

# Die Avantgarde-Künste und die Technik

Sabine Flach

**Die Wissenskünste der Avantgarden. Kunst, Wahrnehmungswissenschaft und Medien 1915–1930.** (Image, Bd. 97). Bielefeld, transcript 2016. 349 S., Ill. ISBN 978-3-8376-3564-5. € 39,90

Bernd Stiegler

**Der montierte Mensch: Eine Figur der Moderne.** Paderborn, Wilhelm Fink Verlag 2016. 377 S., Ill. ISBN 978-3-7705-5976-3. € 39,90

von Sabine Flach und *Der montierte Mensch* von Bernd Stiegler eine solche bipolare Sichtweise durchaus exemplarisch repräsentieren – Flach in ihrer Habilitationsschrift mit einem sympathisierenden und Stiegler mit einem kritischen Zugriff –, eröffnen dennoch beide neue inhaltliche und methodische Perspektiven auf das Themenfeld und lösen sich vom Schwarz-Weiß-Denken.

## EPITEMISIERUNG DER AVANTGARDE-KÜNSTE

So ist Sabine Flachs sympathetischer Zugriff nicht zu verwechseln mit einer unkritischen oder affirmativen Haltung gegenüber Fortschritts- oder Technikutopien, sondern bedeutet vielmehr, dass sie die Ziele und Absichten der Künstler, ihre künstlerische Praxis sowie ihre theoretischen Ausführungen ernst nehmen möchte, um zu untersuchen, welchen Erkenntniszuwachs diese zu generieren in der Lage waren. In Abgrenzung zu einigen kultur- und auch bildwissenschaftlichen Ansätzen greift sie dabei auf eine an Foucault orientierte, diskursanalytische Kunstgeschichte zurück, die den künstlerischen Praktiken eine Erkenntnismöglichkeit *sui generis* zugesteht. Es geht ihr, wie sie in ihrer methodisch ambitionierten Einleitung darlegt, mithin nicht um einen „Einfluss“ (ohnehin ein methodisch überholtes Konzept) der Wissenschaften auf die Künste oder eine ‚Assistenzfunktion‘ der Künste gegenüber den Wissenschaften, sondern darum, das künstlerische Wissen der Avantgarden als eigenständiges Feld zu rekonstruieren. Das spezifische Potential des Künstlerwissens sieht die Autorin vor allem in der Möglichkeit der Selbstreflexion, einer Beobachtung zweiter Ordnung, die den Naturwissenschaften eine andere Sichtweise an die Seite stellt. Die Sphären Kunst und Wissenschaft werden von ihr somit einer Engführung unterzogen, bleiben aber voneinander getrennte Bereiche. Nicht zu übersehen ist dabei eine gewisse Nähe zu jüngeren Diskussio-

**D**ass die historischen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts in einem ‚Naheverhältnis‘ zu Technik und Naturwissenschaften standen, zählt zu den Allgemeinplätzen der Kunstgeschichte und spiegelt sich nicht zuletzt in dem ubiquitär verwendeten Ausdruck „Laboratorium Moderne“ wider, der die experimentelle Ausrichtung vieler künstlerischer Bewegungen der Zwischenkriegszeit charakterisieren soll. Selten genug jedoch wird das Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft systematisch in den Blick genommen, um beispielsweise nach gemeinsamen Voraussetzungen oder Erkenntnisinteressen zu fragen. Die Technikaffinität der Avantgarden interpretiert man indes zumeist als allgemeine Fortschrittsutopie der Moderne, deren Zielsetzungen man entweder als emanzipatorisches Projekt zu teilen bereit ist oder als Technikgläubigkeit, als Mechanisierung und Maschinisierung des Menschen kritisiert und ablehnt. Wenngleich die beiden hier zu besprechenden Studien *Die Wissenskünste der Avantgarden*

nen über „artistic research“ – ein Bezug, den die Autorin jedoch selbst nicht forciert (vgl. hierzu, mit weiteren Literaturangaben, Elke Mark, Zeitgenössische Performancepraxis und künstlerische Forschung, in: *Kunstchronik* 68/7, 2015, 385ff.).

Als zentrale Voraussetzung für eine ‚Epistemisierung‘ der Avantgarde-Künste sieht Flach den „abstract turn“, der mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzt. Als Verfasserin des Eintrags „Abstraktion/abstrakt“ in Karlheinz Barcks *Ästhetische Grundbegriffe* und Autorin zahlreicher Artikel zu verschiedenen Phänomenen der Abstraktion kann sie hier auf ein umfassendes, vor allem begriffsgeschichtliches Wissen zurückgreifen und macht plausibel, dass die Abstraktion nicht nur als formalästhetische Kategorie aufzufassen ist, sondern gleichsam als disziplinübergreifende ‚Methode‘ fungiert. In dem anschließenden historischen Abriss über die verschiedenen Ausprägungen der Abstraktion, insbesondere bei Worringer, Kandinsky, im Neoplastizismus, Konstruktivismus und Suprematismus, deutet sich jedoch bereits an, was den Text auch im Weiteren bestimmen wird: Die Autorin referiert zwar detailliert die verschiedenen Beispiele, vergleicht diese jedoch nur ganz selten miteinander und bindet sie auch kaum an die in der Einleitung aufgeworfene Hauptthese zurück. Ein Zwischenfazit wäre hilfreich gewesen, um den Leser klarer erkennen zu lassen, welche konkreten bildepistemologischen Fragestellungen jeweils zur Debatte stehen und wie sich diese im Detail voneinander unterscheiden.

In der Folge des „abstract turn“ wurde, wie Flach im dritten, immer noch einleitenden Kapitel erläutert, „die Avantgarde eine *Suchbewegung* für die umfassende Konstruktion einer neuen Aisthesis, für die Emanzipierung des menschlichen Wahrnehmungs- und Empfindungsvermögens aus überlieferten Repräsentations- und Kunstsystemen zugunsten neuer, überraschender Konstellationen und Fusionen der Sinne: Kunst wurde zu einem Experiment, in dem Sinneskulturen und Wahrnehmungsweisen des Menschen umfassend analysiert wurden.“ (91) Damit möchte Flach einen Avantgarde-Begriff etablieren, der sich dezidiert vom Fortschrittsparadigma der modernen

„Ismen“ absetzt. So geht es eben nicht mehr „um die permanente Entwicklung von Neuem“, sondern das Kunstwerk selbst wird zu einem „Ort des Erkenntnisgewinns“ und entzieht sich damit der Kanonisierung (11f.). Diese vielversprechende Neuperspektivierung der Avantgarden jenseits teleologischer Modellbildungen soll den Blick auf die epistemischen Leistungen der Künste freigeben, läuft jedoch Gefahr, eine enthistorisierende Perspektive zu beziehen.

### FÜNF FALLSTUDIEN

Die folgenden fünf Hauptkapitel widmen sich Fallstudien. Zu Beginn wird wieder einmal Kandinskys Kunsttheorie untersucht, die die Autorin als „explizites Wissen“ versteht, „mit dem er das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst sowohl neu perspektiviert als auch neue Wissenschaften gründet.“ (111) Flach wertet unter dieser Perspektive die Schriften Kandinskys neu aus und kann zudem zwei bislang unveröffentlichte Quellen, Arbeitspläne des Moskauer Instituts INChUK, heranziehen. Diese hätte man durchaus im Anhang separat abdrucken können, statt sie mehr oder weniger kommentarlos über jeweils zweieinhalb Seiten in den Fließtext einzufügen.

Im folgenden Kapitel widmet sich die Autorin unter der Überschrift „Hors-Textes – Quellen der Sichtbarkeit jenseits des Sichtbaren“ Kasimir Malewitschs Suprematismus, insbesondere seiner Theorie des additionalen Elements, sowie Michail Wassiljewitsch Matjuschins Theorie des erweiterten Sehens (SOR-WED). Flach zufolge kann die Kunsttheorie Malewitschs „als eine Kunstphilosophie gelten, jener Art, die ihre Aufgabe darin sieht, konkrete Aussagen über Wahrnehmungsprozesse zu erlangen und somit Aktualität für Diskussionen, die bis heute über Wahrnehmungen anhalten.“ (147) Die ausführliche Darlegung von Matjuschins Theorien und Experimenten basiert auf älteren Publikationen von Heinrich Klotz und Isabel Wünsche und verbleibt auf einer deskriptiven Ebene. Erst im Schlussteil „Abstraktion – The Missing Link“ wird deutlich, welchen epistemischen Gewinn Flach beiden Theorien zuschreibt: Malewitsch stelle „das additional Element frei, um un-

ter einer wissenschaftstheoretisch orientierten Kunstwissenschaft [...] seine Wahrnehmungsbedingungen beobachten zu können“, wohingegen Matjuschins Theorie des SOR-WED als „eine doppelte Perspektive der Beobachtung, in der der Teilnehmer selbst immer schon Beobachter und Proband zu gleichen Teilen ist“, zu bewerten sei (296).

**D**ie dritte Fallstudie „Denken ÜberDenken“ behandelt die „Gedankenphotographie als Gedankenexperiment“. Flach sieht hier in den verschiedenen Versuchen, Denken und Fühlen des Menschen durch technische Apparaturen sichtbar zu machen, ebenfalls eine Beobachtung des Beobachtens: „[Im Gedankenexperiment] *korreliert* eine mentale Versuchsanordnung mit der Durchführung, also dem empirischen Experiment, d. h. also, ein Gedankenexperiment findet nicht nur *in* Gedanken statt, sondern wendet sich der Frage zu, *was* Gedanken sind, bzw. *wie* Denken funktioniert, d. h. es geht neben der wissenschaftlichen Bestimmung des Denkens immer schon auch um eine generelle Verortung des Denkens *über* das Denken.“ (189f.) Begrüßenswert ist, dass Flach hier nicht auf okkulte oder spiritistische Erklärungsmodelle zurückgreift, sondern die Sichtbarmachungsexperimente als Versuchsanordnungen mit einem bestimmten Erkenntnisinteresse anerkennt. Schlüssig erscheint, László Moholy-Nagys Theorie des „Exzentrischen Sehens“ daran anschließen zu lassen, gewinnbringend auch, diese mit Walter Benjamins Ausführungen zum Film zu verschränken, an welche sich wiederum eine Darstellung des abstrakten Films der Zwischenkriegszeit anschließt. Auch diesem wird eine Art Metareflexionsebene attestiert: „Das ‚Optisch-Unbewusste‘ eröffnet also eine Dimension, indem das *Sehen* einen optischen Mehrwert erhält und das *Wissen* die Gewissheit, dass das Bild nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern jenes, was man zuvor *nicht* gesehen hat.“ (231) Wichtig ist der Autorin zu betonen, „dass diese Positionen keine Reaktion auf naturwissenschaftliche oder technische Entdeckungen darstellen“, sondern mit ihnen „ein

Fundament für das Wissen der Kunst als kulturelles Wissen zur Frage nach der Sichtbarkeit des Unsichtbaren erarbeitet“ wurde (238).

Nicht recht einfügen möchte sich indes die letzte Fallstudie, „Episteme der Zeichnung“, die dem medizinischen Lehrfilm, insbesondere von Nicolas Kaufmann, gewidmet ist, denn damit verlässt die Autorin das Gebiet der bildenden Kunst, das sie vorher doch so scharf als eigenständiges Feld abgegrenzt hatte. Der von ihr im Detail analysierte Film *Die Ausbildung der Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen* zeichne sich durch einen differenzierten Medieneinsatz aus, der sowohl Mikroaufnahmen und Modellaufnahmen, also filmisch erzeugte Bilder, als auch Zeichnungen umfasst. Der Zeichnung kommt laut Flach eine Art Korrektiv-Funktion zu, indem sie deutlich macht, „dass es die vielbeschworene Objektivität der technischen Medien nicht gibt, denn es zeigt sich im Film, dass Zeichnung, Dauerpräparat und Mikrophotographie das jeweilige Objekt zugänglich halten können.“ (263)

Das abschließende Kapitel „Abstraktion – The Missing Link“ schlägt erst am Ende unter der Unterüberschrift „Abstraktion als Epoche“ den Bogen zurück zur einleitenden Fragestellung und der Bedeutung des „abstract turn“ um 1900. Zunächst erläutert die Autorin jedoch noch den Abstraktionsbegriff der Nachkriegszeit, dessen problematische Aufladung sowie das ausgehöhlte Nachleben der Kunst-Technik-Allianz in Ausstellungen der Spätmoderne wie *Kunst und Naturform* in Basel 1958. Als Gesamtfazit hält sie schließlich fest, dass Wissenschaft und Kunst „also schon lange nicht mehr als inkommensurable Systeme gegenübergestellt werden“ können (300).

### **AMBITIONIERTE METHODIK IN THESEN ERSTARRT**

Leider werden insgesamt die – durch die permanente Kursivierung einzelner Wörter zudem recht apodiktisch daherkommenden – Thesen der Autorin nicht zur Gänze verifiziert. So gerät ihr methodisch vielversprechendes und auf hohem Niveau reflektiertes Anliegen, eine Neuperspektivierung der „Wissenskünste“ der Avantgarden unter dem

Aspekt ihres erkenntnisgenerierenden Potentials vorzunehmen, an vielen Stellen zu einer Art Behauptungstext, der am konkreten Beispiel nicht ausreichend ausführt, wie die Autorin zu ihren Schlussfolgerungen gekommen ist. Erstaunlich ist, dass auf die dem Buch beigegebenen Abbildungen so gut wie kein Bezug genommen wird und sogar selbst Abbildungsverweise fehlen. Dabei wird aber genau das – „eine beständige Rückkopplung“ der Künstlertheorie an das Kunstwerk (17) – von der Autorin in der Einleitung in Aussicht gestellt, eine solche fehlt jedoch in der Durchführung. So bleibt die herangezogene Künstlertheorie merkwürdig unhinterfragt und wird auch nicht in ihrer teils fiktiv-utopischen Ausrichtung – als formelhafter Modus intentionaler Absichtsbekundung – erfahrbar. Zwar kann gerade die klassische Moderne eine Lesart „gegen den Strich“ gut vertragen – was bei Flach bedeutet, Ziele und Absichten der Avantgarden als Hypothesen erst einmal ernst zu nehmen und nicht in einen vorschnellen, pauschalen Moderne-Kritizismus zu verfallen. Dies würde aber ohne die allzu schematische Verengung der Perspektive wohl zu fruchtbareren Ergebnissen führen. Abschließend sei eine Anmerkung erlaubt, die die Qualität des Buches als Buch betrifft: Neben den genannten inhaltlichen Schwächen, die ein umsichtiges Lektorat leicht hätte ausgleichen können, beeinträchtigen zahlreiche Satzfehlkonstruktionen, unsystematische bibliografische Angaben und ganze Satzwiederholungen den Lesefluss. So findet sich der oben zitierte Abschnitt auf S. 91 beispielsweise wörtlich auf S. 93 ein zweites Mal wieder – des Weiteren eine Dopplung auf S. 235 und 248. Dass dies vermutlich einer langwierigen Genese des Buches geschuldet ist (darauf deutet hin, dass die immerhin bereits im Jahr 2000 in Berlin gezeigte Ausstellung *Theatrum Naturae et Artis* als „jüngst“ stattgefunden bezeichnet wird [24]), ist nachvollziehbar, ändert aber nichts am unbefriedigenden Endresultat.

### **TECHNIKKRITIK ALS MODERNEKRITIK**

Welchen Eindruck hingegen Bernd Stieglers Abhandlung *Der montierte Mensch* als gedrucktes Buch macht, war nicht zu beurteilen, da der Verlag

als Rezensionsexemplar lediglich ein PDF zur Verfügung stellte. Wenngleich nun auch Stieglers, wie er im Nachwort darlegt, den Band ebenfalls aus mehreren, zeitlich länger auseinander liegenden Studien „kumuliert“ hat, ergibt sich in der Gesamtheit doch ein stringentes Bild, dem er nicht zuletzt durch kapitelweise Einleitungstexte und Zwischenfazits den nötigen ‚Kitt‘ gegeben hat. Einzig das Fehlen eines Literaturverzeichnisses ist nicht nachvollziehbar. Mit Flach teilt sich Stieglers zwar streckenweise die gleichen Betrachtungsgegenstände, dennoch verfolgt er in seinem Buch eine gänzlich andere Fragestellung. Diese mutet zunächst konventioneller an, geht es ihm doch um die Zurichtung des Menschen und seiner kulturellen Hervorbringungen durch die neuen Erkenntnisse aus Psychotechnik, Rationalisierung und Effizienzsteigerung, vertritt er also eine vordergründig modernekritische Haltung, wie sie sich spätestens seit Sigfried Giedions Buch *Mechanization takes command* als eine Art *common sense* etabliert hat.

Als Kulturwissenschaftler mit deutlichem Schwerpunkt auf der Photographiegeschichte wendet sich Stieglers nach einem einleitenden Kapitel zu verschiedenen psychotechnischen Theoriemodellen dem Avantgarde-Film von Dsiga Wertow und Sergei Eisenstein, der Photomontage bei Germaine Krull und Margaret Bourke-White, Walter Benjamins Renger-Patzsch-Kritik sowie den angewandten Bereichen Bildstatistik, Typographie und Illustration bei Fritz Kahn, Otto Neurath und Jan Tschichold zu. Sein Buch beschließt er mit einem Fazit über Ernst Jüngers Technikideologie. Unter dem Oberbegriff des „montierten Menschen“ möchte Stieglers zwei getrennte Sphären gemeinsam verhandeln, die der Ästhetik und die der Technik. In der Montage sieht er nicht nur ein Verfahren, sondern die Realisierung eines neuen Menschenbildes: Dieser neue, montierte Mensch, „sei, so wollen es Psychotechniker und Literaten, Ingenieure und Filmemacher, Architekten und Fotografen, Tayloristen und Künstler, technisch neu zu konstruieren.“ (10)

Der Fallstudiencharakter des Buches bringt den Vorteil mit sich, dass Stieglers jedes Einzelbeispiel tatsächlich gesondert und „für sich“ betrach-

ten und so herausarbeiten kann, wie der Montage-Begriff in unterschiedlichen Kontexten verschieden aufgeladen wurde. Gleich zu Beginn wird die Psychotechnik in Russland und Deutschland miteinander verglichen und dabei deutlich gemacht, dass die Technik als „Nullstelle“ fungierte, die unterschiedlich belegt werden konnte, also sowohl mit emanzipatorisch-utopischen Ideen, etwa kommunistischen Utopien vom neuen Menschen, als auch mit nationalsozialistischem Gedankengut. Damit entzieht Stiegler einer formalistisch argumentierenden Betrachtungsweise des Phänomens Montage den Boden, wie dies in der Kunstgeschichte Peter Bürger, Yve-Alain Bois und andere vorgeschlagen haben, die in der Montage per se ein verstörendes und damit kritisches Instrument sehen wollten. Auf diese beiden Autoren nimmt Stiegler indes nicht Bezug, sondern grenzt sich von einem seiner Meinung nach konventionellen Montage-Begriff ab, der strikt zwischen dem aufbauenden Montage-Verfahren der Fertigungstechnik und dem zerstückelnden, dysfunktionalen Montieren des künstlerischen Verfahrens unterscheidet (9). Er betont zudem, wie sehr der technologische Imperativ über alle Grenzen der verschiedenen politischen Systeme hinweg ein neues Menschenbild provozierte. Die beiden anschließenden exemplarischen Behandlungen zweier Psychotechniker, Fritz Giese und Frank Bunker Gilbreth, zeigen, wie in Deutschland „radikale Technisierung und reaktionäre Biologisierung“ Hand in Hand gehen konnten, während der Amerikaner Gilbreth eine fast schon grotesk zu nennende Optimierung des Alltagslebens forderte, die eine Vermehrung des persönlichen Glücks zum Ziel hatte.

### FILM ALS AUTONOME DENKFORM

Wie die Modelle der internationalen Psychotechnik und Arbeitswissenschaft in die visuellen Medien diffundierten, zeigt das zweite Hauptkapitel. Insbesondere der russische Film rezipierte dabei auch die Theorien Iwan Petrowitsch Pawlows und Wladimir Bechterews. Wertows Montage von dokumentarischem, ohne Drehbuch gewonnenem Material sollte zu einer Sichtbarmachung des Un-

verstellten und Unmaskierten führen und damit den Menschen zu neuem Leben befreien. Aus der Analyse der Filmtheorie Eisensteins gewinnt Stiegler die Erkenntnis, dass es sich dabei um eine Bildwissenschaft *avant la lettre* handelt, die ähnlich wie bei Wertow emanzipatorische Ideen verfolgte. Hier sind seine Schlussfolgerungen vergleichbar mit denen Flachs, wenn er den Film bei Eisenstein als Medium sieht, in dem der Betrachter die Bildkontrolle des Regisseurs reflektiert (155). Wie Flachs kommt auch er zu der Einschätzung, es werde damit eine „theoretische Suchbewegung“ in Gang gesetzt. Damit soll eine „mediale Einstellung des Menschen“ vorgenommen werden: „Die filmischen Bilder sollen sich in die psychisch-physiologische Bildbearbeitung einhaken, um dann Automatismen neu zu programmieren, indem sie die Grammatik der Wahrnehmung neu konfigurieren.“ (165) Von der reinen Darstellung der Wirklichkeit bei Wertow wird der Film bei Eisenstein zu einem aktiv eingreifenden Instrument (173), ja, zu einer eigenen Denkform (175).

### FOTOMONTAGE ALS PROPAGANDA

Im folgenden Kapitel kann Stiegler zeigen, dass Motive des Technischen das Verfahren der Fotomontage vorzubereiten halfen und ungewöhnliche Blickwinkel und Blickachsen zu einer Revolution der Wahrnehmung führten (187). Die ubiquitäre Industrie-Fotografie, die fast als eine Art *International Style* die Fotomagazine bestimmte und das gesamte politische Spektrum der Zeit abdeckte, wird an den Fotografien Germaine Krulls und Margaret Bourke-Whites ausgeführt. Es folgt eine ausführliche Diskussion des Werkes von Albert Renger-Patzsch, insbesondere von dessen Fotobuch *Die Welt ist schön*, das schon von den Zeitgenossen, insbesondere von Benjamin, kritisiert worden war. Deutlich wird, wie die Technik von Renger-Patzsch gleichsam naturalisiert und damit enthistorisiert werden konnte. Auch im Kapitel über die eigentliche Fotomontage zeigt Stiegler differenziert auf, wie unterschiedlich diese im russischen Konstruktivismus respektive bei Raoul Hausmann und John Heartfield im Dadaismus eingesetzt wurde. Es wird deutlich, dass die Foto-

montage nicht per se als aufklärerisches Instrument zu verstehen ist, sondern auch im Sinne von (Gegen-)Propaganda eingesetzt werden konnte.

**D**as dritte Hauptkapitel widmet sich dann der neuen visuellen Alphabetisierung des Menschen, der mittels Infografiken, Fotobüchern und eigener Fotoausrüstung zu einer aktiven Realisierung des Prinzips „montierter Mensch“ beitragen soll. Fritz Kahns mehrbändiges, illustriertes Werk *Das Leben des Menschen* fasst den Menschen als Maschine auf, um dessen Vitalfunktionen zu erklären. Stiegler zeigt, wie Kahn seine Mensch-Maschinen als in einen Gesellschaftskörper eingebettet begreift, der nicht als Volkskörper zu vereinnahmen war. Auch Otto Neurath, der sich selbst als Gesellschaftstechniker bezeichnete, verstand sein technizistisches Projekt einer allgemein verständlichen Bildstatistik im Sinne der Volksaufklärung und Emanzipation des Arbeiters. Während Neurath sich jedoch Zeit seines Lebens trotz mehrfacher Exilierung nie von seinen rationalistischen Ideen entfernt hat, wandte sich Jan Tschichold, dessen Projekt einer effizienten Typografie ebenfalls vorgestellt wird, später von seinen eigenen Ideen wieder ab. Auch die Fotografie sollte zu einer neuen Weltsprache werden, dementsprechend gab es zahlreiche Bestrebungen, die Bevölkerung in fotografischen Techniken zu „alphabetisieren“. Die Flut an daraus resultierenden Fotobüchern teilt Stiegler ein in solche, die einem Paradigma, und solche, die einem Syntagma folgen. Erstere seien dem Gesetz der Serie, letztere dem der Fotomontage verpflichtet (308). Nach diesen Beispielen für durchaus aufklärerisch intendierte Rationalisierungsprojekte schließt der Autor seine Abhandlung mit einer Analyse von Ernst Jüngers mit herausgegebener Publikation *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, über die er resümierend festhält: „Jüngers Montagebegriff ist Ausdruck eines konstruktivistischen Radikalismus und Konsequenz einer technizistischen wie metahistorischen Betrachtungsweise, die sehenden Auges in faschistische Theoreme mündet.“ (246)

Nicht alle von Stieglers Fallstudien durchdringen das Material gleichermaßen tief. Während sich erwartungsgemäß die Beiträge zu Film und Fotografie und dabei vor allem auch die Rekonstruktion der Kritik Benjamins an Renger-Patzsch (216–221) wie auch die Darstellung von Gilbreth auf einem hohen Reflexionsniveau bewegen und zugleich neue Quellen erschließen, bleiben insbesondere die Beiträge zu Neurath und Tschichold etwas dünn und dienen eher der Komplettierung des Gesamtbildes. Dass eine Zusammenstellung exemplarischer Fallanalysen immer nur kurssorisch bleiben kann, konzediert der Autor in seiner Einleitung zwar selbst, dennoch vermisst man in dem von ihm eröffneten Betrachtungshorizont die Positionen von Wilhelm Ostwald oder des notorisch für Normierung eintretenden „werbwart weidenmüller“, der Ostwalds Ideen am Bauhaus verbreitete und vehement für die Einführung des DIN-Formats eintrat.

Zwar ist es zu begrüßen, dass der Autor nicht von vorneherein eine bestimmte wertende Perspektive auf seinen Gegenstand einnimmt, sondern ganz unterschiedlich motivierte Montageprinzipien differenziert herausarbeitet, dennoch erzeugt die Zusammenstellung den Eindruck von direkten Kausalzusammenhängen zwischen Psychotechnik, Montage und Erziehung eines neuen Menschen, die letztlich auf Jüngers Ideologie hinauslaufen. Dies mag auch an der durchaus beängstigenden Aktualität liegen, die Stieglers Studie zukommt: Fragen nach Selbstoptimierung, nach Fremdbestimmung durch Technik sowie nach der Ersetzung menschlicher Arbeitskraft durch Maschinen sind drängende Themen unserer Zeit, die sich nach der Lektüre von Stieglers Text als konstitutiv für die Moderne verstehen lassen.

**B**etrachtet man beide Publikationen in der Zusammenschau, ergibt sich als Schnittstelle das Zeitmedium des Experimentalfilms, der sowohl von Flach als auch von Stiegler mit den Schriften Benjamins gelesen wird. Während Flach (230) die Möglichkeit der medialen Selbstreflexion durch die Montage betont – und damit in einer von Im-

manuel Kant bis Clement Greenberg vertretenen Argumentationsweise verharrt –, kommt Stiegler zu einem historisch stärker ausdifferenzierten Montage-Begriff. Des weiteren konstatiert Flach zwar am Beispiel Walter Ruttmanns, dass der dem abstrakten Film zugrunde liegende Zeitbegriff „technologisch vermittelt“ sei (237), und führt als Beleg ein Zitat desselben an, in dem das neue Tempo der Zeit als durch „Telegraf, Schnellzüge, Stenografie, Fotografie und Schnellpressen“ bestimmt beschrieben wird, eine historische Einbettung in den Kontext von Psychotechnik und Arbeitswissenschaft will sie jedoch nicht vornehmen, sondern sieht darin einen Paradigmenwechsel, der „durch Konvertierung von einer Dimension in eine andere, das heißt durch Tausch, Ersetzung, Reduktion, Umwandlung“ bestimmt sei (ebd.). Stiegler indes verhandelt den abstrakten Film im Kontext der „Alphabetisierung“ der Bevölkerung, die diese neue universale Sprache gleichsam „erlernen“ soll, und zeigt auf, dass Montage als Syntag-

ma visuell „funktionieren“ soll, um evident zu machen, dass die Welt noch gestaltet werden muss. In den beiden Studien stehen sich somit auch zwei methodische Ansätze gegenüber: Stiegler, der klassisch (kultur-)historisch argumentiert und so überraschende Inhomogenitäten in den verschiedenen Vorstellungen von „Montage“ und damit „der Moderne“ aufzeigen kann, und Flach, die mittels Diskursanalyse der Episteme der Kunst gerecht zu werden sucht, jedoch eine tatsächliche „Archäologie“, wie sie Foucault einforderte, nicht leistet, sondern bei pauschalen Behauptungen verbleibt.

---

**DR. DANIELA STÖPPEL**  
 Institut für Kunstgeschichte der  
 Ludwig-Maximilians-Universität,  
 Zentnerstr. 31, 80798 München,  
[daniela.stoeppel@lrz.uni-muenchen.de](mailto:daniela.stoeppel@lrz.uni-muenchen.de)

## Historismus zwischen Verzeitlichung und Globalisierung

**D**er Historismus ist ein in der Architekturgeschichtsschreibung viel geschmähter und verachteter Stil. Die Polemiken der Modernen und Avantgardevertreter wie auch die Kritik der Zeitgenossen prägen den Blick auf ihn bis heute. Die Liste der Anklagepunkte ist lang: Der Historismus habe keinen neuen, den Bedürfnissen der Zeit entsprechenden Stil hervorzubringen vermocht, er habe Stahl und Eisen nicht ins Zentrum des Bauens gerückt, er sei den neuen Bauaufgaben nicht gerecht geworden,

ihm sei jegliche Originalität abgegangen, und er habe der Beliebigkeit gefrönt. Und damit sind nur die Hauptpunkte der ‚Anklageschriften‘ genannt. *Cahiers de doléances* wurden bereits von den Zeitgenossen umfänglich und detailliert geführt, die Proponenten des Neuen Bauens haben sie zu einem klar umrissenen Bild gefügt. Ihre Forderungen nach dem *einen* zeitgemäßen Stil verstellen den Blick auf den grundlegenden Wandel der Konzeption von Zeitlichkeit als der eigentlichen Voraussetzung für das Aufkommen einer historischen Bauweise. Die Fülle von Verunglimpfungen, die der Historismus gezeitigt hat, ist jedoch selbst der offensichtlichste Hinweis darauf, dass er etwas Neues hervorgebracht hat. Noch die Avantgarden haben sich an der einschneidenden Erfahrung von Geschichtlichkeit abgearbeitet, sich ihr