Barth.
- Plotz, Alfred (1895): Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen, Berlin: Fischer.
- Schäfer, Julia (2004): „Ein Jude ist ein Jude ist ein Jude – Das *Judenbild* zwischen Mimesis und Inszenierung“. In: Katja Bär/Kai Berkes/Stefanie Eichler u.a. (Hg.), Text und Wahrheit, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, S. 209-224.
- Schäfer, Julia (2005): Vermessen – gezeichnet – verlacht. Judenbilder in populären Zeitschriften 1918-1933, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Schlemiel. Witzblatt für jüdischen Humor (1919).
- Sombart, Werner (1906): Das Proletariat. Bilder und Studien, Frankfurt a.M.: Rütten und Loening.
- Theweleit, Klaus (1995): Männerphantasien, Band 2: Zur Psychoanalyse des weißen Terrors, München: dtv.
- Thomä, Dieter (1999): „Freiheit und Glück“. In: Nicola Lepp/Martin Roth/Klaus Vogel (Hg.), Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts, Stuttgart: Cantz, S. 91-101.

Voss, G. (1977): „Der Einfluß der sozialen Lage auf Nerven- und Geisteskrankheiten, Selbstmord und Verbrechen“ [Original 1913]. In: Max Mosse/Gustav Tugendreich (Hg.), Krankheit und soziale Lage, Göttingen: Jürgen Cromm Selbstverlag, S. 400-472.

Wahre Jacob, Der (1928).

Weindling, Paul Julian (2000): Epidemics and Genocide in Eastern Europe, 1890-1945, Oxford: Oxford University Press.

Pregnant Women and Rationalized Workers. Alice Lex's Anonymous Bodies

RACHEL EPP BULLER

Alice Lex was one of many artists practicing during the Weimar Republic who addressed the body as a site of cultural conflict and critique. Hannah Höch, for example, privileged the New Woman's body in her work, questioning the emancipation of women so heavily propagated by the mass media, while Otto Dix and George Grosz featured the wounded and disfigured bodies of soldiers in their indictments of the First World War. Lex, however, distinguished her work through her focus on the working-class body, both as subject and as intended audience. Through her innovative methods of photomontage, photogram, stenciling and cropping, Lex employed a repeated and stylized anonymous body to critique hierarchical constructions of class and gender. Lex's fragmentations further sought to activate a socially critical viewer and make this viewer an integral component in the production of meaning.

An understanding of Lex's politically aligned montage work, however, is only possible by tracing the artist's political and artistic development. Born Alice Pfeffer in 1893, Lex pursued an artistic career from an early age, studying under Emil Orlik at the Kunstgewerbschule in Berlin from 1912 to 1914. Little is known of her student and early artistic work, though she began exhibiting in the annual "Große Berliner Kunstausstellung" in 1915. In 1918, she produced a series of eight "Dance of Death" graphics in an Expressionist style to illustrate Eduard

Reinacher's war poem *Der Tod von Grallenfels*.¹ Relatively little is known about Lex's artistic exploits immediately following the illustrations for Reinacher's book. Lex's first experimentations with photomontage were for a children's picture book, made in 1927 and dedicated to her son, Peter. The following year, she began to employ layered imagery to political ends, and from then until 1933, she produced the group of politically motivated photomontages and photograms for which she is best known.

Lex's eventual concentration on the working class was intimately linked to her involvement with the Communist Party and with the revolutionary artist groups that inspired her political photomontage production. Early in her career, Lex drifted between artist groups, associating first with the circle around Herwarth Walden and the journal *Der Sturm* and then with the group known as "Die Abstrakten" ("The Abstract Artists") later reconfigured as "Die Zeitgemäßen" ("The Contemporaries"). Lex's artistic and political ideals, however, were most closely aligned with a third artistic group, the "Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands" ("Association of German Revolutionary Visual Artists," also known by the abbreviation ASSO). Artists affiliated with the German Communist Party (KPD) founded ASSO in Berlin in March 1928, with the primary goal of using art as a weapon in class struggle. The introduction of their founding manifesto quotes Karl Marx: "Die Kunst eine Waffe, der Künstler ein Kämpfer im Befreiungskampf des Volkes gegen ein bankrotttes System" (Revolution und Realismus 1978: 21). In attempting to mobilize politically radical artists to join in their struggle, ASSO called for an end to the exploitation of artists by capitalist society, where artists are unable to develop freely their talents because of the constant pressure to turn a profit. Ironically, ASSO narrowly defined the "freedom" by which these talents should be developed. They opposed the notion of "l'art pour l'art," or art for art's sake, emphasizing that artists should play an important role in proletarian class struggle and that their art must thus adhere to the struggle through both style and content (for more on ASSO, see Guttsman 1997).

Lex turned to ASSO when disillusioned with other artist groups. Lex and her husband, artist Oskar Nerlinger, both felt that the artist groups in Berlin were too heavily bourgeois in orientation; only ASSO worked in close cooperation with the working class and acted on the group's politi-

1 Jay Clarke suggests that these illustrations are an early instance of Lex's political work. However, since they were commissioned works for a book and since the dance of death is a common series in the history of prints, I am not convinced that a specific political intentionality can be attributed to Lex in this case. See Clarke 2002: 96.

cal ideals.² Both artists joined ASSO in 1928 and wholeheartedly invested themselves in their newfound roles as artists who supported the working class.³ As Nerlinger stated: “Er [der Künstler] muß sich als Teil des Volkes erkennen. Da werden sich ganz andere Perspektiven auftun. Er wird Menschen und Dinge mit anderen Augen sehen. Er wird das Bedürfnis haben, dieses künstlerische Erleben mitzuteilen” (Nerlinger 1975a: 16; see also Nerlinger 1975b: 16-17). As a way to impart their social critiques, Lex and Nerlinger both began to experiment with photographic processes. While Nerlinger believed that there could not be a definitive revolutionary form, only revolutionary content, Lex envisioned photomontage as the form best suited to address class issues:

“Die Arbeiten des ‘Bundes revolutionärer bildender Künstler’ bestanden nicht aus formalistischen, individualistischen Spielereien, sondern diesen Künstlern kam es darauf an, den revolutionären Klassenkampf mit der scharfen Waffe der politischen Fotomontage zu unterstützen” (Lex-Nerlinger 1975: 15).

In 1928, Lex joined the Communist party, a group that also employed photomontage as a means of propagating political ideas.⁴ That Lex began to produce political photomontages immediately after she joined these two groups suggests that these memberships encouraged her to develop more fully a distinctive and coherent body of work.⁵ Lex’s repeated focus on class issues and the subject of the factory worker is also

-
- 2 When discussing Lex’s marital status, mention must be made of the various names she used. Although she was sometimes referred to as Alice Nerlinger, or Pfeffer-Nerlinger, including her maiden name, she most often exhibited under the name of Lex and signed her works as such. I believe that she adopted this alternate surname specifically in order to distance her artistic production from that of her husband, establishing a separate artistic identity and implicitly refusing the proprietary assumptions of the married name. However, many recent publications have referred to her as Alice Lex-Nerlinger, disregarding her own practice and undermining her potential statement.
 - 3 Marsha Meskimmon suggests that Lex fit a “traditional” model of the female political artist through her party associations and marriage to a political artist; she understands this model to suggest that Lex was influenced by her husband and was approximating male actions. See Meskimmon 1995: 19.
 - 4 Examples of this abounded in the Soviet Union, as seen, for instance, in posters by Gustav Klutsis and Valentina Kulagina propagandizing five-year plans. See Bonnell 1997.
 - 5 While Sally Stein suggests the significant coincidence between Lex’s photomontages and her membership in the KPD, I believe it is equally likely that she was motivated by her membership in ASSO. See Stein 1994: 53.

consistent with the interests of the Communist groups with which she was affiliated.

Lex explicitly turned to photomontage in order to impart revolutionary ideas, yet she significantly distanced her own aims from those of her contemporaries, such as the Dadaists, which she considered frivolous. In an essay from 1959, Lex reflected on photomontage of the 1920s as having taken two directions: the first by the Dadaists, whom she viewed as employing the medium in a formalistic and individualized fashion to ends of satire and mockery rather than politics; the second by all those artists who produced the “far more important” type of agitational, political photomontage. Lex believed that her work’s value lay in its potential for clear and incisive political critique: she made direct connections between her work and the use of photomontage in Soviet political practice, as well as to the Constructivist and agit-prop photomontage found in brochures and posters published by the KPD (Lex-Nerlinger 1975: 14-15).

Lex privileged the role of the viewer in political art and turned to photomontage particularly because she considered it a clear and unambiguous language that would be more politically effective and comprehensible to the viewer than abstract art. Lex believed the medium to be far more accessible to a general public of workers, farmers and soldiers than were traditional forms of high art.⁶ Her explanation of the origins of photomontage links the medium’s development directly to a focus on the working-class viewer: “[Die Fotomontage] wurde nicht erfunden, sondern sie entstand aus dem Willen der fortschrittlichen Künstler, eine revolutionäre, packende Bildsprache zu schaffen, die den Massen verständlich war” (Lex-Nerlinger 1975: 15). Lex’s involvement with the KPD and ASSO inspired in her a need to engage and affect a larger audience, particularly the working class. She met that need by combining image fragments for obvious critiques of politics and society and by publishing them in such left-oriented, working-class periodicals as *Der Arbeiter-Fotograf* and *Rote Post*.

The economic situation in Weimar may have played a determining role in Lex’s decision to devote significant attention to the working class, as she highlighted inequities of class, labor disputes and the fate of the factory worker. By 1925, the hyperinflation of 1922-1923 had given way to a brief period of economic recovery and relative prosperity, but by the end of the decade, the situation had worsened dramatically. The collapse of the United States stock market in 1929 had a ripple effect,

6 “Diese Sprache konnten die Arbeiter, die Bauern und die Soldaten verstehen” (Lex-Nerlinger 1975: 15).

heavily damaging the German economy. Factory strikes were rampant as wage disparities between workers and management became more pronounced, and, by 1932, over six million Germans were unemployed.

Lex cultivated a focus on industrial labor practices through a series of photomontages and photograms, made between 1928 and 1931 and dedicated to the anonymous worker within the rationalized factory setting.⁷ The scientific management practices of Taylor and Ford gained currency throughout Europe and the Soviet Union in the 1920s. While German industry embraced practices such as the standardization of parts, the assembly line and the timing of worker productivity, many others outside of factory management criticized the new labor strategies for subordinating the human to the machine and in many cases rendering the human component unnecessary. In his 1923 Marxist analysis of society, Georg Lukács sharply criticized rationalization for fragmenting the personality of the worker (Lukács 1971). Many Berlin artists, among them John Heartfield, George Grosz and Otto Dix, denounced in their works the mechanized society that oppresses the working class. Lex focused, in particular, on the worker within the factory setting, rendered faceless and effectively anonymous by the repetitive and mindless labor. Her trope of anonymity took various forms throughout her works, from cropped and unidentifiable photographs of faces to stenciled photograms that were literally faceless. Her use of stencils and photograms to duplicate figures created an aesthetic parallel to the precise replication of products that occurred under scientific management.

Lex's repeated emphasis on anonymous bodies proved to be multi-valent: not only did it reinforce the sense of worker alienation and subordination within the rationalized factory, but it also served as a didactic tool and provided a point of engagement for the viewer. Initially, the characters' anonymity may have prevented immediate identification, forcing the viewer to detach from the scene and become a critical observer in the manner of Bertolt Brecht's model of "alienation." This same anonymity, however, allowed the viewer a theoretical port of entry into a visually fragmented surface. By eliminating distinguishing features in her figures, Lex suggested that they could be Everyman or Everywoman, universal characters with whom her working-class audience might ultimately identify. Thus Lex's anonymous bodies simultaneously distanced and engaged their viewers, the ideal achieved result being their social and political enlightenment and activation.

7 While Lex never identified the works as a series, the repetition of titles and of compositional elements implicitly links the works.

Brecht's theory of alienation provided a point of engagement for Lex and other visual artists of the period. Brecht developed his theory with respect to epic theater, a dramatic form that newly defined the relationship between audience and actors. Whereas in previous theater, audience members were drawn into a story, identifying empathically with the characters, in epic theater, the actors and narrator periodically interrupt the action to speak directly to the audience, denying a continuous empathy. The actors and narrator attempt to make the familiar seem surprising and strange, with the purpose of developing in the audience a detached, distanced and critical attitude, similar to that of the historian. Brecht labeled this the *Verfremdungseffekt*.⁸ As Brecht wrote, the "object of this 'effect' is to allow the spectator to criticize constructively from a social point of view" (Brecht 1964: 125). To achieve the goal of social criticism, Brecht activated the formerly passive spectator: by prompting a critical assessment of the events enacted, Brecht roused the viewer from the trance-like state developed in established bourgeois theater and included the viewer as an integral component of the play (see Subiotto 1982: 33).

Brecht's notion of alienation established significant parallels to montage. The alienation effect occurs when a familiar object is placed in new surroundings and gathers new associations, a phenomenon very similar to the processes of artistic photomontage. Writing in 1934, Walter Benjamin specifically described Brecht's epic theater as an enactment of montage, noting that the theatrical interruptions, denying a seamless experience for the viewer, echo the obvious fragmentation of photomontage, (Benjamin 1998: 99-100). The role of the spectator, too, generates connections between Brecht's epic theater and photomontage. The process of alienation that in turn activates the spectator to be a detached, critical participant mirrors the reception process in photomontage, in which the fragmentation encourages the viewer not to absorb passively but to approach the work more critically. In Lex's photomontages, as in the theater of Brecht, the viewer is activated in part through methods of fragmentation and alienation and subsequently becomes a necessary participant in the production of meaning.

8 Most scholars translate *Verfremdung* as alienation, though a few, such as Griselda Pollock, discuss it as distanciation and/or defamiliarization.

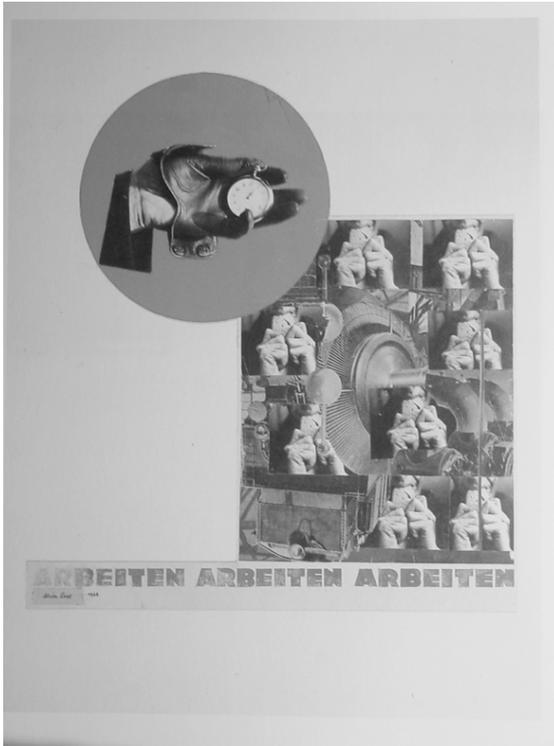


Fig. 1: Alice Lex: *Arbeiten Arbeiten Arbeiten*.
Photomontage (1928).

Lex produced her most explicit and nuanced critique of industrial rationalization in *Arbeiten Arbeiten Arbeiten* (*Work Work Work*), a photomontage from 1928, full of image fragments that make direct reference to scientific management practices (fig. 1). Lex foregrounded the words of the title in order to reinforce the obvious subjugation of the worker to the factory machine, as pictured in the combined fragments. A large gloved hand, prominently placed in a red circle, holds a stopwatch and stands ready to time the productivity and relative efficiency of the laborers.⁹ Below, repeated in a spiraling pattern, the images of machinery and workers imply the endless and mind-numbing repetition of rationalized labor, in which the worker is only an appendage of the machine and pro-

9 Stein argues that the gloved hand in a circle of Lex's montage is a critical counterpoint to El Lissitzky's *Self-Portrait as Constructor* (1924), which celebrates the union of man and machine. (See Stein 1994: 55). Lissitzky's work was reproduced in an architecture magazine, *ABC*, in 1925.

duction is regulated only by the clock. The repeated mouth and hands appear to communicate a silent message as they tightly clutch a piece of bread and shove it in the worker's mouth.¹⁰ They may signify on one level the financial straits of the worker, meagerly rewarded for the day's labor. Positioned beneath the stopwatch, the hands and mouth also may signal that the worker must quickly devour the dry bread in order to get back "on the clock." Lex viewed negatively the conjunction of worker and machine, believing that rationalized industry led to increased accidents and fatalities. Writing about her works on the subject, she further explained: "Ich versuchte zu zeigen, wie der Arbeiter für den Unternehmer nicht mehr als ein Teilchen seiner Maschinen bedeutete und zwar ein leicht zu ersetzendes."¹¹

While in many of her works, Lex rendered the workers completely anonymous, in *Arbeiten Arbeiten Arbeiten*, she at least suggested their gender. The fact that the repeated hands and mouth appear to belong to a woman complicates the image.¹² Female workers were not only dependent upon the factory and, like their male counterparts, alienated from their production, but also further subordinated within a patriarchal hierarchy. Heidi Hartman argues that the "material base upon which patriarchy rests lies most fundamentally in men's control over women's labor power" (Hartmann 1979: 11). Male superiors continually denied female workers opportunities for advancement, and co-workers resented their mere presence in the workplace, particularly during years of soaring unemployment. Lex's subtle reference to a gendered worker suggests that at this early stage of her montage experimentation, she wished to consider not only the effects of rationalization on the worker in general but also the specific fate of the female laborer.

In another work entitled *Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten! (Work! Work! Work!;* 1928; fig. 2), Lex turned to photogram methods to render her workers completely anonymous.¹³ Their faceless bodies are generalized shapes with only vaguely defined appendages and no hint of a specified

10 Lex herself suggested that the hands communicate a message, for she titled the original photograph, now in the collection of the Akademie der Künste, *Hände reden 3* (Hands Talk 3).

11 Cited from unpublished papers from the Nerlinger-Archiv in the Akademie der Künste

12 The identity of the hands and face as female is perhaps more apparent in Lex's original photograph, *Hände reden 3*, than in the final photomontage.

13 Lex produced more than one version of this photogram, such as one in the Akademie der Künste collection dated 1931, but only the 1928 version displays the words of the title, which appear to be handwritten in white crayon on black paper and then affixed to the surface. The later versions have only blank white spaces where the title words would be.

gender. Using photograms also allowed her to replicate precisely each of the three segments: the same worker pictured in the same generic factory setting of ladders, gears and pulleys may allude to the interchangeability of the human component. Lex's repeated use of the *Arbeiten* title links the works to other of her labor-oriented productions. In this instance, however, the laborers are not only pictured at work, but are also under implicit duress: the exclamation points following each "arbeiten" suggest that the words do not merely describe the scene but are in fact authoritative commands delivered by an unseen superior, who times the workers' actions and aggressively encourages increased productivity.¹⁴

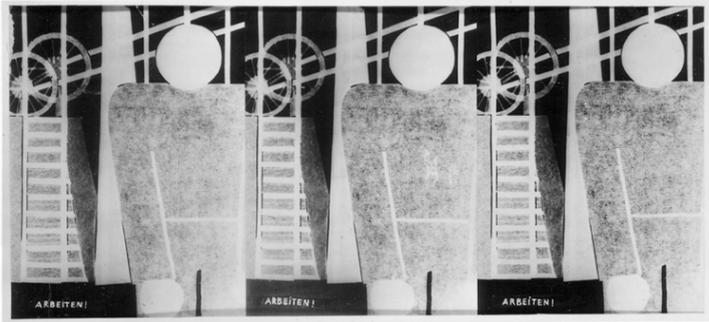


Fig. 2: Alice Lex: *Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten! Photogram* (1928).

As Lex continued to feature the faceless worker in her photograms, her critiques became more pointed in nature. In *Für den Profit* (*For Profit*, 1931), Lex visually and symbolically subordinated the workers to both their machinery and the clock in order to suggest impending physical and mental harm. Each worker stands behind a gear, reaching through a pulley to work a wrench in such a way as to seem perilously tangled up in the machinery. In each image, the jagged-tooth circular saw appears precariously close to the worker's arm, perhaps a reference to work-related accidents in rationalized factories. The placement of the enormous clock partially obscures the heads of the faceless workers, suggest-

¹⁴ Lex produced two drawings, *Kapital und Arbeit* (*Capital and Work*) I and II, 1929, for the May 1929 *Kapital und Arbeit* exhibition organized by ASSO. The drawings exhibit many similarities to the *Arbeiten!* photogram, highlighting the faceless worker in the factory, but they more explicitly subordinate the workers to the machines and warn of potential dangers.

ing that they functioned not only under significant physical dangers but also under a considerable mental strain.

Lex produced a striking portrait of class disparity in *Arm und Reich (Poor and Rich)*, a photogram-montage of 1930.¹⁵ The diagrammatic layout of social demographics highlights startling differences between the rich minority and poor majority populations. In each row of photograms, Lex established a dichotomy between rich and poor, where the poor always outweigh the rich three to one. In the title, too, the poor are given priority. Lex's photograms provide three separate instances of stark class contrasts. In the top row, a rich, well-dressed man of leisure relaxes at a café, while a poor, crippled man begs outside. Below, a fur-draped mother strolls in the park as her child plays, a marked contrast to the kerchiefed, pregnant woman who pushes a cart of newspapers for sale, her child crammed in alongside. Along the bottom, a tennis-playing dandy embodies the lifestyle of leisure unattainable for the construction worker bent over a jackhammer.

In *Arm und Reich*, as in other works, Lex employed photograms to capitalize upon generic portrayals and thereby produce easily graspable political statements. While Lex occasionally commented upon specific historical situations, she most often highlighted standardized, even stereotypical figures.¹⁶ The photogram was ideally suited to this end, since the layerings of light and shadow allowed Lex to elide any specific character demarcations. By producing relatively simplistic compositions through her photograms, Lex appeared to aim for works that would easily lend themselves to didactic ends. Rather than necessarily expecting the viewer intellectually to interpret subtle and complex layerings, Lex's photograms instead tended toward the propagandistic and readily understandable. The upper-class figures of *Arm und Reich*, devoid of individual identities, are easily criticized in their clichéd appearances. In her hopes of reaching the working class through her montage works, Lex apparently believed it most feasible to initiate a collective solidarity with a potential revolutionary power among the working class by calling on

15 Originally titled *Menschen auf der Straße (People on the Street)*, the work was produced specifically for *Die Straße*, a graphic exhibition that Lex and other members of *Die Abstrakten* organized to appear within the 1930 *Große Berliner Kunstausstellung*.

16 Hanne Bergius asserts that Lex's use of anonymous figures shows her unconscious embrace of rationalization. (See Bergius 1994: 49). I believe it more likely, however, that Lex intentionally employed anonymous figures not only to present generic types but also to reflect and/or comment upon the trend to rationalize society in general. For example, see Grossmann 1983.

highly charged stereotypical class representations rather than organizing around more specified issues.

Lex reconsidered the anonymous body when she turned her attention to gender concerns through two works focused on women's struggle to control their role in human reproduction. In these works, Lex again spoke directly to pressing social issues, setting aside for a moment the subjugated factory worker in favor of the legally incapacitated woman. In the Weimar penal code, paragraph 184 prohibited the advertisement, display or sale of contraceptive devices; paragraphs 218 and 219 barred women from obtaining abortions and doctors from performing the procedure. In a much-publicized 1931 case, two Stuttgart doctors, Friedrich Wolf and Else Kienle, were arrested for helping women violate the abortion paragraphs. Their arrest sparked massive protests, drawing thousands of women and inspiring many artists to critique the situation visually. (For a good history of the struggle to overturn Paragraph 218, see Soden 1998).

Lex and many other artists addressed the topic of Paragraph 218 in *Frauen in Not (Women in Need)*, a 1931 exhibition promoted by the Communist women's journal *Weg der Frau (Women's Way)* and supported by a wide range of artists and women's groups. Lex's photogram contribution, *Paragraph 218*, now lost and presumed destroyed, featured pregnant proletarian women, all faceless, with heads covered by handkerchiefs.¹⁷ They share a common identity as representatives of the anonymous masses for whom Paragraph 218 was a disastrous piece of legislation, yet another burden upon the working-class mothers who could not afford to feed a multitude of children. The women appear both literally and symbolically imprisoned by the paragraph. Three women in black-striped clothing sit crouched behind bars, presumably incarcerated for their actions, while the prominent central figure stands with her feet behind bars, symbolically immobilized by her lack of choice.

Lex's repetition of figures in *Paragraph 218* continued an implication seen in other of her works that there is revolutionary potential in numbers, if properly organized. While the women initially appear helpless in their imprisonment, Lex aimed to motivate the viewer to action on their behalf. Their facelessness, a motif that Lex used in a dualistic manner, suggests that they could be any woman: although the anonymity initially alienated the viewer by removing an individual focus for empathy, it simultaneously provoked the viewer into understanding the commonality of women's plight. The organizers of *Frauen in Not* envisioned

17 Lex's *Paragraph 218* photogram was reproduced in a 1931 issue of *Der Arbeiter-Fotograf*, the only apparent remaining record of the work.

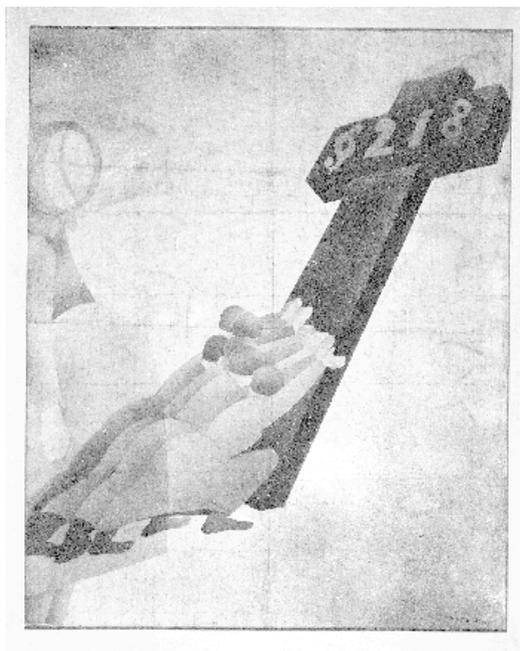


Fig. 3: Alice Lex: *Paragraph 218*. Painting (1931).

the exhibition as a way to unite and empower women, believing in the strength of the masses. In his foreword to the catalogue, Fritz Schiff argued:

“Doch die Frau ist nicht ohnmächtig, auch sie ist in der Masse stark, und so soll diese Ausstellung aufrufen, erziehen, bewusst machen, den Willen stärken, diese Zustände überwinden zu helfen. Nicht das einzelne Kunstwerk, die Ausstellung ist hier zur Waffe geworden” (Frauen in Not 1931: n.p.).

In a painted version of *Paragraph 218* (fig. 3), Lex made even more explicit the potential strength within women’s ranks. She used an experimental combination of spray-painting and stencils to present a faceless pregnant woman, standing helpless and mute. Her kerchiefed head and anonymous face suggest that she could be any working mother, a device again used by Lex to connect with her viewer. More obviously than in the photogram, however, here Lex explicitly visualized the power of women’s collective strength. A group of women in the foreground

struggle together to bring down an enormous cross labeled “§218,” seeking to throw off the burden of abortion and contraception restrictions for the good of the proletarian mother. Lex pictured the cross already in its descent, suggesting that through their collective action the women have brought about a revolutionary change and thereby saved their sisters and daughters from lives of inevitable destitution and hopelessness.

Throughout her photogram and photomontage oeuvre, Lex demonstrated great concern for the working class, not only as subject matter but also as intended audience and as a potential force of revolutionary change. Her montage methods evoke Brechtian alienation, where fragmented juxtapositions draw attention to otherwise familiar images, presenting them in new contexts so as to mobilize the viewer to action. Some of Lex’s works, however, forego subtlety in favor of a clear didacticism, presenting images to be read serially and easily understood by the audience. Lex’s anonymous bodies bridge this gap, at once distancing the viewer by their facelessness and simultaneously offering generalized and accessible stereotypes. Walter Benjamin suggested that “political commitment, however revolutionary it may seem, functions in a counter-revolutionary way so long as the writer experiences his solidarity with the proletariat only *in the mind* and not as a producer” (Benjamin 1998: 91). Lex’s photomontages clearly demonstrated her solidarity with the proletariat through their subjects, their publication in worker-oriented periodicals and the relative accessibility of the medium. Lex’s productions were physical embodiments of her political ideologies and consequently align her with Benjamin’s revolutionary persona. Through her fragmented juxtapositions, Lex courted the active participation of her audience. Her frequent focus on anonymity ultimately engaged the viewer through a perception that the figures were universal and accessible. Lex’s involvement with ASSO and the KPD stimulated various aspects of her political production, from the inclusion of the viewer to a thematic focus on the working class. Lex’s own retrospective reflections make evident the priority she placed on an easily graspable, revolutionary art that could politically activate the viewer:

“In eine Welt sinnlicher Begriffe und Anschauungen hineingestellt, müssen wir uns auch der uns verständlichen Formensprache bedienen, zum mindesten müssen diese Formen noch so konkret sein, daß sie dem Betrachter des Kunstwerkes dessen geistige Inhalte vermitteln können, sonst verlieren wir uns ins Bodenlose und die Kunst würde sich aufs neue isolieren und den Kontakt mit dem Volk verlieren” (Lex 1948: 19).

References

- Benjamin, Walter (1998): "The Author as Producer." In: *Understanding Brecht*, London and New York: Verso, pp. 85-103.
- Bergius, Hanne (1994): "Fotomontage im Vergleich." In: Ute Eskildsen (ed.), *Fotografieren hiess teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik*, Düsseldorf: Richter Verlag, pp. 42-50.
- Bonnell, Victoria E (1997): *Iconography of Power: Soviet Political Posters Under Lenin and Stalin*, Berkeley: University of California Press.
- Brecht, Bertolt (1964): "The Street Scene: A Basic Model for an Epic Theatre." In: John Willet (ed.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang, pp. 121-29.
- Clarke, Jay (ed.) (2002): *Negotiating History: German Art and the Past*, Chicago: The Art Institute of Chicago.
- Frauen in Not (1931): exhibition catalogue, Berlin: Haus der Juryfreien, n.p.
- Grossmann, Atina (1983): "The New Woman and the Rationalization of Sexuality in Weimar Germany." In: Ann Snitow/Christine Stansell/Sharon Thompson (eds.), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, New York: Monthly Review Press, pp. 153-71.
- Guttsman, W. L. (1997): *Art for the Workers: Ideology and the Visual Arts in Weimar Germany*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Hartman, Heidi (1979): "The unhappy marriage of Marxism and feminism." *Capital and Class* 8, pp. 1-33.
- Lex, Alice (1948): "Die Kunst im Werden eines neuen Weltbildes." *Bildende Kunst* 4, pp. 18-21.
- Lex-Nerlinger, Alice (1975): "Fotomontage—Ausdruck revolutionären Willens." In: Alice Lex-Nerlinger/Oskar Nerlinger: *Malerei, Graphik, Foto-Graphik*, Berlin: Akademie der Deutschen Demokratischen Republik, pp. 14-15.
- Lukács, Georg (1971): *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, trans. Rodney Livingstone, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Meskimmon, Marsha (1995): "Politics, the Neue Sachlichkeit and Women Artists." In: Marsha Meskimmon/Shearer West (eds.), *Visions of the 'Neue Frau': Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Aldershot, England: Scolar Press, pp. 9-27.
- Nerlinger, Oskar (1975a): "Politik und Kunst." In: Alice Lex-Nerlinger/Oskar Nerlinger: *Malerei, Graphik, Foto-Graphik*, Berlin: Akademie der Deutschen Demokratischen Republik, pp. 15-16.

- Nerlinger, Oskar (1975b): "Wie wir zu ASSO kamen." In: Alice Lex-Nerlinger/Oskar Nerlinger: Malerei, Graphik, Foto-Graphik, Berlin: Akademie der Deutschen Demokratischen Republik, pp. 16-17.
- Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933 (1978), exhibition catalogue, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.
- Soden, Kristine von (1998): "Hilft uns denn niemand?": Zum Kampf gegen den §218." In: Kristine von Soden/Maruta Schmidt (eds.), Neue Frauen: Die zwanziger Jahre, Berlin: Elefant Press, pp. 103-113.
- Stein, Sally (1994): "Zu den lyrischen und anti-lyrischen Tendenzen in der foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger." In: Ute Eskildsen (ed.), Fotografieren hiess teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik, Düsseldorf: Richter Verlag, pp. 51-59.
- Subiotto, Arrigo (1982): "Epic Theatre; A Theatre for the Scientific Age." In: Graham Bartram/Anthony Waine (eds.), Brecht in Perspective, London and New York: Longman, pp. 30-44.

Gymnastik fürs Auge. Körper-Fotografie in Moholy-Nagys „Malerei, Fotografie, Film“

MARVIN ALTNER

Je kleiner und handlicher in den zwanziger Jahren die Fotoapparate wurden, desto beweglicher und gefügiger wurden auch die Fotografien. In Fotobüchern ließen sich disparate Gegenstände in einheitlichen Formaten nebeneinander stellen und überraschende, aber auch provokante Gleichzeitigkeiten erzeugen. Dynamische Abläufe ließen sich in Erstarung und statische Verhältnisse in Bewegung versetzen. Die Technik erlaubte eine bis dahin ungekannte Manipulierbarkeit der Welt im Bild, ohne dass der Eindruck entstehen musste, diese verdanke sich bloß der subjektiven Einbildungskraft und den handwerklichen Fähigkeiten des Künstlers.

Laszlo Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film* (1925), Band 8 der Reihe der *bauhausbücher*, ist eine Streitschrift für die Auffassung der Fotografie als Kunst; ihr Autor beabsichtigt nichts weniger, als das Verhältnis zwischen Malerei, Fotografie und Film neu zu ordnen. Das Buch enthält im Abbildungsteil einhundert größtenteils paarweise angeordnete Reproduktionen von Fotografien. Moholy-Nagys Erläuterungen im vorangestellten Text zufolge dienen die Abbildungen lediglich der Vergegenwärtigung von „Verwendungsmöglichkeiten der Fotografie“ (Moholy-Nagy 1967: 33). In scheinbar loser Folge öffnet sich dem Leser/Betrachter das unerschöpfliche Füllhorn fotografischer Abbildungs- und Gestaltungsmöglichkeiten. Einige von ihnen zählt Moholy-Nagy im Text auf: „Festhalten von Situationen, von Realität“, „Zusammenfügen und Aufeinander- und Nebeneinander-projizieren“, „objektive, aber auch expressive Portraits“, „Werbemittel; Plakat; politische Propagan-

da“, „Gestaltungsmittel für Foto-Bücher“, „das Typofoto“ sowie „Gestaltungsmittel für flächige oder räumliche gegenstandslose absolute Lichtprojektionen“ und das „simultane Kino“ (ebd.: 33f.). Dem Leser wird suggeriert, an einer zweiten Geburtsstunde der Fotografie teilzuhaben, deren Entfaltungsmöglichkeiten erst etwa einhundert Jahre nach ihrer Erfindung zu Bewusstsein kommen (vgl. ebd.: 5).

Die Begeisterung und Fortschrittsgläubigkeit, mit der Moholy-Nagy die damals aktuellen Potenziale des Mediums Fotografie vorstellt und beschwört, mögen den heutigen Leser/Betrachter eher irritieren als mitreißen.¹ Um seine Auffassung von den Funktionen der Fotografie zu visualisieren, setzt Moholy-Nagy mit Bildern von Flugzeugstaffeln („Staffel über dem nördlichen Eismeer“, Foto: Atlantic, ebd.: 49; „Englisches Flugzeuggeschwader“, Foto: Sportspiegel, ebd.: 54) und Metallkugeln („Atelier in der Gartenkugel“, Foto: Georg Muche, ebd.: 98; „Konvexspiegelaufnahme“, Foto: Georg Muche, ebd.: 101) ein. Es dominiert die Reihung – der Fotografien im Buch ebenso wie der Bildgegenstände in den Fotografien –, welche den Blick einfängt und ihn von einem Gegenstand zum nächsten überleitet. Dadurch werden – fast unmerklich – Differenzen zwischen den Einzelbildern verschliffen, welche andernfalls stärker ins Auge fielen. Am deutlichsten erscheint die Wirkung von geometrischen und seriellen Anordnungen, wenn diese in Relation zum menschlichen Körper gesetzt werden: Aufbruch und Zwang, Utopie und Unterwerfung des Menschen in der Zwischenkriegszeit in Deutschland sind – so die These dieses Essays – am Verhältnis von Körper und Bildraum sowie Fotograf und Kamera in der Fotografie am Bauhaus erfahrbar. Es gilt zu zeigen, dass eine Rezeption dieser Fotografien keineswegs nur am ungebrochenen Optimismus des *Neuen Sehens* teilhaben lässt und „Freude [...] bereite[t]“ (Moholy-Nagy 1928: 5), wie dies Moholy-Nagy wollte, sondern eine künstlerische Auffassung vergegenwärtigt, die in einigen Fällen plakativ, oft aber auch subtil auf Kosten des Menschen und seines Körpers in den Bildern umgesetzt wird.

1 Ein Ausdruck dieser Irritation ist es, wenn Moholy-Nagys Position als „exaltiert“, „ungeniert“ und „radikal“ bezeichnet wird (Haus/Frizot 1998: 461–463). Es ist das Überschießende seiner Fortschrittsgläubigkeit, das aus historischer Distanz zu einer kritischen Reflexion provoziert.

Der Körper im Objektiv

Programmatisch leitet Moholy-Nagy mit dem ersten Bildpaar seine Vision von zukunftsweisender Fotografie ein: Im oberen Bild steigt von links unten nach rechts oben ein Kranichschwarm auf, den Moholy-Nagy „Fliegendes Kranichheer“ (Foto ohne Herkunftsbezeichnung, Moholy-Nagy 1967: 48) nennt, und im unteren Exponat sind fünf Flugzeuge entlang der Bilddiagonale von rechts unten nach links oben aufgereiht: die „Staffel über dem nördlichen Eismeer“. Die Verbindung der beiden aufsteigenden Diagonalen zu einer Einheit (in Dreiecksform) und der aus ihr resultierende fließende Nachvollzug der Flugbewegung von Propellermaschinen und Vögeln mit dem Betrachterblick drängt sich auf.

Überraschenderweise ist dieses die Bildwirkung bestimmende und technische Instrument mit Tierkörpern gleichsetzende formale Kompositionsmittel nicht Thema der Bilderläuterungen des Autors. Stattdessen lenkt Moholy-Nagy die Aufmerksamkeit des Lesers in andere Richtungen: Die Kraniche tragen die Bildunterschrift „Die schöne Verteilung des Hell-Dunkels, die unabhängig von dem Bildmotiv allein schon wirksam ist“ (ebd.), und die Flugzeuge werden mit den Worten erläutert: „Die Wiederholung als raum-zeitliches Gliederungsmotiv, das in diesem Reichtum und dieser Exaktheit: nur durch die für unsere Zeit charakteristische technisch-industrialisierte Vervielfältigung entstehen konnte“ (ebd.: 49).

In Bezug auf die Kraniche argumentiert Moholy-Nagy „unabhängig von dem Bildmotiv“, während er die Flugzeuge zum Anlass nimmt, drei zentrale Koordinaten seiner gesamten Ausführungen zu verklammern: „Die Wiederholung als raum-zeitliches Gliederungsmotiv“, die Fotografie mit ihrem „Reichtum“ an Möglichkeiten der „Exaktheit“ der Abbildung und der „für unsere Zeit charakteristische[n] technisch-industrialisierte[n] Vervielfältigung“. Dadurch entsteht ein Widerspruch zwischen der formalen Einheit der beiden Bilder, in welcher Tier und „technisch-industrialisierte[s]“ Instrument gleichgestellt sind, und den Bildkommentaren, die den Flugzeugen eine symptomatische Funktion geben, die Kraniche als Bildgegenstände dagegen bloß abstrakt, im Sinne der Licht/Schatten-Verteilung gelten lassen. Sollte der organische Körper hier unausgesprochen zum Teil einer technisch bedingten Ordnung werden?

Die Annahme wird durch ein weiteres Bildpaar bestätigt: links die Fotografie der tanzenden Gret Palucca, die Moholy-Nagy unkommentiert lässt und lediglich mit dem Titel „Palucca“ versieht (Abb. 1; Foto: Charlotte Rudolf, ebd.: 52), und rechts die Fotografie eines Motorrad-

rennfahrers mit dem Hinweis „Renntempo gebannt“ (Abb. 2; Foto: Atlantic, ebd.: 53). Wie die Vögel und Flugzeuge scheinen beide zu fliegen, Gret Palucca mit wehendem Haar und angezogenen Beinen am höchsten Punkt ihres Sprungs und der Rennfahrer in Schräglage vor einer durch die Geschwindigkeit sich unscharf abzeichnenden Landschaft, an Kopf, Hand und Rädern exakt eingefasst vom fotografischen Ausschnitt. Der Eindruck der Schwerelosigkeit – bei Palucca aus Kör-



Abb. 1: Charlotte Rudolf: Palucca. Fotografie.

perkraft, beim Rennfahrer mithilfe einer Maschine – stellt sich in beiden Fällen ein, und durch die Integration ins Bildpaar werden die Einzelbilder erneut gleichgestellt. Vor dem Kameraobjektiv zählt (und interessiert Moholy-Nagy) nur der einzelne Moment einer länger andauernden Bewegung, ein Moment, der so vereinzelt ohne die Fotografie nicht anschaulich werden könnte und der den Betrachter das Vorher und Nachher mitdenken lässt.

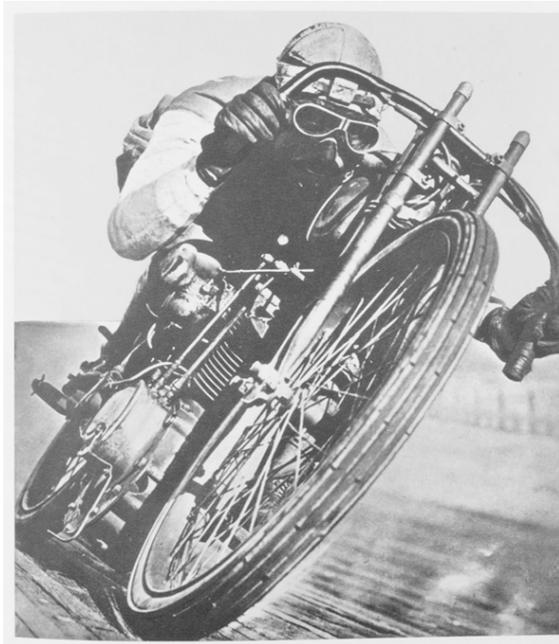


Abb. 2: Atlantic: Renntempo gebannt. Fotografie.

Mit beiden Bildern wird Technik zelebriert; im Bild des Rennfahrers explizit, insofern als der tief auf dem Tank seiner Maschine kauernde Mann zur Einheit mit seinem beflügelnden Instrument verschmilzt, im Bild der Tanzenden implizit, weil nur der Fotoapparat es vermag, Bewegungsmomente im Bruchteil einer Sekunde zu fixieren. Übergangen wird die Tatsache, dass das Bild des Rennfahrers einen Akt freiwilliger *Unterwerfung* des männlichen Subjekts unter die Technik bzw. die mit ihr zu erreichende Geschwindigkeit vorführt, wohingegen Palucca mit ihrem Tanz den Betrachter an einem Akt der *Befreiung* teilhaben lässt, der aus eigener (Körper-)Kraft entspringt und als ein Sprengen der Fesseln zu begreifen ist, mit denen Geschlechterrollen von Frauen in den zwanziger Jahren festgelegt wurden.²

2 Dass retrospektiv gesehen die Emanzipation der Frau von tradierten Rollen mit den Mitteln des Ausdruckstanzes in der Zwischenkriegszeit ebenso als zeittypisch erscheint wie die männliche Technikfaszination, ist richtig, widerspricht jedoch nicht der Tatsache, dass Moholy-Nagy Rudolfs Fotografie der Palucca hier implizit für seine (technikbestimmten) Zwecke instrumentalisiert. Ich danke Matthias Mühlhing, der mich auf diesen Aspekt aufmerksam machte.

Die Reihe der Beispiele der von Moholy-Nagy ausgewählten Fotografien, in denen die Zusammenführung von Mensch und Technik Ersteren zum bloßen Kontrastmittel einer in das Bild der Wirklichkeit überwältigend einschneidenden Technik reduziert, ist fortsetzbar. Im folgenden Bildpaar wird ein „Englisches Flugzeuggeschwader“, welches die Piloten eingekleimt in ein unüberschaubares Gewirr von Tragflächenkonstruktionen abbildet, Arbeitern gegenübergestellt, die auf den Zeigern der 1924 errichteten Colgate-Standuhr stehen, deren überdimensioniert erscheinendes Zifferblatt mit seinem Raster die Körper der Männer nahezu verschwinden lässt („Ausbesserungsarbeiten an der größten Uhr der Welt [Jersey City, USA]“, Foto: Zeitbilder, ebd.: 55). In der darauf folgenden Fotografie der Londoner Paulskirche, ein Blick durch die Glaskuppel ins Innere aus der Vogelperspektive, wird der Einzelne vollends unkenntlich und setzt sich nur noch geringfügig als körperlose Schwarz/Weiß-Struktur von dem Hell/Dunkel des Fliesenbodens der Kirche ab („St. Paulskirche, London“, Foto: Zeitbilder, ebd.: 56).

Offensichtlich war Moholy-Nagy fasziniert von dem Potenzial der Kamera, dem menschlichen Auge Ansichten von Wirklichkeiten zu vermitteln, die ohne sie nicht erkennbar oder nur wenigen zugänglich sind.³ Um diese herstellen zu können, bekam der Fotograf allerdings unmittelbar am eigenen Körper jene Macht zu spüren, die das Abbild des menschlichen Körpers auch in den Fotografien verformt. Denn um die wirkungsvollen Perspektiven ins Bild zu holen, nahmen Fotografen oft eine nicht unbeträchtliche Gefahr auf sich (Besteigung des Dachs der Londoner Paulskirche, Flug im Propellerflugzeug, um von dort aus andere Flugzeuge fotografieren zu können) oder, wie im Falle der auf die Ansicht des Kircheninneren folgenden Fotografien, legten zumindest einen hohen Grad gymnastischer Beweglichkeit an den Tag. Um zum Beispiel, wie Moholy-Nagy schreibt, die „animalisch wirkende Kraft eines Fabrikschornsteines“ (Foto: Albert Renger-Patzsch, ebd.: 57) ins Bild zu setzen, eines Schornsteins, der ebenso steil vor dem Betrachter aufragt wie die Reihe von Bauhaus-Balkonen in einer von Moholy-Nagys eigenen Aufnahmen (Abb. 3; „Balkons“, ebd.: 58), muss man sich den Fotografen ebenerdig auf dem Rücken liegend oder weit nach hinten gebeugt und mit gedrehtem Hals vorstellen – eine ungewöhnlich akrobatische Haltung für einen Passanten, die nicht viel Zeit lässt für das Austarieren

3 „Wir sind – durch hundert Jahre Fotografie und zwei Jahrzehnte Film – in dieser Hinsicht [des „objektive[n] Sehen[s]“ mit Hilfe des „fotografischen Apparats“] ungeheuer bereichert worden. *Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen*“ (Moholy-Nagy 1967: 27, Hervorhebung im Original).

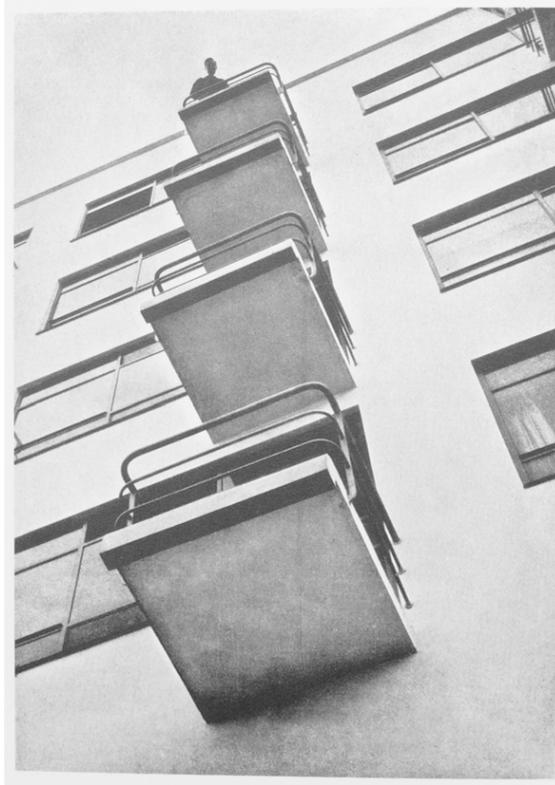


Abb. 3: Laszlo Moholy-Nagy: *Balkons*. Fotografie.

der Feinheiten der Komposition und der von Moholy-Nagy gepriesenen Hell/Dunkel-Abstufungen in der Fotografie (vgl. ebd.: 5, 31, 48).⁴

Es sind diese körperlichen Handlungsveränderungen des Fotografierenden, die dem Betrachter, der sich im Allgemeinen in aufrechter Haltung vor dem Bild befindet, so überraschende Blicke auf bekannte Gegenstände erlauben. Moholy-Nagy betont in *Malerei, Fotografie, Film* die Bedeutung der Kamera als des adäquaten Bilderzeugungsmittels in einer technisch bedingten Welt, unterschätzt dabei aber die Rolle des Körpers, der sich – hinter *und* vor der Kamera – als Voraussetzung des fotografischen Blicks erhält. In seiner Arbeit mit Röntgenbildern und

4 Eine ebenso anschauliche wie amüsante Verbildlichung von Fotografen-Gymnastik zeigt Moholy-Nagy mit der Kamera in halb liegender, halb gekrümmter Haltung vermutlich auf einem Boot („Laszlo Moholy-Nagy mit einer Kinamo-Kamera, um 1933“, Foto: Anonym, Fiedler 1990: 350).

Fotogrammen sowie in seiner Vorstellung von einer Malerei, die als „absolute“ ausschließlich gegenstandslose Kompositionen im Bild enthält (vgl. ebd.: 12f.), setzt sich vollends die Verdrängung des Körpers durch. Die von ihm präferierten Struktur- und Perspektiv-Darstellungen zeigen den menschlichen Körper konsequent nur als einen sich entziehenden im Bild. Ob im Flugzeug, auf einer Uhr, in der Kirche, auf dem Balkon, im Café, am Strand, als Skifahrer, als Puppe, im Negativabzug, als Mehrfachüberblendung oder als Spiegelung, im Röntgenbild oder im Fotogramm – der Körper wird gestaucht, verzerrt, verkleinert, durchleuchtet und in Licht aufgelöst – noch im Bild der tanzenden Palucca wird er an Dramatik von seinem Schatten an der Wand im Hintergrund übertroffen und springt so aus dem Fokus des Blicks heraus.

Die dem Bild vorausgehende, in der Bewegung angehaltene Position des Fotografen-Körpers bildet die Entsprechung der visuellen Formbarkeit des menschlichen Körpers als Gegenstand im Bild. Moholy-Nagys übersteigerte Huldigung des Technischen, sein Versuch, noch die expressivste Geste befreiender, explosiver Individualität seiner Zeit (Palucca) den Gesetzen eines technisch bedingten Blicks zu unterwerfen, kann den Körper visuell nahezu verschwinden lassen, doch die Abhängigkeit des Bilds von den Bewegungen des Fotografen und des Fotografierten bleibt bestehen.

Das hat auch für den Bildbetrachter Konsequenzen. Seine ruhende und aufrechte Körperposition vor dem Bild steht im Widerspruch zu den Ansichten steigender und stürzender Raumgefüge, die zu betrachten ihm nur möglich ist, weil der Fotograf stellvertretend einen extremen Blickwinkel eingenommen hat. Dadurch entsteht ein paradoxer Zustand: Die Bildwahrnehmung signalisiert Vogelperspektiven, bedrohliche Anschnitte und hohe Geschwindigkeiten, während der Körper des Betrachters keine Störung des Gleichgewichts registriert. Obwohl die Bilder statisch sind, entsteht leicht ein Schwindel vor ihnen, denn die Diagonalen entfalten auch in der Beschränkung auf visuelle Rezeption Sogwirkung. Diese ist aber primär das Ergebnis einer zuvor eingenommenen Haltung des Fotografen und erst sekundär der fotografischen Technik (auch wenn diese den Fotografen zu den extremen Blickwinkeln verleitet haben mag). Was Moholy-Nagy als Tugend der Kamera ansah, das „objektive“ und damit vor allem unbestechliche „Sehen“, ist de facto der Körperarbeit des Fotografen zu verdanken – als Voraussetzung der An- und Ausschnitte des Kamerabilds. Durch sie wird jedoch die Utopie von Objektivität infrage gestellt, die Moholy-Nagy in dem „Fotografie“ betitelten Passus seiner Schrift prägnant zusammengefasst hat:

„Das Geheimnis ihrer [der Fotografien, die ihre Bildgegenstände in ‚Aufsicht, Untersicht, Schrägsicht‘ zeigen] Wirkung ist, daß der fotografische Apparat das rein optische Bild reproduziert und so die optisch-wahren Verzeichnungen, Verzerrungen, Verkürzungen usw. zeigt, während unser Auge die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindungen formal und räumlich zu einem *Vorstellungsbild* ergänzt. Daher besitzen wir in dem fotografischen Apparat das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens. Ein jeder wird genötigt sein, das Optisch-wahre, das aus sich selbst Deutbare, Objektive zu sehen, bevor er überhaupt zu einer möglichen subjektiven Stellungnahme kommen kann. Damit wird die seit Jahrhunderten unüberwundene Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben, die unserem Sehen von einzelnen hervorragenden Malern aufgeprägt worden ist“ (ebd.: 26f., Hervorhebung im Original).

Die Vorstellung vom „Objektive[n]“, „Optisch-wahre[n]“ lässt sich leicht als eine subjektive Phantasie Moholy-Nagys erkennen, wenn man sich vor Augen führt, dass retrospektiv gerade die Auf-, Unter- und Schrägsichten zu einem Markenzeichen der Fotografien Moholy-Nagys und anderer mit Fotografie experimentierender „Bauhäusler“ (vgl. Molderings 1990: 265-269) geworden sind und von ihnen als spezifische Methoden der Suche nach ungewohnten und genuin fotografischen Ansichten gewählt wurden. Auch die Idee, mit der Fotografie könne – im Gegensatz zur Malerei – eine „subjektiven Stellungnahmen“ vorgängige Bildlichkeit geschaffen werden, bleibt uneingelöst, weil der Betrachter die Fotografie ebenso wie jeden anderen Betrachtungsgegenstand nicht anders als assoziativ schauend wahrnehmen kann. Es war also die Möglichkeit, mithilfe des fotografischen Abbilds die Welt aus bis dato unbekanntem Perspektiven zu betrachten, ohne die hierfür real notwendigen, nur in gymnastischer Weise erreichbaren Körperhaltungen einnehmen zu müssen, die faszinierte. In diesem Sinn lassen sich die technischen Instrumente Kamera und zum Beispiel das oben genannte Motorrad auf einer Ebene betrachten: Beide entlasten den Körper von der Notwendigkeit, sich zu bewegen. Und beide erzeugen durch den Kontrast von Bewegungslosigkeit und gleichzeitiger extremer Blick- bzw. Fortbewegung eine umso stärkere Wirkung auf das Bewusstsein des Rezipienten/Fahrers – wobei die Kamera leichter aus dem Blick gerät, weil sie, anders als für den Fotografen, für den Bildbetrachter nicht mehr in Erscheinung tritt.

Unter diesem Gesichtspunkt überrascht es nicht, dass Moholy-Nagy die Fotografie nur als eine Vorstufe des Films ansah. Erst im Film konnte die Vergegenwärtigung des Raum-Zeit-Kontinuums, dessen Verbildlichung er am Beispiel der Flugzeugstaffel hervorhob, so vollständig gelingen, wie es seiner Vorstellung entsprach. Die Bewegung des Kame-

ramanns, der Schauspieler und das in Reihe geschnittene Einzelbild, das zur Fiktion eines bewegten Bildkontinuums zusammenschmilzt, können ebenso wenig wie die Fotografie dem Anspruch auf „Objektivität“ standhalten, doch die Möglichkeiten, den stillgestellten Betrachter zu affizieren, werden mit der „laufenden Maschine“ der Filmkamera um ein Vielfaches gesteigert.

Der disziplinierte Körper

Bei aller Zurücksetzung des Körpers angesichts der Entwicklung technischer Potenziale in den zwanziger Jahren stellt sich die Frage, weshalb der Körper – wenn auch perspektivisch gestaucht und verkleinert oder durch Teile von Architektur und Fortbewegungsmitteln unterschiedlich stark beschnitten – auf den meisten von Moholy-Nagy ausgewählten Fotografien dennoch auftaucht; wäre es doch ebenso denkbar, dass er ganz auf den Körper verzichtete, weil er angesichts erhabener Technik unbedeutend geworden ist.

Das Gegenteil scheint zuzutreffen: Ohne die wie auch immer verkleinerten Körper als Zeichen menschlicher Belebtheit der technisierten Welt zeigte sich diese in ihrer Hässlichkeit – monströs und gewalttätig wie der von Moholy-Nagy vorgeführte Schornstein, den (wie in seinem Kommentar) als „animalisch“ zu bezeichnen noch untertrieben ist. Adornos Auffassung, die französischen Impressionisten hätten „ihre Landschaften mit zivilisatorischen Emblemen durchsetzt“, also Natur nicht „rein“ gemalt, um der Tautologie zu entgehen, das reale Bild des Naturschönen im Abbild zu wiederholen,⁵ erweist sich auch in der Umkehrung als zutreffend. Die bloße Verdopplung des technischen (oder mit technischen Mitteln produzierten) Gegenstands im technisch produzierten Bild (Fotografie), die Überführung des konstruierten Objekts in die Bildkonstruktion, wäre tautologisch und erschiene wie ein mechanisches Theater, dessen Kulissen sich zum Selbstzweck drehen. Der höchste Turm verliert sich in der Ferne, wenn nicht an seiner Spitze ein

5 Adornos Ausgangspunkt ist die „Erkenntnis, daß Natur, als ein Schönes, nicht sich abbilden läßt. Denn das Naturschöne als Erscheinendes ist selber Bild. Seine Abbildung hat ein Tautologisches“, und er folgert: „Der grüne Wald deutscher Impressionisten hat keine höhere Dignität als der Königssee der Hotelbildmaler, und die französischen spürten genau, warum sie so selten reine Natur als Sujet wählten, warum sie, wenn nicht einem so Künstlichen wie Balletteusen und Rennreitern oder der erstorbenen Natur von Sisleys Winter zugekehrt, ihre Landschaften mit zivilisatorischen Emblemen durchsetzten, die zur konstruktiven Skelettierung der Form beitrugen, etwa bei Pissarro“ (Adorno 1990: 105f.).

Mensch hinunterblickt und dem Betrachter antwortet (vgl. „Balkons“, Foto: Moholy-Nagy, Moholy-Nagy 1967: 58).

Diese „Antwort“ mag stumm bleiben; denn auch wenn die Körper nur aus der Entfernung, kulissenhaft posierend oder scheinbar seelenverloren sich gymnastizierend in Erscheinung treten,⁶ so markieren doch gerade sie die Stellen im Bild, die es dem Betrachter ermöglichen, sich zu identifizieren, in den Bildraum einzutreten und sich von der Bewegungs-, Geschwindigkeits- und Höhenlust des Bildpersonals affizieren zu lassen. Das Gegenüber von Fotografierenden und Fotografierten bildet die Klammer, zwischen deren Enden sich die technisch basierten Räume ausdehnen, die in der Fotografie zur Fläche zusammengezogen werden. Paradoxerweise bleibt es schließlich gerade die im Bild vorgegenommene Körpererfahrung der Bildfiguren, die sich in der Empfindung des fotografischen Raums beim Betrachter durchsetzt. Wie bei psychisch bedingter Verdrängung sinnlicher Wahrnehmungen kehrt der mit Hilfe der Technik verdrängte Körper in den Fotografien mit Macht zurück.

So entsteht eine symptomatische Ambivalenz der Darstellung: Die Bildfiguren auf Bauwerken und in Flug- oder Fahrzeugen zeigen sich im Triumph über die Natur oder befreit von ihr im Glückszustand des Zivilisiertseins – verschwinden aber andererseits körperlich in ihnen. Dem entspricht die Position des Fotografen: Die Kamera ist sein Stolz, geeignet, sogar die Natur zu übertreffen,⁷ gleichzeitig tritt er hinter sie zurück und steht dem Instrument, das sich zwischen ihn und die Welt schiebt, fremd gegenüber. Das Bauhaus-Atelierbild Georg Muches, in welchem der Innenraum mit dem Fotografen und der Kamera auf der hochglänzenden Oberfläche einer Metallkugel widergespiegelt wird („Atelier in der Gartenkugel“, ebd.: 101), mag ein Reflex darauf sein. Denn deutlicher ließe sich das distanzierte Nebeneinander von Mensch und Apparat kaum darstellen, zumal das Objektiv, exakt auf der mittleren Bildvertikale platziert, als einziges Element unverzerrt erscheint, während sich der Fotograf wie eine Schliere um die Bildmitte zieht. Die Spiegelkugel

6 Einen repräsentativen Überblick mit einer großen Zahl von Beispielen für das genannte kompositorische Verhältnis bietet Fiedler 1990, z. B. „bauhausbalkone in dessau“, Foto: Laszlo Moholy-Nagy, Abb. 10; „El Muche auf einem Balkon der Meisterhäuser, um 1926-1927“, Foto: Lucia Moholy [?], Abb. 218; „Balkonfoto mit Lou und Jan [und Werner Siedhoff?], um 1926-1927“, Foto: Hinnerk Scheper, Abb. 219; „Sprung von der Terrasse der Bauhauskantine, 1930“, Foto: anonym, Abb. 224.

7 Moholy-Nagy geht davon aus, dass die Fotografie das menschliche Auge übertreffen kann: „[D]er fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen“ (Moholy-Nagy 1967: 26, Hervorhebung im Original).

realisiert visuell am Körper, was in der Balkon-Fotografie Moholy-Nagys erst durch den Abstand von vier Geschossen geleistet wird: dass sich der Kopf des Schauenden verkleinert, während sich seine Basis (Füße/Haus) grotesk vergrößert.

Das ambivalente Körper-Kamera-Verhältnis, wie es in der Konvexspiegelaufnahme Muches anschaulich wird und das Moholy-Nagy so vehement zugunsten der Technik ausgelegt hat, tritt in den Bereich des Grotesken als einem Grenzbereich ein, den Moholy-Nagy zu entschärfen suchte, indem er ihn als „komisch“ klassifizierte. „Das fixierte Lachkabinett“ (ein dicklicher Männerkopf mit Schnurrbart und leicht geöffneten Lippen in dreifacher Überblendung, so dass vier Augen und drei Münder erscheinen; Foto: Keystone View, ebd.: 100), „Ein Pferd, das kein Ende nimmt“ (Mehrfachüberblendung des Bauchs innerhalb eines Pferdekörpers vor der Kutsche, gewissermaßen die europäische Variante der 1922 erfundenen amerikanischen Stretch-Limousine; Foto: Keystone View, ebd.: 101) und „Der ‚Augenbaum‘“ (das Porträt eines Bärtigen mit fünf übereinander liegenden Augenpaaren; Foto: Keystone View, ebd.: 103) hat er als „Überrealität“ und „Scherz (hier ist der neue Witz!)“ tituliert und damit erneut nur dem Eindruck nachgegeben, der entsteht, wenn man die Technik als Spiel und Experiment auffasst. Dass jedoch die technischen Potenziale, den Körper zu deformieren, in den zwanziger Jahren in Deutschland auch in andere Richtungen weisen, dürfte Moholy-Nagy bewusst gewesen sein, denn nur drei Abbildungen nach den genannten fügt er eine seiner eigenen so genannten „Fotoplastiken“ (collagierte Fotografien) ein, die „„Militarismus““ betitelt ist und die Anmerkung „Propagandaplakat“ trägt (ebd.: 107).

Spätestens mit dieser Fotocollage, auf den Buchseiten verharmlosend zwischen ein „Zirkus- und Varietéplakat“ (Fotoplastik: Moholy-Nagy, ebd.: 106) und ein Werbeplakat für Reifen gestellt („Reklameplakat“, Fotoplastik: Moholy-Nagy, ebd.: 108), scheint die andere Seite des fotografischen Experimentierens auf, die Aggression, von Schnitten, Überblendungen und Verzerrungen erzeugt, und die Gewaltkonnotationen der Fototechnik, die sich im retrospektiven Blick auf die Zwischenkriegszeit besonders deutlich zeigen. Dass Moholy-Nagy reale Verwundungen und Leiden am Beispiel von Schwarz-Afrikanern zeigt und sie damit ins Pseudo-Exotische entrückt, erscheint vor diesem Hintergrund als hilfloser Versuch, von der Schärfe einer Problematik abzulenken, die einen Großteil seiner Bildauswahl betrifft: dass in ihr Fototechnik und technische Instrumentarien sowie technisch erzeugte Gegenstände im fotografischen Bild auf Kosten des menschlichen Körpers zelebriert werden.

Moholy-Nagy pflegte einen sportlichen Zugang zur Welt, auch in der Fotografie. Er schätzte den disziplinierten Körper, wohlproportioniert, biegsam und zu Aufsehen erregenden Kunststücken befähigt, denen er auch mit seinen Aufnahmen nahe zu kommen suchte. Spielend ließen sich mit der Kamera das schwammig begrenzte menschliche Blickfeld beschneiden und innerhalb des scharf umrissenen Papiers Mensch und Haus in Schräglagen versetzen. Vor seinen Arbeiten stellen sich nicht die Fragen, ob eine im ersten Weltkrieg aus den Fugen geratene Wirklichkeit dargestellt werden soll oder ob im Bild herrschende Ordnungen zuallererst aus dem Gleichgewicht geraten; die stürzenden und fallenden Diagonalen sind nicht etwa Zeichen vergangener oder zukünftiger Zerstörung, sondern sie erscheinen kalkuliert und beherrscht wie der einarmige Handstand des geübten Turners auf dem Gerät. Mit sportlichem Ehrgeiz hält er das Objektiv in überraschende Winkel steil nach oben oder hinab, ohne dabei die Ratio „planmäßig[en]“ Handelns aufzugeben.⁸ Diese lässt sich nicht nur künstlerischen Zielen unterordnen, sondern leicht auch für andere Zwecke funktionalisieren – wie zum Beispiel die der Werbung in der Bauhaus-Zeit, in der sich Materialismus und Kreativitätsanspruch gleichermaßen verbanden. Die Eigenarten des Subjekts, seine Individualität, sind unter diesen Bedingungen suspekt, nur objektivierbare Leistungen des Einzelnen zählen, und Moholy-Nagy scheut sich nicht, auch hinsichtlich der Kunst von ‚Höchstleistungen‘ zu sprechen.⁹

Der reflektierte Blick

Das Streben nach dem Höchsten fand vor den Grauabstufungen des Himmels statt – als Hintergrund der strengen Ordnung von Flugzeugen, die ihn durchkreuzen (Moholy-Nagy 1967: 48). Das Himmelstrebende in vielen Fotografien Moholy-Nagys kennzeichnet auch das „Segeln“ betitelte Foto-Trio von 1926/27 (nicht in *Malerei, Fotografie, Film*), in dem eine Frau die Strickleiter am Mast eines Segelschiffs erklimmt (Glüher 1994: o. P. [Abb. 9]). Das Sujet bot für Moholy-Nagy viele Anknüpfungspunkte. Isoliert im Raum und mit unverkennbar phallischer

8 „Wir wollen planmäßig *produzieren*, da für das Leben das Schaffen *neuer Relationen* von Wichtigkeit ist“ (Moholy-Nagy 1967: 27, Hervorhebungen im Original).

9 Moholy-Nagy schreibt, „daß in den künftigen Perioden nur derjenige ‚MALER‘ werden und bleiben kann, der tatsächlich souveräne und maximale Leistungen hervorbringt“ (Moholy-Nagy 1967: 24).

Aufrichtung erstreckt sich der Mast in eine unbestimmte Höhe¹⁰, in seinem oberen Abschnitt führt eine Reihe von Tauen in die rechte und linke Bildhälfte, so dass der Eindruck von Koordinaten entsteht, die als Ausgangslinien eines suprematistischen Gemäldes der Zeit gut geeignet gewesen wären, und vor dem Mast verläuft die serielle Rechteckstruktur der Strickleiter, deren Sprossen ihn wie ein Raster unterteilen. Eingepasst in diese Struktur ist die Rückenansicht der Frau mit nackten Armen und Beinen, Hände und Füße an den Sprossen. Doch in einem der drei Exponate (Abb. 4) geschieht das Unerwartete: Einer Intuition folgend hat die Aufsteigende bemerkt, dass sie fotografiert wird, und schwenkt ihr rechtes Bein dem Fotografen abwehrend entgegen, diesen gleichzeitig mit ihrem Blick konfrontierend, indem sie durch ihre gespreizten Beine hindurch nach unten blickt. Für den Fotografen und sein



Abb. 4: Laszlo Moholy-Nagy: Segeln. 3 Kamera-Fotografien, 1926/27.

¹⁰ Der Vergleich mit oben genanntem Schornstein von Renger-Patzsch drängt sich nicht nur in diesem Fall auf (vgl. Moholy-Nagy 1967: 57).

Produkt hat dies mehrere Folgen zugleich: Sein Blick wird als phallischer expliziert und dadurch dechiffriert; die Hilflosigkeit der Frau im Zentrum dieses Blicks wird durch die halb freiwillige gymnastische Übung offenbar, mit der sie sich in eine nicht unbeträchtliche Gefahr begibt (von der Leiter zu stürzen); die Ordnung der straff gespannten Strickleiter gerät aus dem Lot, weil die plötzliche Bewegung und einbeinige Belastung der Sprossen sie verkanten und eine unkalkulierte perspektivische Verschiebung bewirken.

Auch die folgende Variante wäre denkbar: Die Fotosequenz des Aufstiegs war abgesprochen, und das Modell legte die Tanznummer zum Vergnügen ein. Die Wirkung bleibt gleich, mit dem Unterschied, dass es nun der Witz der Akteurin ist, der den Plan des Fotografen durchkreuzt. Vergleicht man dieses Vergnügen mit der sterilen Komik der ausschnitthaften Überblendungen innerhalb von Köpfen und Pferdeleibern in Moholy-Nagys Fotografieauswahl, dann wird die Differenz von technisch bedingtem Experimentiertrieb und kommunikativ intendiertem Spiel erkennbar. Mit der Gymnastik fürs Auge des Fotografen, der es gewöhnt ist, seinerseits mit der Kamera die Welt in Bildern zu gymnastizieren, ist es der Frau auf der Leiter gelungen, ihn in seiner Machtposition als Kamerasteuermann zu entblößen und gleichzeitig als soziales Gegenüber zu reinstallieren. Damit werden dem Fotografen sichtbar Grenzen gesetzt; er kann den Ausschnitt und Moment der Aufnahme, die Perspektive und technischen Einstellungen wählen, doch er bleibt angewiesen auf Wirklichkeitsvorlagen, die sich mit seinen Vorstellungen decken, und die Bildfiguren können diese leicht unterlaufen.

Es war Moholy-Nagys Utopie, dass in der modernen Welt Wirklichkeit und Fotografie ganz in Übereinstimmung gebracht werden könnten, und der Preis dafür – ein Leben unter lebensfeindlichen Bedingungen¹¹ und der Körper im Bild als bewegte Form innerhalb geometrisch gestalteter Räume – schien ihm nicht Menetekel, sondern Herausforderung zu sein. Fixiert darauf, diese Geometrien zu entwerfen, geriet die Frage aus dem Blick, wie in ihnen zu leben wäre. Die idealisierte Objektivität der technischen Errungenschaften und ihrer Produkte blieb ein Paradies nur

¹¹ Bezeichnenderweise wählt Moholy-Nagy als Begründung für die Aktualität der Fotografie u. a. den Verweis auf die Übereinstimmung ihrer Farblosigkeit mit dem „Grau der Großstädte“ und „dem farbeaufhebenden Tempo unseres heutigen Lebens“ (Moholy-Nagy 1967: 13), in dem schon damals Todesgefahr drohte, wie Moholy-Nagy eindrucksvoll am Beispiel eines „Provinzmensch[en]“ erläutert, der auf den Potsdamer Platz in Berlin geraten ist, „durch die Vielheit der Eindrücke so aus der Fassung gebracht, daß er vor einer fahrenden Straßenbahn wie angewurzelt stehen blieb“ (ebd.: 41).

für Sportler, Fotografen, Ingenieure und andere Liebhaber konstruktiver Waghalsigkeit.

Als Gegenstück zu der Equilibristik schwerkraftbefreiter Körper und der Suche nach objektivem Sehen in der Fotografie Moholy-Nagys lässt sich eine andere Art der Gymnastik auffassen. Zwei Jahre nach der Serie „Segeln“, 1929, verwandelte Herbert Bayer den Zufallsfund einer Reihe von Glasaugen in die gleichnamige Fotografie (Abb. 5). Fällt zunächst die surrealistische Aufladung eines *objet trouvé* ins Auge, welche die gläsernen Objekte mit künstlichem Leben ausstattet, so als suchten die vereinzelt Augen nach den Körpern, denen sie entnommen wurden, sind im Kontext der Fotografie am Bauhaus auch andere Deutungen denkbar. Die Glasaugen mögen ursprünglich Ersatzteile für Verwundete des Ersten Weltkriegs gewesen sein, am Ende der zwanziger Jahre erscheinen sie metaphorisch als geeignete Wahrnehmungsprothesen, um den (realen wie fotografischen) Bildern einer aggressiv-technischen Welt standhalten zu können. Gleichzeitig entspricht ihre räumliche An-

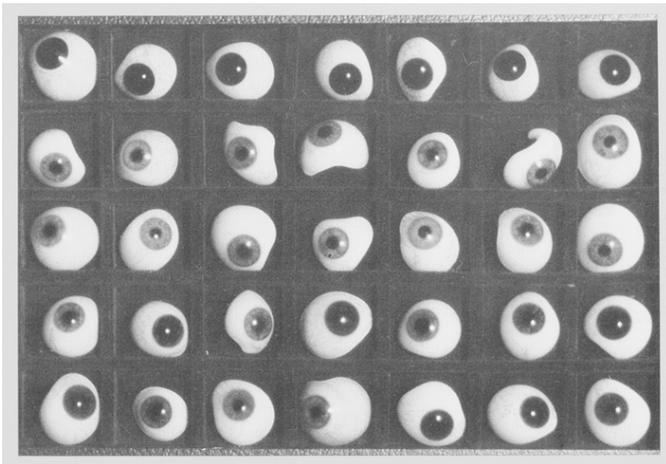


Abb. 5: Herbert Bayer: Glasaugen. Kamera-Fotografie, 1929.

ordnung dem Kästchen-Blick des Fotografen, da der Setzkasten das formale Pendant des fotografischen Ausschnitts bildet und gleichzeitig jedes einzelne Augenkästchen wiederum der Gesamtform entspricht. Ergänzt man dieses Setting durch das Auge des Fotografen mit suchendem und fixierendem Blick hinter dem Fenster seiner Kamera, so entsteht ei-



Abb. 6: Kurt Kranz: Selbstportrait in Abwehrgesten. Tableau aus 15 Fotografien, 1931.

ne klaustrophobische Begegnung, in der mit sachlichem Zugang zum Bildgegenstand die Empfindung des Unheimlichen ausgelöst wird.

Wiederum zwei Jahre später greift der Bauhaus-Student Kurt Kranz in einer Serie von 15 Selbstporträts (3 x 5 Fotografien mit mehreren Doppelungen sind horizontal angeordnet) die Disziplin der ‚Augengymnastik‘ auf. Wie der Titel ‚Selbstportrait in Abwehrgesten‘ (Abb. 6) andeutet, geht es hier nicht um die Distanznahme vom Subjekt, vielmehr rückt er dem Betrachter physisch auf den Leib, indem er die Kamera so nahe vor das eigene Gesicht hält, dass es den Ausschnitt (fast) vollständig ausfüllt. Wie Bayer fragmentiert er den Körper und steckt seine Teile in ‚Schachteln‘. Doch die formale Strenge dient hier nur der Akzentuierung des Ausdrucks einer Gesichtsgymnastik, die in drei Ebenen von oben nach unten die Übungen ‚Augenrollen‘, ‚Naserümpfen‘ und ‚Zähneblecken‘ vorführt. Der Kopf will in die Schachteln nicht mehr passen, und tatsächlich hat Kranz die Serie auch als Zeichen seines Widerstands gegen die Verschulung des Lehrbetriebs am Bauhaus 1931 gelesen.¹² Körperfremde Geometrie, des Bildes und des Apparats, war für ihn schon Anfang der dreißiger Jahre kein adäquates Mittel der Körper(selbst)darstellung mehr.

Schon 1928 hatte Moholy-Nagy das Dessauer Bauhaus verlassen, und ein Jahr später wurde die Fotografie unter Walter Peterhans erstmals

¹² Kurt Kranz äußert sich zu Peterhans' Unterrichtsweise: ‚Der Kurs bei Peterhans erschien den meisten Studenten sehr technisch-mathematisch. [...] Ich zog mich zurück auf mein Interessengebiet der Sequenzen und fertigte Reihenaufnahmen an, die ich in Augen-, Münder- und Handgesten-Feldern montierte. Mein ‚Selbstportrait in Abwehrgesten‘, der Höhepunkt dieser Serie, demonstriert meinen Seelenzustand als Zwanzigjähriger‘ (Kranz 1985: 347).

als Unterrichtsdisziplin in die Lehrpläne aufgenommen. Die kurze Blütezeit der Fotografie in den zwanziger Jahren, in der sie schon zum Alltag gehörte, aber noch nicht in den Kanon aufgenommen worden war, eröffnet am Beispiel von Moholy-Nagys Foto-Buch den Blick auf das technisch noch junge Medium im Stand historischer Unschuld und frapziert aufgrund der Vehemenz, mit der es anderen technischen Errungenschaften vergleichbar für Höhenflüge genutzt wurde, ohne an die Fallhöhe zu denken. Moholy-Nagys Vision vom elevierten, aus eigener Kraft und mit technischen Mitteln von der Schwerkraft befreiten Körper war nur im angehaltenen Bild der Fotografie als einer Raum-Zeit-Kapsel denkbar, die historisch an die mittleren Jahre des Bauhauses gebunden ist, aber seit dem durch die Kunst- und Kulturgeschichte schwebt – kritisch beäugt von den Nachgeborenen, die nicht mehr an Himmelsercheinungen glauben.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1990): *Ästhetische Theorie* [1970], hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 10. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fiedler, Jeannine (Hg.) (1990): *Fotografie am Bauhaus. Überblick über eine Periode der Fotografie im 20. Jahrhundert*, Berlin: Dirk Nishen.
- Glüher, Gerhard (1994): *Licht – Bild – Medium: Untersuchungen zur Fotografie am Bauhaus*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung.
- Haus, Andreas/Frizot, Michel (1998): „Stilfiguren. Das Neue Sehen und die Neue Fotografie“. In: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann.
- Kranz, Kurt (1985): „Die Pädagogik am Bauhaus und danach“. In: Eckhard Neumann (Hg.), *Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen*, Köln: Dumont Verlag.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1928): *Die beispiellose Photographie und die Lichtbildkunst (eine Erwiderung). Der Photograph (Heft 2)*, Buzlau.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1967): *Malerei, Fotografie, Film [1925]*. Hg. von Hans M. Wingler, Mainz: Kupferberg.
- Molderings, Herbert (1990): „Vom Bauhaus zum Bildjournalismus“. In: Jeannine Fiedler (Hg.), *Fotografie am Bauhaus. Überblick über eine Periode der Fotografie im 20. Jahrhundert*, Berlin: Dirk Nishen.

Autorinnen und Autoren

Marvin Altner, Dr. des., Studium der Kunstgeschichte, Germanistik, Philosophie und Psychologie in Göttingen und Berlin sowie der Malerei in New York und Vihiers. Promotion zum Thema „Hans Bellmer: ‚Die Spiele der Puppe‘ und die Puppendarstellungen in der Bildenden Kunst von 1914 bis 1938“. Wissenschaftlicher Assistent an der Hamburger Kunsthalle.

Aktuelle Publikationen: „Dirck Hals: Die lustige Gesellschaft – Jan Stehen: Der Siruplecker“. In: Pieter Biesboer/Martina Sitt (Hg.): Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen, Ausst.-Kat., Hamburg 2004; „Glenn Brown, Manfred Pernice“. In: Christoph Heinrich/Nina Zimmer (Hg.): Heißkalt – Aktuelle Malerei aus der Sammlung Scharpff, Ausst.-Kat., Hamburg 2004.

Tim Becker, Dr. phil., Studium der Historischen Musikwissenschaft, Soziologie und Ethnomusikologie in Bayreuth und Bamberg. 2004 Promotion mit der Arbeit „Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit als Konstituens der Musik und des Musikdenkens im frühen 20. Jahrhundert“. Lehr- und Forschungstätigkeit an der Universität Bamberg mit Schwerpunkten auf der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und auf kulturwissenschaftlichen Grundfragen der Musikwissenschaft.

Aktuelle Publikationen: mit Raphael Woebis: „Adriana Hölszkys ‚Message‘ – oder von der frischen Luft ans Reißbrett...“. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), Ritualität und Grenze. Theatralität Bd. 5, Tübingen und Basel 2003, S. 163-176; mit Raphael Woebis und Martin Zenck: „Theatralität. Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“. In: Die Musikforschung (56) 3/2003, S. 272-281.

Michael Cowan, PhD, Studium der Kulturwissenschaften, Germanistik und Romanistik in Berkeley, Chapel Hill und Tübingen. Promotion 2004 mit einer Arbeit zum Thema „Culture of the Will. Nervousness and German Modernity around 1900“. Lehrtätigkeit an der University of California in Berkeley. IFK BTWH Fellow 2003/04.

Aktuelle Publikation: „Spectacle de masse et modernité hystérique dans *Mario und der Zauberer* de Thomas Mann“. *Etudes Germaniques* (59) 2004, S. 87-107; „Theater and Cinema in the ‚Age of Nervousness‘: The Case of ‚Der Andere‘ by Paul Lindau (1894) and Max Mack (1913)“. *Cinema & Cie.* 2004 (im Erscheinen); „Americanism, Popular Culture and the Primitive. Johannes V. Jensens ‚Madame D’Ora‘“. *Orbis Litterarum* (59), Januar 2005.

Tina Dingel, M.A., Studium der Neueren Geschichte und der Internationalen Beziehungen an den Universitäten St. Andrews und Bonn. Zur Zeit Promotion zum Thema „The Citizen as Consumer. The Re-Making of National Identity in Germany, 1920s-1950s“ an der Universität Limerick, Irland. Tätigkeiten im Bereich Unternehmensgeschichte und Archivaufbau.

Burcu Dogramaci, Dr. phil., geb. 1971, Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Hamburg. 2000 Promotion mit der Arbeit „Lieselotte Friedlaender (1898-1973). Eine Künstlerin der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Pressegraphik der zwanziger Jahre“. Lehr- und Forschungstätigkeit an der Universität Hamburg und der TU Hamburg-Harburg, als DFG-Stipendiatin derzeit Arbeit an einer Habilitation zum Thema „Exil in der Türkei“.

Aktuelle Publikationen: „Im Dienste Atatürks. Deutschsprachige Architekten und Bildhauer in der Türkei“. In: Martin Warnke (Hg.), *Politisches Gebaren und politische Gebärden*, Berlin 2004, S. 97-120; „Fenster zur Welt – Künstlerische Modegraphik der Weimarer Republik aus dem Bestand der Kunstbibliothek zu Berlin“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Berlin 2004, S. 201-233.

Rachel Epp Buller, PhD, Studium der Kunstgeschichte am Bethel College und der University of Kansas. Promotion 2004. Kuratorinnentätigkeit am Spencer Museum of Art, Graduate Fellow am Metropolitan Museum of Art, seit 2004 Assistenzprofessorin am Bethel College.

Aktuelle Publikationen: (Hg.): 5 entries in Antonia Bostroem. *The Encyclopedia of Sculpture*. Chicago, Ill. 2003; „Mail Order Art: The SMS Portfolios of 1968“. *Oculus: Journal for the History of Art* (11) 1/1999, S. 2-11; „Prints, Posters, and Paraphernalia: Art and Countercul-

ture of the 1960s“. In: David Cateforis (Hg.), *Decade of Transformation: American Art of the Sixties*, Lawrence, Kan. 1999, S. 39-47.

Wolfgang Fichna, Mag. phil., Studium der Geschichte, Philosophie und Politikwissenschaft in Wien. Derzeit Promotion zum Thema: Hybridität in Wiener Musikstilen im 20. Jahrhundert. IFK BTWH Fellow 2002/2003 als Visiting Fellow an der University of California in Berkeley. Mitarbeit an verschiedenen Forschungsprojekten zu den Themen Musik-, Jugend- und Popularkulturen.

Aktuelle Publikationen: „Rock’n’Roll und Beat in Wien. Populäre Musikstile zwischen Untergrund und Oberfläche“. In: Wolfgang Maderthaner, Siegfried Mattl u.a. (Hg.), *Randzone. Jugend- und Massenkultur in Wien 1950-1970*. Wien 2004; „Die Halbwelt in Alban Bergs Oper ‚Lulu‘“. *Zeitgeschichte* (1) 2001, S. 63-68.

Sabine Flach, Dr. phil., Studium der Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft, Human- und Erziehungswissenschaften in Marburg, Perugia und Kassel. Seit März 2000 am Zentrum für Literaturforschung, Leitung des Projektes „WissensKünste. Die Kunst zu wissen und das Wissen der Kunst“. Gastdozentur am Mills College, San Francisco im Herbst 2003. Habilitationsprojekt zum Thema „Der Avantgardekünstler als Wissenschaftler. Zur Konfiguration von künstlerischem Wissen im Verhältnis von Naturwissenschaft, Kunst und Medientechniken ‚um 1900‘“.

Aktuelle Publikationen: mit Sigrig Weigel (Hg.): *WissensKünste. Life Sciences – Kunst – Medien* (im Erscheinen); mit Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand (Hg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien* (2005); *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallation* (2003); mit Georg Christoph Tholen (Hg.): *Mimetische Differenzen. Vom Spielraum der Medien zwischen Abbildung und Nachahmung* (2002); mit Michael Grisko (Hg.): *Fernsehperspektiven. Aspekte zeitgenössischer Medienkultur* (2000).

Anne Fleig, Dr. phil., Studium der Neueren deutschen Literatur und Medienwissenschaft sowie Kunstgeschichte und Soziologie in Marburg. Seit Oktober 2000 Wissenschaftliche Assistentin am Seminar für deutsche Literatur und Sprache der Universität Hannover. Arbeitsgebiete: Theorie und Geschichte des Körpers, Feministische Theorie, Literatur und Kultur der klassischen Moderne, Sport und Literatur im 20. Jahrhundert. Habilitationsprojekt zur Ästhetik des Sports im Werk Robert Musils.

Aktuelle Publikationen: *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1999;

mit Erika Fischer-Lichte (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen 2000; mit Claudia Benthien und Ingrid Kasten (Hg.): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle. Köln, Weimar, Wien 2000; mit Annette Barkhaus (Hg.): Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle. München 2002.

Mila Ganeva, PhD, Studium der Deutschen Literatur in Sofia, Berlin, und an der University of Chicago. Promotion 2000 mit einer Arbeit über „A Forgotten History of Modernity: Fashion in the Literature, Illustrated Press and Photography of the Weimar Republic“. Seit 2003 Assistenzprofessorin an der Miami University in Ohio. Arbeitsschwerpunkte: Deutsche Literatur und Kultur des späten 19. und 20. Jahrhunderts, deutscher und osteuropäischer Film, Holocaust, Exil und Vertreibung, Geschichte in Film und Literatur.

Aktuelle Publikationen: „No History, Just Stories. Berlin Films of the 1990s“. In: Carol Anne Costabile-Heming, Rachel Halverson und Kristie Foell (Hg.), Berlin: The Symphony Continues, New York 2004, S. 261-277; „In the Waiting Room of Literature: Helen Grund and the Practice of Travel and Fashion Writing“. Women in German Yearbook (19) 2003, S. 117-140; „Fashion Photography and Women’s Modernity in Weimar Germany: The Case of Yva“. In: NWSA Journal, 2003 special issue on „Modernism between the Wars“ 15:3, December 2003, S. 1-25.

Hans Ulrich Gumbrecht, Albert-Guérard-Professor für Literatur an der University of Stanford, zudem Professeur Associé im Département de Littérature Comparée an der Université de Montréal, Directeur d’études associé an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris und Professeur attaché am Collège de France. Gastprofessuren in Rio de Janeiro, Bogotá, Mexico City und Buenos Aires; Berkeley, Princeton und Montreal; Barcelona, Berlin, Budapest, Riga, Aarhus, Lissabon, Kapstadt, Kyoto und Paris. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte der französischen, spanischen und italienischen Literaturen, Geschichte der Literatur- und Geisteswissenschaften, Ästhetik des Sports.

Aktuelle Publikationen: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit. Frankfurt a.M. 2003; Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz. Frankfurt a.M. 2004; The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship. Illinois 2003; demnächst wird erscheinen: In Praise of Athletic Beauty. Harvard [voraussichtlich 2006].

Yvonne Hardt, Dr. phil., Tänzerin und Choreographin. Studium der Theaterwissenschaft und Geschichte in Berlin und Montreal, Promotion

im Rahmen des Graduiertenkollegs „Körper-Inszenierungen“ an der FU Berlin zum Thema „Politische Körper: Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik“. *Selma Cohen Award* der *Society of Dance History Scholars* für den Essay „Relational Movement Patterns: Movement Choirs and their Social Dimension in the Weimar Republic“. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin.

Aktuelle Publikationen: Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Münster 2004; „Vom Krieg, der Pantomime und der Hoffnung. Die Ausdruckstänzerin Jo Mihaly“. *tanzdrama* 64, H. 3, 2002, S. 16-19.

Christopher Jones, PhD, Studium der Germanistik in Kent, Freiburg im Breisgau und Nottingham. Promotion 1986 zum Thema „An Examination of Selected Literary and Cultural Influences on the Work of Peter Handke“. Derzeit Senior Lecturer in German Studies an der Manchester Metropolitan University.

Aktuelle Publikationen: „The Detective Story and the Crime Novel: Peter Handke and the Tradition of Raymond Chandler“. *Raymond Chandler Year Book* (2) 1997; „Images of Switzerland in Swiss Crime Fiction“. In: A. Williams, S. Parkes und J. Preece (Hg.), *German-Language Literature Today: International and Popular?* Bern 2000; „Teaching a new dog old tricks: SAT.1's TV show Kommissar Rex“. *Journal of Popular Culture* (34) 3/2000.

Jost Lehne, Dr. phil., Studium der Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Erlangen und Berlin. 2004 Promotion mit einer Arbeit zum Thema „Der Berliner Admiralspalast, 1911-1997. Architektur und Nutzung eines großstädtischen Gebrauchstheaters“. Langjährige Tätigkeit an verschiedenen Theatern (Frankfurt, Berlin, Newcastle) in unterschiedlichen Positionen (Regie, Dramaturgie, Produktionsleitung). Organisation von Ausstellungen, z.B. „da! Architektur in Berlin 2000“.

Aktuelle Publikationen: Der Berliner Admiralspalast 1911-1997. Architektur und Nutzung eines großstädtischen „Gebrauchstheaters“, Berlin 2005.

Michael Mackenzie, PhD, Studium der Kunstgeschichte an der University of Illinois und an der University of Chicago. Promotion 1999 mit einer Arbeit über „Maschinenmenschen. Images of Man as a Machine in

Weimar Germany". Zur Zeit Assistenzprofessor am Institut für Kunstgeschichte der Universität DePauw, Indiana.

Aktuelle Publikationen: „From Athens to Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia“. *Critical Inquiry* (29) 4/2003; „Emblems of Healing“. In: Katalog zur Ausstellung „Lucinda Devlin: Water Rites“. Göttingen 2003; „Lucinda Devlin's Transformed World“. In: Katalog zur Ausstellung „Lucinda Devlin“. Indianapolis Museum of Art 2002.

Maren Möhring, Dr. phil., Studium der Geschichte und Germanistik an der Universität Hamburg und am Trinity College, Dublin. Promotion 2002 mit einer Arbeit zum Thema „Nackte Marmorleiber und organische Maschinen. Der natürliche Körper in der deutschen Nacktkultur 1890-1930“. Derzeit Wissenschaftliche Assistentin am Historischen Seminar der Universität zu Köln. Mitherausgeberin der Reihe „Geschlecht – Kultur – Gesellschaft“ (LIT-Verlag, Münster).

Aktuelle Publikationen: Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930), Köln/Weimar/Wien 2004; „The German Nudist Movement and the Normalization of the Body, 1890-1930“. In: Peter Becker (Hg.), *Normalising Diversity. Based on a Workshop held on 2-3 June 2002*. San Domenico 2003, S. 45-62; „Ideale Nacktheit. Inszenierungen in der deutschen Nacktkultur 1893-1925“. In: Kerstin Gernig (Hg.), *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 91-109.

Janina Nentwig, M.A., Studium der Kunstgeschichte, Volkskunde und Kommunikationswissenschaft in Münster und Wien. Derzeit Promotion zum Thema „AktDarstellung in der Neuen Sachlichkeit“. Verschiedene Tätigkeiten in den Bereichen Kunsthandel und Kulturvermittlung.

Aktuelle Publikationen: „Ikonographie der Abwesenheit – ‚Die Eisenbahn‘ von Edouard Manet“. *Belvedere* 10/2004, S. 42-55.

Markus Rheindorf, Mag. phil., Studium der Amerikanistik und Sprachwissenschaft an den Universitäten Wien und Bradley, Illinois. Derzeit Promotion zum Thema: „Für eine Kulturgeschichte der frühen Filmtheorie: Diskurs und Kontext“. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Sprachwissenschaft der Universität Wien. 2003/04 IFK Junior Fellow, 2004/05 IFK Fellow Abroad an der ASCA (Amsterdam School of Cultural Analysis).

Aktuelle Publikationen: „The Multiple Modes of Dirty Dancing: Cultural Studies and Multimodal Discourse Analysis“. In: Eija Ventola/Cassily Charles/Martin Kaltenbacher (Hg.), *Perspectives an Multimodal*

dality, Amsterdam 2004; „Praxen der Reartikulation in den neuen Medien: Texte und Kontexte des Videospielfilms und seiner Rezeption.“ In: Oswald Panagl/Ruth Wodak (Hg.), Text und Kontext. Theoriemodelle und methodische Verfahren im Vergleich, Wien 2004.

Julia Schäfer, Dr. phil., Studium der Geschichte, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Münster, dem London University College und der Humboldt-Universität Berlin. Promotion 2004 mit der Arbeit „Die Konstruktion des Judenbildes in Populärmedien“ am Zentrum für Antisemitismusforschung Berlin. Wiss. Mitarbeiterin in Lehre und Forschung (Geschichte, Medien- und Kulturwissenschaft, Medizin) an der Universität Düsseldorf.

Aktuelle Publikationen: „Verzeichnet – über Judenbilder in der Karikatur als historische Quelle“. Jahrbuch für Antisemitismusforschung (X) 2001, S. 138-155; „Das Judenbild im Bild“. In: Wolfgang Benz/Angelika Königseder (Hg.), Judenfeindschaft als Paradigma. Studien zur Vorurteilsforschung. Berlin 2002, S. 65-69; Vermessen – gezeichnet – verlacht. Judenbilder in populären Zeitschriften (1918-1933). Frankfurt a.M., New York 2005.

Kai Marcel Sicks, Mag. phil., Studium der Germanistik und Politikwissenschaft in Frankfurt am Main und Wien, Postgraduiertes Studiengang Kulturmanagement an der FU Hagen. Derzeit Promotion zur Begegnung von Sport und Literatur zwischen den Weltkriegen. 2003/04 IFK Junior Fellow, 2004/05 IFK Junior Fellow Abroad am Forschungskolleg „Medien und Kulturelle Kommunikation“ der Universität zu Köln.

Aktuelle Publikationen: „Sollen Dichter boxen? Brechts Ästhetik und der Sport“. Hofmannsthal-Jahrbuch 13/2004, S. 363-404; Vom Ende der Narration im Roman. Zu einem gattungspoetologischen Paradigma der Zwischenkriegszeit. Wien 2002. In: <http://www.univie.ac.at/Germanistik/texte.htm>.

Heide Volkening, Dr. des., Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie und Pädagogik an der Universität Bielefeld. Promotion im Rahmen des Münchner Graduiertenkollegs „Geschlechterdifferenz & Literatur“ mit der Arbeit „Am Rand der Autobiographie. Ghostwriting - Signatur - Geschlecht“. Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Deutsche Philologie der LMU München.

Aktuelle Publikationen: Aufsätze zur Theoriedebatte in den Gender Studies, Autobiographie, Übersetzung, Schleiern und Parodie; mit Hanjo Berressem und Dagmar Buchwald (Hg.): Grenzüberschreibungen: ‚Feminismus‘ und ‚Cultural Studies‘. Bielefeld 2001.

Bernd Wedemeyer-Kolwe, Dr. phil. habil., Dr. disc. pol., Studium der Volkskunde, Ur- und Frühgeschichte und Assyriologie in Göttingen. Im Jahr 2002 Habilitation im Bereich Sportgeschichte, seitdem Privatdozent am Institut für Sportwissenschaften der Universität Göttingen, aktuell wissenschaftlicher Mitarbeiter des LandesSportBundes Niedersachsen sowie des Behindertensport-Verbandes Niedersachsen.

Aktuelle Publikationen: Starke Männer, starke Frauen. Eine Kulturgeschichte des Bodybuildings. München 1996; Der Athletenvater Theodor Siebert (1866-1961). Eine Biographie zwischen Körperkultur, Lebensreform und Esoterik. Göttingen 1999; „Der neue Mensch“. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Würzburg 2004.

Abbildungsnachweise

S. 49: © VAGA New York, VG Bild-Kunst, Bonn; S. 50: © Artists Rights Society (ARS), New York, VG Bild-Kunst, Bonn; S. 54: © Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; S. 82: © Wien Museum; S. 87: Max von Böhn: Menschen und Moden im 19. Jahrhundert (Band 8: 1878-1914), München 1963: 232, © Stiebner Verlag GmbH; S. 98: Das Kunstblatt 14 (1930): 101, © VG Wort-Bild, Bonn 2004; S. 99: © VG Wort-Bild, Bonn 2004; S. 101: Ausstellung Kölner Künstler, Kat. 79, Köln 1930: 20, © VG Wort-Bild, Bonn 2004; S. 105: Simplicissimus 31 (1926/27), Nr. 34 (22.11.1926): 446, © VG Wort-Bild, Bonn 2004; S. 106: Simplicissimus 30 (1925/26), Nr. 29 (19.10.1925): 419, das Copyright konnte nicht ermittelt werden: Rechteinhaber bitten wir freundlich um ihre Mitteilung; S. 107: Berliner Illustrierte Zeitung 35 (1926), Nr. 25 (20.06.1926): 783, © Unilever Deutschland GmbH; S. 108: Werkverzeichnis von Krause 2003 (Cd-Rom), M 1929/4, © Lotte Laserstein, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verborgenen Museums Berlin e.V.; S. 111: Sportkunstausstellung im Zoo, Kat., Berlin 1928: 27, das Copyright konnte nicht ermittelt werden: Rechteinhaber bitten wir freundlich um ihre Mitteilung; S. 113: Titelblatt Illustrierter Film-Kurier 7 (1925), Nr. 159, © Christian Unucka, Verlag für Filmschriften, Herbertshausen 2004; S. 178: © Bildarchiv Deutsches Historisches Museum; S. 206: Hans Surén: Der Mensch und die Sonne. O.O. 1925: 19; S. 357, 358, 360: Laszlo Moholy-Nagy: Malerei, Fotografie, Film [1925]. Hg. von Hans M. Wingler. Mainz 1967: 52, 53, 58, © VG Bild; S. 367: Eastman House Museum of Photography & Film, Rochester, New York, © VG Bild; S. 369: Herzogenrath, Wulf (Hg.): Bauhausfotografie. Köln: Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1983: 12, © VG Bild; S. 370: Photoarchiv Ingrid Kranz, © Ingrid Kranz.

Titel zum Thema Körper/Leib:

Claudia Franziska Bruner

KörperSpuren

Zur Dekonstruktion von Körper
und Behinderung in
biografischen Erzählungen
von Frauen

April 2005, ca. 260 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 3-89942-298-8

Corinna Bath, Yvonne Bauer,
Bettina Bock von Wülfigen,
Angelika Saupe,
Jutta Weber (Hg.)

Materialität denken

Studien zur technologischen
Verkörperung –
Hybride Artefakte, posthumane
Körper

April 2005, ca. 222 Seiten,
kart., ca. 22,80 €,
ISBN: 3-89942-336-4

Jan Weisser

Behinderung, Ungleichheit und Bildung

Eine Theorie der Behinderung

März 2005, 114 Seiten,
kart., 12,80 €,
ISBN: 3-89942-297-X

Michael Cowan,

Kai Marcel Sicks (Hg.)

Leibhaftige Moderne

Körper in Kunst und
Massenmedien 1918 bis 1933

März 2005, 384 Seiten,
kart., ca. 50 Abb., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-288-0

Mirjam Schaub, Stefanie

Wenner (Hg.)

Körper-Kräfte

Diskurse der Macht über den
Körper

2004, 190 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-212-0

Monika Fikus,

Volker Schürmann (Hg.)

Die Sprache der Bewegung

Sportwissenschaft als
Kulturwissenschaft

2004, 142 Seiten,
kart., 14,80 €,
ISBN: 3-89942-261-9

Robert Gugutzer

Soziologie des Körpers

2004, 218 Seiten,
kart., 14,80 €,
ISBN: 3-89942-244-9

Franck Hofmann,

Jens E. Sennewald,

Stavros Lazaris (Hg.)

Raum – Dynamik / dynamique de l'espace

Beiträge zu einer Praxis des
Raums / contributions aux
pratiques de l'espace

2004, 356 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-251-1

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:

www.transcript-verlag.de

Titel zum Thema Körper/Leib:

Gabriele Klein (Hg.)

Bewegung

Sozial- und kultur-
wissenschaftliche Konzepte

2004, 306 Seiten,

kart., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-199-X

Karl-Heinrich Bette

X-treme

Zur Soziologie des Abenteuer-
und Risikosports

2004, 158 Seiten,

kart., 14,80 €,

ISBN: 3-89942-204-X

Gunter Gebauer, Thomas
Alkemeyer, Bernhard Boschert,
Uwe Flick, Robert Schmidt

Treue zum Stil

Die aufgeführte Gesellschaft

2004, 148 Seiten,

kart., 12,80 €,

ISBN: 3-89942-205-8

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de