

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 Revue-tänzerinnen 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 Kapitälchen 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* (σῶμα) 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 Statuen-nachahmungen 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 Abgezehrtetheit 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 massenoramentale 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 Körpernormen verliert das Individuum seine Unterscheidbarkeit von anderen ebenso wie seine feste Identität, die sich mit dem dauernden Wechsel modischer Kleidung – geradezu ein Sinnbild des Ephemerem – 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 Maderthaner/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 entstandenen 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, Varietétheater, 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 einfürend 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 bronzenen 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, ausgezehnten 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 Krieglender 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.
- Kebs, 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.
- Maderthaler, 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.

