

# E-JOURNAL (2022) 11. JAHRGANG / 1

zfl

## FORUM INTERDISZIPLINÄRE BEGRIFFSGESCHICHTE (FIB)

LEIBNIZ-ZENTRUM  
FÜR LITERATUR- UND  
KULTURFORSCHUNG

Herausgegeben von Ernst Müller

**Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung**  
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin  
T +49 (0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

## IMPRESSUM

### Herausgeber dieser Ausgabe

Ernst Müller, Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL)

[www.zfl-berlin.org](http://www.zfl-berlin.org)

### Direktorin

Eva Geulen

### Redaktion

Ernst Müller (Leitung), Dirk Naguschewski,  
Tatjana Petzer, Barbara Picht, Falko Schmieder,  
Georg Toepfer

### Wissenschaftlicher Beirat

Faustino Oncina Coves (Valencia), Christian Geulen  
(Koblenz), Eva Johach (Konstanz), Helge Jordheim  
(Oslo), Christian Kassung (Berlin), Clemens Knobloch  
(Siegen), Sigrid Weigel (Berlin)

**Gestaltung** KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

**Layout/Satz** Tim Hager

**Titelbild** D. M. Nagu

ISSN 2195-0598

DOI: [10.13151/fib.2022.01](https://doi.org/10.13151/fib.2022.01)



Sämtliche Texte stehen unter der Lizenz

**CC BY-NC-ND 4.0**. Die Bedingungen dieser Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den\*die jeweilige\*n Rechteinhaber\*in.

© 2022 / Das Copyright liegt bei den Autor\*innen.

# INHALT

- 4 EDITORIAL**  
Ernst Müller

## BEITRÄGE

- 6 TRANSPARENZ ALS MEHRDIMENSIONALER SCHLÜSSELBEGRIFF**  
Lea Watzinger

- 15 STATIK**  
Nicole Rettig

## REZENSIONSESSAY

- 27 »CHARISMATISCHE WÖRTER«: ZUR ANATOMIE MASSENDEMOKRATISCHER  
KAMPFBEGRIFFE**  
ANLÄSSLICH VON DAVID RANAN (HG.): »SPRACHGEWALT. MISSBRAUCHTE  
WÖRTER UND ANDERE POLITISCHE KAMPFBEGRIFFE«  
Clemens Knobloch

# STATIK

Nicole Rettig

Im Jahr 1959 brachte Jean Tinguely sein Manifest »Für Statik« in Umlauf. Was auf den Titel folgt, ist angesichts der Tatsache, dass es sich bei dem Künstler um einen Vertreter der Kinetischen Kunst handelt, nicht verwunderlich. Stillstand gebe es nicht, verkündet der »Meister der Bewegungskunst«<sup>1</sup> gleich im ersten Satz.<sup>2</sup> Es scheint so, als wolle der Künstler die Statik im Rauschen der Zeit auflösen, als wolle er die Rasanz des Lebens in den Mittelpunkt stellen. Entsprechend bezeichneten Kunsthistoriker\*innen den kurzen Text als »Manifest der Bewegung«<sup>3</sup> und »Hymne an die Bewegung«.<sup>4</sup> Einschätzungen wie diese deuten an, dass »Statik« ein unpopulärer Begriff ist, der in der Forschung allzu gerne übergangen wird. Anstatt sich auf den Begriff einzulassen, ihn zu kontextualisieren und seine Bedeutungsdimensionen zu eruieren, wird die Dynamik vorschnell gegen die Statik ausgespielt. Zwar liegt es nahe, das Manifest als Feier der Bewegung zu interpretieren, doch könnte es nicht ebenso sein, dass Tinguely die Aufmerksamkeit auf die Statik lenken wollte, um daran zu erinnern, dass das Leben nicht ausschließlich dynamisch ist? Allein schon die Wahl des Titels lässt diesen Schluss zu. Darüber hinaus offenbart eine genaue Lektüre des kurzen Textes, dass der Künstler die Statik keinesfalls im Strudel der Momente untergehen lässt. Vielmehr steht »Statik« im Manifest für die Absolutheit des Augenblicks, für ein Leben im Hier und Jetzt im vollkommenen Bewusstsein der Vergänglichkeit. Sie

bezeichnet weit mehr als nur Stillstand und Stagnation – sie meint das »JETZT« als »schöne und absolute Wirklichkeit«.<sup>5</sup> Hinzu kommt eine möglicherweise irritierende Definition, die Tinguely an anderer Stelle formuliert. Sie lautet: »Bewegung ist das einzige Statische, Endgültige, Dauerhafte und Gewisse«.<sup>6</sup>

Bereits diese knappen Ausführungen lassen erkennen, dass es sich bei der Statik um einen vielschichtigen Begriff handelt, der zumeist ausgeblendet wird und dem sich Kunst-, aber auch Literatur- und Kulturwissenschaftler\*innen bislang nur selten explizit widmeten. Im Folgenden wird es um die weitere Aufschlüsselung dieses Begriffs gehen, wobei die Kunst der Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zentrum steht. Im abschließenden Teil wird der Blick dann auf weitere, für die Klärung des Begriffs relevante Bereiche gerichtet. Die Bemerkungen können nur ausschnitthaft darstellen, dass Moderne und Postmoderne stärker von der Statik geprägt sind, als man gemeinhin annimmt.<sup>7</sup> Sie konterkariert die gängigen Erzählungen von Beschleunigung und hemmungsloser, ungezügelter Bewegung als einem Kennzeichen der Moderne. Dabei tritt sie nicht in Distanz zur Dynamik – vielmehr kann sie nur in Anbindung an diverse Prozesse gefasst werden. Bevor den statischen Aspekten der avantgardistischen Kunst nachgespürt wird, seien zunächst einige grundlegende Bemerkungen angebracht.

Ursprünglich ist »Statik« ein technischer Begriff, der vom griechischen *statikḗ* (*téchnē*), der »Kunst des Wägens« abgeleitet ist. Als »Lehre vom Gleichge-

---

1 Margriet Schavemaker/Barbara Til/Beat Wismer: »Jean Tinguely. Eine Einführung«, in: Museum Kunstpalast, Düsseldorf/Stedelijk Museum, Amsterdam (Hg.), *Jean Tinguely. Super Meta Maxi*, Köln 2016, S. 9-11, hier S. 11.

2 Vgl. Jean Tinguely: »Für Statik«, <https://www.tinguely.ch/de/tinguely-sammlung-restaurierung/tinguely-biographie.html> (letzter Zugriff: 16.05.2021).

3 Gijs van Tuyl: »Vorwort«, in: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): *L'Esprit de Tinguely*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 5-9, hier S. 6.

4 Annelie Lütgens: »L'Esprit de Tinguely: Das Wunderbare besiegt das Nützliche«, in: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): *L'Esprit de Tinguely* (Anm. 3), S. 19-125, hier S. 24.

---

5 Tinguely, »Für Statik« (Anm. 2).

6 Tinguely, zit. n.: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): *L'Esprit de Tinguely* (Anm. 3), S. 60.

7 Zum hier verhandelten Themenkomplex siehe auch: Nicole Rettig: *Statische Moderne. Zum Begriff der Statik in bildender Kunst, Literatur und Architektur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2022.

wicht der Kräfte oder Lehre vom Spannungs- und Verschiebungszustand von Tragwerken« handelt die Statik von Körpern, welche sich im Zustand der Ruhe befinden.<sup>8</sup> Vom Bereich der Technik wanderte der Begriff in andere Disziplinen, wo er mit neuen, durchaus überraschenden Bedeutungen aufgeladen wurde.

Besonders eng ist die Statik mit der Eisenarchitektur verwoben, da hier die Optik von den Berechnungen der Ingenieure bestimmt wird. Das physikalische Spiel aus Zug und Druck fällt direkt ins Auge. Die wachsende Bedeutung der Eisenarchitektur, deren Siegeszug bereits im 18. Jahrhundert begann, geht einher mit der voranschreitenden Theoretisierung der Baustatik, einer Disziplin, welche sich zwischen Theorie (mathematische Berechnungen) und Praxis (experimentelle Prüfverfahren) bewegt. Die zunehmende Verwissenschaftlichung schlug sich in einer wachsenden Anzahl von Fachliteratur nieder. Entscheidende Beiträge stammen u. a. von Louis Navier und Karl Culmann. Bemerkenswert ist, dass die Baustatik von Technikhistoriker\*innen lange Zeit stiefmütterlich behandelt wurde. Erst in den frühen 1990er Jahren verstärkte sich das Interesse an diesem Gebiet. Eine umfassende Studie zur Geschichte der Baustatik legte der Bauingenieur und Technikhistoriker Karl-Eugen Kurrer vor. In seiner *Geschichte der Baustatik* (2016), deren Untertitel *Auf der Suche nach dem Gleichgewicht* lautet, gibt Kurrer einen entscheidenden Hinweis, der erklärt, warum die Statik ein Schattendasein führt: Die Stabilität von Bauwerken werde häufig als natürliche Gegebenheit vorausgesetzt. Das baustatische Wissen werde also gleichsam vom Bauwerk absorbiert und nicht mehr dezidiert wahrgenommen. Erst wenn die Statik versage, trete sie ins Bewusstsein.<sup>9</sup>

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts befasste sich Alfred Gotthold Meyer, Professor für Geschichte des Kunstgewerbes, mit der Geschichte der Baustatik. In seinem 1907 postum erschienenen Buch *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik* zeichnet er die Entwicklung der Baustatik in groben Zügen nach und zeigt dabei auf, dass sich Architektur und Ingenieurwesen im Laufe der Zeit aufgrund zunehmender Spezialisierung voneinander trennten und schließlich zwei Kulturen bildeten. Meyer war es auch, der sich als einer der Ersten eingehend mit der Ästhetik der Eisenarchitektur auseinandersetzte. Mit seinem Buch

wollte er vor allem einen Beitrag zur Stilgeschichte leisten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang nicht nur, dass er die Statik, welche im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer Wissenschaft avancierte, zur Grundlage der neuen Ästhetik erhebt, sondern auch, dass er das Gefühl in den Konstruktionsprozess einschreibt. Zwar sei die Optik der Eisenarchitektur in erster Linie das Resultat diverser Rechenoperationen, doch könne sich dann und wann das »statische Gefühl«<sup>10</sup> einmischen. Als »eine dem künstlerischen Schaffen näher verwandte persönliche Kraft« greife es in die »rechnerisch abwägende Tätigkeit«<sup>11</sup> des Konstrukteurs ein und eile dem Rechnen voraus. Dann fungiere die Rechnung lediglich als Regulativ. Franz Czech hält in seiner Rezension der *Eisenbauten* fest, dass das »statische Gefühl« nichts anderes sei als »die verstandesmäßig erfaßte Theorie in Fleisch und Blut übergegangen, aus dem Unbewußten heraus wirkend«.<sup>12</sup> Aufschlussreich sind Meyers Ausführungen auch deshalb, weil deutlich wird, dass die »Architektur des Ingenieurs«<sup>13</sup> nicht ausschließlich im Zeichen der Statik steht. Vielmehr zeigt sich, dass sie statische und dynamische Aspekte in sich vereint: Zum einen tragen die »Spitzengewebe aus Eisen«<sup>14</sup> die statischen Berechnungen der Ingenieure zur Schau und bestechen ferner durch ihre Monumentalität und Starrheit. Zum anderen sind sie Symbole des technischen Fortschritts und damit Inbegriff der durch die Industrialisierung hervorgerufenen Dynamisierung der Umwelt. Hinzu kommt, dass Meyer die mechanischen Konstruktionen durch seinen Blick dynamisch auflädt. Der Eiffelturm, dessen Verstreben er als rhythmisch empfindet, stehe für ein »neues Tempo tektonischer Lebendigkeit«<sup>15</sup>: »[M]it einer statischen Energie ohnegleichen setzt dieser Turm seine vier

10 Alfred Gotthold Meyer: *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik*, Esslingen 1907, S. 48.

11 Ebd.

12 Franz Czech: »Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik«, in: *Der Eisenbau* 10 (1910), S. 405-407, hier S. 405. In der Literatur taucht das »statische Gefühl« in Max Eyth's Roman *Die Brücke über die Ennobucht* (1899) auf (vgl. S. 45 in der 2012 bei tredition erschienenen Ausgabe). Der Dichter-Ingenieur (vgl. Katja Schwiglewski: *Erzählte Technik. Die literarische Selbstdarstellung des Ingenieurs seit dem 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 1995, S. 38 f.) erzählt dort in fiktionaler Überformung vom Eisenbahnunglück auf der Firth-of-Tay-Brücke, welches sich im Dezember 1879 ereignete.

13 Antonio Becchi, »Baustatik«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hg. von Friedrich Jaeger, Bd. 1, Stuttgart 2005, Sp. 1093-1100, hier Sp. 1099.

14 Meyer: *Eisenbauten* (Anm. 10), S. 89.

15 Ebd., S. 87.

8 *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden*, 21. Aufl., Leipzig/Mannheim 2006, Bd. 26, S. 178 f., hier S. 178.

9 Vgl. Karl-Eugen Kurrer: *Geschichte der Baustatik. Auf der Suche nach dem Gleichgewicht*, Berlin 2016, S. 5. Die erste Auflage erschien bereits 2002.

Beine breit auf den Boden auf, als wolle er sich an ihn ankrallen«.16 Dieser Blick erweist sich als überaus modern, denn es ist genau dieser Vitalismus der Wahrnehmung, dem man später u. a. bei Sigfried Giedion, Germaine Krull oder Roland Barthes begegnen wird.

Neben Meyer widmete sich auch A. Ehrenberg der Statik in den Künsten. Seine Studie trägt den hinsichtlich des Versuchs einer Schärfung des Statikbegriffs vielversprechenden Titel *Ästhetische Statik* (1914). Der Autor betont, dass die »ästhetische Statik« strikt von der mechanischen Statik unterschieden werden müsse.17 Die Hervorhebung der Differenz von ästhetischem und physikalischem Gleichgewicht zeigt an, dass sich Ehrenberg der Problematik bewusst ist, welche durch die Überführung des aus dem Bereich der Technik stammenden Begriffs in den Kunstdiskurs entsteht. »Ästhetische Statik« liegt nach Ehrenberg vor, wenn sich der Eindruck eines harmonischen Gleichgewichts einstellt. Sie wird demnach subjektiv erfahren und fällt nicht automatisch mit der mechanischen Statik zusammen. Die Gesetze der Statik können auch dort erfüllt sein, wo Objekte oder Objektteile scheinbar rutschen, kippen oder fallen, wo Dinge disharmonisch und unproportioniert wirken – dann aber handelt es sich nicht um »ästhetische Statik«, die für empfundene Balance, Harmonie und Ruhe steht. Doch obwohl es gravierende Unterschiede zwischen mechanischer und ästhetischer Statik gibt, spielt die Mathematik bei der Begründung der »ästhetischen Statik« eine entscheidende Rolle. Es seien, so der Kunsthistoriker, gerade die mathematischen Formen von eminenter Bedeutung, weil ihnen Gleichgewichtsmomente innewohnen, die den statischen Aufbau eines Kunstwerks erleichtern würden.18 Im Gegensatz zu Wilhelm Worringer ist die geometrische Abstraktion für Ehrenberg nicht Endzweck der Gestaltung, sondern Mittel zur Erzeugung eines statischen Eindrucks.19 Er betont, dass das menschliche Auge zu seiner Beruhigung nach Statik verlange.20 Deshalb obliege es dem Künstler, Werke zu schaffen, die gemessen, austariert und ruhig wirken. Dies gelänge u. a. durch eine »Anpas-

sung an die Statik architektonischer Dinge«.21 Bestes Beispiel »ästhetischer Statik« seien die Meisterwerke der griechischen Plastik.22

›Statische Ästhetik‹ findet sich jedoch nicht nur in der klassischen und klassizistischen Kunst, vielmehr taucht sie auch dort auf, wo man sie zunächst nicht vermutet: in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Auf den ersten Blick stecken die Werke der Avantgardist\*innen voller Dynamik. Das verwundert nicht, waren sie es doch, die antraten, die Zeitgenoss\*innen u. a. auf die durch die zunehmende Technisierung des Alltags hervorgerufene neue Wahrnehmungssituation einzustellen. Der Blick musste neu justiert, der Wahrnehmungsapparat für das sensuelle Bombardement gerüstet werden. Wie unterschiedlich dabei die ästhetisch-literarischen Bewältigungsstrategien ausfallen können, zeigen die Ismen, die in jenen Jahren wie Pilze aus dem Boden schossen – man denke etwa an den Kubismus, den Futurismus, den Purismus, den Konstruktivismus oder den Dadaismus. Doch so verschieden die Programme, Theorien, Manifeste und Philosophien der Avantgardist\*innen im Einzelnen auch sind – die Forderung nach einem neuen, dynamischen Sehen ist unüberhörbar. Bereits die Titel zahlreicher Werke verraten, dass es den Avantgardist\*innen um das Verarbeiten und Darstellen von dynamischen Prozessen in allen Facetten ging. So gestaltete Umberto Boccioni *Urformen der Bewegung* (1913), Melchior Vischer präsentierte sein Buch *Sekunde durch Hirn. Ein unheimlich schnell rotierender Roman* (1920), Umbo montierte den *rasenden Reporter* (1926) und László Moholy-Nagy forderte eine *Vision in Motion* (1947), um nur ein paar Beispiele zu nennen. Nichts, so scheint es, war in einer Zeit, die augenscheinlich vom technischen Fortschritt, vom Großstadtrummel und von Beschleunigung geprägt ist, unzeitgemäßer als das Streben nach monumentalen, ruhigen und ausgeglichenen Formen, nach endgültigen Werten, nach Absolutem. Statt Statik schrieb man sich Bewegung, Fragmentarität, Zertrümmerung und Montage auf die Fahne. Weit entfernt lag dagegen alles Ewige, Fixierte und Bewegungslose. Ist allerdings der Blick erst einmal für das Statische sensibilisiert, so fällt auf, dass die Avantgarden stärker mit Statik und Statischem verbunden sind, als gemeinhin angenommen wird. Dabei gewinnt die ›statische Ästhetik‹ der Avantgardist\*innen gerade dann an Kontur, wenn man sie nicht ausschließlich vor dem Hintergrund der klassischen

16 Ebd., S. 88.

17 Vgl. A. Ehrenberg: *Die ästhetische Statik. Ein Beitrag zur Lösung des Formproblems in der bildenden Kunst nebst einer Begriffsbestimmung des Naturalismus*, Berlin 1914, S. 13 f.

18 Ebd., S. 14.

19 Ebd., S. 13 f.

20 Ebd., S. 22 f.

21 Ebd., S. 23.

22 Ebd., S. 25.

Kunst der Antike betrachtet, sondern wenn man sie – wie es der Begriff ›Statik‹ ja auch nahelegt – an die voranschreitende Technisierung der Umwelt zurückbindet, zumal sich zahlreiche Avantgardist\*innen am Formideal der Ingenieur\*innen orientierten. Paradigmatisch schreibt Alexander Rodtschenko:

»KONSTRUKTION – Organisation der Elemente.  
 KONSTRUKTION ist MODERNE  
 WELTANSCHAUUNG.  
 KUNST ist wie jegliche Wissenschaft  
 einer der Zweige der MATHEMATIK.  
 KONSTRUKTION ist eine moderne Forderung nach  
 ORGANISATION und zweckbestimmter Nutzung  
 des Materials.  
 KONSTRUKTIVES LEBEN  
 IST DIE KUNST DER ZUKUNFT.  
 [...]
   
 Bewußtes und organisiertes LEBEN, das SEHEN und  
 KONSTRUIEREN kann, ist moderne Kunst.  
 [...]
   
 Bewußtsein, EXPERIMENT, Ziel,  
 KONSTRUKTION, Technik und Mathematik sind die  
 BRÜDER der modernen KUNST.«<sup>23</sup>

Für eine Erkundungstour, bei der die statische Seite der Moderne entdeckt werden kann, bietet sich Carl Einsteins Werk *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* an, das erstmals 1926 in der Reihe der Propyläen Kunstgeschichte erschien. Entgegen vieler anderer Kunsthistoriker\*innen lässt sich der Autor und Kritiker nicht vom überall ertönenden Ruf nach Dynamik beeindrucken. Er klammert den Begriff ›Statik‹ nicht aus und eröffnet dadurch eine Perspektive auf die Kunst der Moderne, die bis heute von Kunsthistoriker\*innen zumeist ausgeblendet wird.<sup>24</sup>

Im Rahmen seiner Ausführungen zum Kubismus hebt Einstein hervor, dass die Künstler subjektive Blick- und Bewegungserfahrungen visualisierten. Sie gingen von der Fläche aus und projizierten ihre eigene dynamische Vorstellungswelt hinein.<sup>25</sup> Eine entscheidende Bedeutung käme dabei dem *simultané* zu, welches er wie folgt definiert:

»*Simultané* heißt, die entscheidenden Stadien optischen Vorstellens herausbilden [...]. Eine Auslese der Sichten wird getroffen, die Blickkontraste werden einander entgegnet, und die Fläche ist von den Spannungen der Blickbewegungen und Formlagerungen erfüllt.«<sup>26</sup>

Diese Beschreibung erinnert an Fotografien von Eisenarchitektur wie sie etwa Germaine Krull mit ihrem Mappenwerk *Métal* (1928) vorlegte. Wie die kubistischen Bilder, so bieten auch die Fotografien Krulls »vielfältige, kontrastgefüllte Richtungs- und Schichtenerlebnisse«.<sup>27</sup> Hier wie dort durchdringen und queren die Plane einander;<sup>28</sup> hier wie dort hat man »sich von der perspektivisch, mathematischen Idealisierung des Schauens abgewandt. Der ewig ruhende Betrachter ist endlich aktiviert, man starrt nicht mehr geängstigt auf das unbewegt Unsterbliche«.<sup>29</sup> Angesichts dieser Parallelität verwundert es dann auch nicht, dass Einstein den tektonischen Aufbau der kubistischen Bilder betont und die Bildfläche als technische Einheit bezeichnet.<sup>30</sup> Gemälde wie Picassos *Bildnis Ambroise Vollard* (1909/10) bilden analog zu den Eisenbauten statische Gefüge, weil sie gleichsam gemalte Architektur sind und weil sie zudem analog zur mechanischen Statik als spannungsvoll bezeichnet werden können. Gleichzeitig erweist sich die Bildarchitektur, wie angedeutet wurde, als überaus dynamisch. Hinter dem hybriden Charakter der Bilder, hinter dem Changieren zwischen Statik und Dynamik stünden, so Einstein, gegensätzliche menschliche Regungen: Dem subjektiven Erleben, dem Fließen der Vorstellungen träten bewusste Raumbildung und tektonisch-kollektive Zeichen entgegen. Die unbewusste Vision werde durch bewusste Gestaltung eingedämmt und fixiert.<sup>31</sup> Gegen die Erinnerungsflut würde gleichsam eine »statische Formbarriere«<sup>32</sup> errichtet. »Statik heißt hier heftige Komprimierung langer, doch rapider Prozesse«.<sup>33</sup> Daneben bemerkt der Kunsthistoriker, dass die Statik der kubistischen Bilder »Zeichen eines ergreisten Willens zu Dauer und Unsterblichkeit«<sup>34</sup> sei. Statisches zu gestalten bedeutet demnach, etwas hinterlassen

23 Alexander Rodtschenko: »Losungen« (1921), in: ders.: *Alles ist Experiment. Der Künstler-Ingenieur*, hg. von Pierre Gallissaires, Hamburg 1993, S. 45 f.

24 Vgl. Nicole Rettig, »Carl Einstein und die ›statische Ästhetik‹ der Avantgarden«, in: Jasmin Grande/Eva Wiegmann/Kristin Eichhorn (Hg.): *Expressionismus 14/2021. Carl Einstein und die Avantgarde*, Berlin 2021, S. 49-59.

25 Vgl. Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Leipzig 1988, S. 87.

26 Ebd., S. 116.

27 Ebd., S. 112.

28 Vgl. ebd.

29 Ebd.

30 Vgl. ebd., S. 116.

31 Vgl. ebd., S. 92, 95, 99, 105.

32 Ebd., S. 126.

33 Ebd., S. 127.

34 Ebd., S. 90.

zu wollen, was das Hier und Jetzt überdauert, was beständig und wesenhaft, was mithin für die Ewigkeit gemacht ist.

Das Streben nach einer überzeitlichen Bildsprache, die dennoch aktuell ist, ist auch für das bildnerische Werk von Fernand Léger charakteristisch. In Einsteins Kunstgeschichte wimmelt es im Kapitel über diesen französischen Maler von architektonischen und technischen Begriffen. So bezeichnet der Kunsthistoriker den Begründer des Tubismus als tektonischen Typ, Fabrikant und Willensmensch, Präziseur, Standardeur, Typusbildner und Organisator.<sup>35</sup> Der Künstler verwende Bildteile wie ein Baumeister und baue Maschinen-Menschenkörper.<sup>36</sup> Nicht nur sei der Einfluss des industriellen, serienmäßigen Denkens deutlich zu erkennen, auch die Nähe zur modernen Architektur sei unübersehbar.<sup>37</sup> Die tektonisch-geometrische Bildsprache stehe wiederum für die Suche nach Formen jenseits des Individuellen resp. für das Streben nach Dauerhaftigkeit.

Vor diesem Hintergrund erscheint Légers Gemälde *Die Bauarbeiter* (1951) als Inbegriff avantgardistischer ›statischer Ästhetik‹. Wie der Maler berichtet, gab die Beobachtung einer Baustelle den entscheidenden Impuls für dieses Bild:

»Ich sah den Menschen wie einen Floh, er schien noch verloren in seinen Erfindungen, und über ihm der Himmel. Dies wollte ich wiedergeben: den Kontrast zwischen dem Menschen und seinen Erfindungen, zwischen dem Arbeiter und dieser ganzen Metallarchitektur, dem Harten, dem Eisen, den Bolzen und Nieten. Auch die Wolken habe ich technisch angebracht, aber sie stehen im Kontrast um den Balken [...]. Ich lege mehr Gewicht auf die Existenz der Gestalten, aber gleichzeitig meistere ich ihre Bewegungen und ihre Leidenschaften. Ich glaube, daß die Wahrheit so besser zum Ausdruck kommt, direkter, auf eine dauerhaftere Weise.«<sup>38</sup>

Aus diesen Zeilen geht nicht nur hervor, dass *Die Bauarbeiter* bildende Kunst an der Schnittstelle zu Architektur und Technik sind, sondern auch, dass es Léger um die Visualisierung des Überindividuellen zu tun ist. Zudem macht der zitierte Passus deutlich, dass das Bewegliche zentraler Bestandteil ›statischer

Ästhetik‹ ist. Im Bild ist auf unterschiedlichen Ebenen Bewegung angelegt, doch erscheint sie, um mit Léger zu sprechen, gemeistert. Das bedeutet, dass es sich hier nicht um überbordend-ungezügelter Dynamik á la Futurismus oder Expressionismus handelt, sondern um eine gebändigte Form von Bewegung. Im Übrigen beschreibt auch die mechanische Statik nicht vollkommen bewegungslose Zustände. Der Historiograph der Baustatik Karl-Eugen Kurrer betont, dass es kein absolutes Gleichgewicht gebe. Im Sinne einer lebendigen Baustatik müsse das mechanische Äquilibrium dynamisch begriffen werden, weil sich immerzu neue Gleichgewichtszustände einstellten.<sup>39</sup>

Die Statik spielt bei Léger auch an anderer Stelle eine entscheidende Rolle, und zwar in seiner programmatischen Schrift »Conférence über die Schau-Bühne«, die 1925 im *Europa Almanach* erschien. Dort fordert er eine »polychrome Architektur«.<sup>40</sup> Sie sei Gegenentwurf zur modernen Großstadt, deren Erscheinungsbild nicht nur schlecht orchestriert sei, sondern geradezu wahnsinnig mache. Dem urbanen Chaos stellt der Künstler Ruhe und Ordnung entgegen. Alles solle nach einem »statischen Rezept«<sup>41</sup> aufgebaut werden. Damit antizipiert Léger eine vitale, entspannte, gesunde und harmonische Gesellschaft, die in einer schönen wie wohlgeordneten Umgebung lebt.

Gegen Ende seiner Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts geht Carl Einstein auf die Kunst der russischen Konstruktivisten ein. Bei allen Bemühungen um Neuerungen hätten die Künstler es nicht vermocht, die Kunst zu befreien. Statt nach vorn zu schreiten, habe man zu klassizistischer Statik zurückgefunden:

»Die Dinge, die Dauer und Überlieferung enthalten, Zeichen des Erstarrtseins, waren ausgeschaltet. Jedoch diese Prediger der reinen dinglosen Form gerieten nun in eine durchaus klassizistische Statik. Zwei Vierecke übereinander ohne Raumzertrümmerung und die ›neue Raumbildung‹ kauert wie der alte Dornauszieher.«<sup>42</sup>

35 Vgl. ebd., S. 153, 156.

36 Vgl. ebd., S. 157, 147.

37 Vgl. ebd., S. 154, 151.

38 Fernand Léger, zit. n. Werner Schmalenbach: *Fernand Léger*, Köln 1977, S. 158.

39 Vgl. Burkhard Talebitari: »Der wirklich geniale Ingenieur ist poetischer Denker« (Gespräch mit Karl-Eugen Kurrer, 29.01.2016): <https://momentum-magazin.de/de/der-wirklich-geniale-ingenieur-ist-poetischer-denker/> (letzter Zugriff: 15.05.2021).

40 Fernand Léger: »Conférence über die Schau-Bühne«, in: Carl Einstein/Paul Westheim (Hg.): *Europa Almanach*, Leipzig 1925 (Nachdruck 1993), S. 119-132, hier S. 131.

41 Ebd., S. 132.

42 Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Anm. 25), S. 272.



Mit seinem Buch legt Carl Einstein ein Statik-Panorama vor, durch welches zum einen ersichtlich wird, dass die Kunst der Moderne eng mit der Statik verwoben ist, zum anderen wie facettenreich der Begriff ›Statik‹ jenseits des Technikbereichs ist. Von seinen Erläuterungen ausgehend lässt sich dann auch die ›statische Ästhetik‹ der Avantgarden näher bestimmen. Sie zeichnet sich erstens durch eine reduzierte, exakte und geometrische Bildsprache aus, die an die Konstruktionen der Ingenieur\*innen denken lässt. Zweitens handelt es sich um austarierte und zugleich spannungsvolle Kompositionen, die sich zwischen Gesetz und Gefühl, Formgebung und Entformung, Ratio und Intuition bewegen. Das bildnerische Äquilibrium steht mitunter für die Sehnsucht bzw. Suche nach einem psychischen wie physischen Gleichgewicht und kann sogar kosmische Harmonie symbolisieren. Die Vertreter\*innen der ›statischen Ästhetik‹ stellen sich in der Regel nicht gegen den technischen Fortschritt, begrüßen ihn vielmehr und nehmen die Formsprache der Ingenieur\*innen auf. Sie ist ihnen Inbegriff von Rationalität, Objektivität, Exaktheit, Universalität und Absolutheit. Im Kunstdiskurs weist ›Statik‹ also nicht nur über die technische Definition, sondern auch über negative Konnotationen wie Lähmung, Stillstand, Anti-Fortschrittlichkeit oder Dogmatik hinaus.

Während sich Einstein nicht scheut, avantgardistische Werke mit dem Attribut des Statischen zu belegen, vermeiden Kunsthistoriker\*innen gewöhnlich den Begriff der Statik und sprechen stattdessen von Ponderation, Gleichgewicht, Balance oder einem spannungsvollen Gefüge. Mit Vorliebe bezeichnen sie Bilder als dynamische Kompositionen – und folgen damit der von den Künstler\*innen selbst vorgegebenen Lesart. Verfolgen lässt sich das am Werk von El Lissitzky. Der Künstler selbst erklärt in seinem Aufsatz »Proun« (1921), dass sich die Formen von *Proun* entlang bestimmter Achsen bewegen, nämlich

»entlang der Diagonale oder Spirale eines Treppenhauses, entlang der Vertikale im Fahrstuhlschacht, entlang der Horizontalen auf der Straße, entlang der geraden Linien und Kurven eines Flugzeugs. Für jede dieser Bewegungen gibt sich die materielle Form eine entsprechende Ordnung – eine Konstruktion«.<sup>43</sup>

43 El Lissitzky: »Proun« (1921), in: Hubertus Gaßner/Eckhart Gillen (Hg.): *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare, Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917-1934*, Köln 1979, S. 117 f., hier S. 117.

Mit Aussagen wie diesen gibt der Künstler die Stoßrichtung der Bildanalysen vor. Ganz im Sinne Lissitzkys schreibt etwa Karl Ruhrberg über die *Prounen*:

»Seine Formen werden rhythmisch gegliedert, auch sie bewegen sich vor unendlichen Räumen, auf verschiedenen Bildebenen, waagrecht, senkrecht und diagonal, Räume überschneiden sich und werden einander entgegengesetzt. Die innere Dynamik dieser Bilder ist unverkennbar«.<sup>44</sup>

Auch Hubertus Gaßner spricht von »dynamischen Bild- und Raumkonstruktionen«.<sup>45</sup> Der Betrachter solle in die innere Bewegung des Werks gezogen werden, »um selbst ein aktives Glied im Prozeß dieser universellen Reorganisation der Wahrnehmung, der Gesellschaft, der Umwelt und der Natur zu werden«.<sup>46</sup> Zudem weist Gaßner darauf hin, dass Lissitzky das künstlerische Schaffen im Sinne des Strukturalismus definiere, nämlich »als »Erfindung« einer Struktur, in der die »Elemente« des Gestaltens, d. h. die Farben, die Materialien [...] und die Konstruktionsfiguren [...] untereinander und zum Ganzen in bestimmte dynamische Beziehungen gesetzt werden«.<sup>47</sup> Durch die Kombination der verschiedenen Elemente entstehe schließlich »ein Zusammenhang optischer oder physischer Spannungskräfte, die sich anziehen oder abstoßen, Zug oder Druck ausüben«.<sup>48</sup> Der Architekt Rudolf Schwarz bewegt sich ebenfalls im Begriffsfeld ›Statik‹, ohne allerdings den technischen Begriff zu nennen. In seinem Buch *Wegweisung der Technik* (1928) hält er fest:

»Die konstruktive gegenständliche Phantasie eines Lissitzky mag zum Beispiel technisch äußerst anregend sein, ihr künstlerischer Gehalt hängt jedoch von der Objektivierung der eigenständigen Dynamik individueller Empfindungen ab [...]. Die Bildarchitektur offenbart diese befreiten, elementaren menschlichen und geistigen Energien [...]. In der vollkommenen, komplexen Formalität ihrer geometrischen Formen, im ruhigen Gleichgewicht der parallelen hochstrebenden Vertikal-Gliederungen wirkt sie als

44 Karl Ruhrberg: *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000, S. 167.

45 Hubertus Gaßner: »Utopisches im russischen Konstruktivismus«, in: ders./Karlheinz Kopanski/Karin Stengel (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*, Marburg 1992, S. 48-68, hier S. 57.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 54 f.

48 Ebd., S. 55.

weckender Ruf in der irdischen Kollektivität. Aus dem lebendigen Gleichgewicht heraus wird sie zur Architektur des Geistes«. <sup>49</sup>

Betrachtet man die Kunstwerke Lissitzkys und überblickt darüber hinaus die Äußerungen zu seiner Kunst, so kann festgehalten werden, dass seine Kunst-Konstruktionen sehr wohl als statisch bezeichnet werden können, denn sie sind aus geometrischen, technoiden Formen zusammengesetzt und machen zudem Zug- und Druckkräfte erfahrbar, visualisieren also das Phänomen der Spannung. Ferner handelt es sich um bildkünstlerische Gleichgewichte im Zustand der Ruhe. Damit entpuppt sich der Konstruktivist bei genauerer Betrachtung als ›ästhetischer Statiker‹.

Ein weiteres Beispiel für das gleichsam akrobatische Umgehen des Begriffs ›Statik‹ ist der Neoplastizismus Piet Mondrians. Der niederländische Künstler betont, dass er ein dynamisches Gleichgewicht darstellen wolle. <sup>50</sup> Neben Abstraktionen, Mathematik, Objektivität und Universalität gehören Rhythmus, Ausdehnung, Bewegung und Gegenbewegung zum Grundvokabular seiner neoplastizistischen Schriften. Angesichts der Fülle von Begriffen, die dynamische Prozesse beschreiben, ist es nicht verwunderlich, dass Kunsthistoriker\*innen in dieselbe Begriffskiste greifen. Zwar gibt es Ausnahmen – Karl Ruhrberg, Cornelis van Eesteren und Theo van Doesburg bezeichnen den Neoplastizismus als statisch –, doch in der Regel trifft man auf Beschreibungen, in denen die Dynamik der Raster-Kunst hervorgehoben wird. <sup>51</sup> Daneben wird das Moment der Spannung ins Feld geführt. So ist im *Reclam-Buch der Kunst* von einer »spannungsvollen Balance« <sup>52</sup> die Rede und im *Brockhaus Moderne Kunst* heißt es:

»Mondrians Werk besteht seit 1920 aus Gemälden, deren Spannung auf den Formbeziehungen zwischen rechteckigen, sparsam verteilten Farbflächen in reinen Farben und dem sie überlagernden System horizontaler und vertikaler Linien beruht«. <sup>53</sup>

Auch Regine Prange attestiert den Bildern Spannung:

»Die großartige Ruhe, die von diesen Bildern ausgeht, ist aber keineswegs mit Statik oder Stillstand zu verwechseln, sondern das Ergebnis möglichst weitgetriebener Spannung. Die Farbe ist auf den Gegensatz zwischen bunter und unbunter Farbe, die Linie auf den Widerspruch zwischen ›freier‹, sich axial kreuzender [...] und flächenbegrenzender Linien konzentriert. Mondrian radikalisiert den der Linie wie der Farbe immanenten Widerspruch«. <sup>54</sup>

Für die Kunsthistorikerin ist ›Ruhe‹ demnach weder ein statischer noch ein bewegungsloser, sondern ein äußerst spannungsvoller Zustand. Das wiederum bedeutet, dass Statik und Spannung bei ihr nicht zusammenfallen. Sie verbindet mit dem Begriff ›Statik‹ offenkundig ausschließlich Stillstand bzw. Bewegungslosigkeit. Doch im bautechnischen Sinne bezieht sich Statik gerade auf das: eine stabil ruhende und spannungsgeladene Konstruktion.

Ganz im Gegensatz zum Begriff der Statik ist jener des Gleichgewichts äußerst beliebt, jedoch vage. Beat Wismer bemerkt diesbezüglich in seinem Aufsatz »Stationen zum Gleichgewicht«, dass der Begriff ›Gleichgewicht‹ derart umfassend und unscharf sei, dass seine Verwendung geradezu beliebig und banal erscheint, sofern man ihn nicht näher definiert. <sup>55</sup> Der Philosoph und Wissenschaftstheoretiker Klaus Mainzer grenzt den Begriff beispielsweise ein, indem er Gleichgewicht und Symmetrie eng führt. <sup>56</sup> Im abschließenden Kapitel seines Handbuches *Symmetrien der Natur* (1988) befasst er sich mit der Symmetrie in der Kunst der Moderne und Postmoderne. Dabei stützt er sich auf das Symmetrieverständnis, welches

49 Rudolf Schwarz: *Wegweisung der Technik*, mit Bildern nach Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch, erweitert um ein Nachwort von Wolfgang Pehnt: »Kalte Hochglut«, Neuausgabe, hg. von Maria Schwarz und dem Albert Renger-Patzsch Archiv, Ann und Jürgen Wilde, Köln 2008, S. 13 f.

50 Vgl. H. L. C. Jaffé: *De Stijl 1917-1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst*, Berlin/Frankfurt am Main/Wien 1965, S. 118.

51 Vgl. beispielsweise Rosalind E. Krauss: »Raster«, in: dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, aus dem Amerikanischen von Jörg Heining, hg. und mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 2000, S. 51-66, hier S. 60 ff.; Susanne Deicher: *Piet Mondrian 1872-1944. Konstruktion über dem Leeren*, Köln 2001, z. B. S. 7.

52 Christoph Wetzel: *Das Reclam-Buch der Kunst*, Stuttgart 2001, S. 449.

53 *Der Brockhaus. Moderne Kunst, Vom Impressionismus bis zur Gegenwart*, Mannheim/Leipzig 2003, S. 240.

54 Regine Prange: »Horizontal-Vertikal. Beobachtungen zur Entwicklung des Neoplastizismus«, in: *Kunstchronik* 49 (1996), S. 74-85, hier S. 81.

55 Vgl. Beat Wismer: »Stationen zum Gleichgewicht«, in: Tobia Bezzola/Alois Martin Müller/Lars Müller/ Beat Wismer (Hg.): *Equilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Baden 1993, S. 63-239, hier S. 63.

56 Klaus Mainzer: *Symmetrien der Natur. Ein Handbuch zu Natur- und Wissenschaftsphilosophie*, Berlin/New York 1988.

der Ausstellung »Symmetrie und Gleichgewicht« zugrunde lag, die 1906 im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart zu sehen war.<sup>57</sup> Die Verknüpfung von Symmetrie und Gleichgewicht ist jedoch keineswegs unproblematisch. Das wird deutlich, wenn man einen Blick etwa auf die Theorie van Doesburgs wirft. Zwar fordert der Künstler dezidiert die Herstellung eines Gleichgewichtszustandes, doch geht es ihm gleichzeitig um die Abschaffung von Symmetrie.<sup>58</sup> Entgegen einer Engführung von Gleichgewicht und Symmetrie birgt jene von Gleichgewicht und Statik den Vorteil, dass der Blick für das gerade für die Avantgarden so eminente Zusammenspiel von Kunst und Technik, von Kunst und Architektur bzw. für eine technische Ästhetik geschärft wird.

Insgesamt zeigt sich, dass die Verwendung der Begriffe »Gleichgewicht«, »Statik«, »Ruhe« und »Spannung« im Rahmen des Kunstdiskurses äußerst verworren ist. Das fängt bei Postulaten von Künstlern wie Mondrian und van Doesburg an, die ein dynamisches Gleichgewicht bzw. einen Ausgleich von Statik und Dynamik gestalten wollen, und reicht bis hin zu produktionsästhetischen, kunstphilosophischen und theoretischen Überlegungen, in denen die oben genannten Begriffe in verschiedenen Kontexten auftauchen, wodurch die Begriffe nicht nur untereinander in wechselnde Beziehungen treten, sondern auch jeweils mit anderen Bedeutungen aufgeladen werden. Hinzu kommt, dass Kunst subjektiv erfahren wird. Was als gleichgewichtig oder spannungsvoll empfunden wird, liegt gänzlich im Auge der Betrachterin bzw. des Betrachters.

Besonders viele »ästhetische Statiker« tummelten sich in der *De Stijl*-Gruppe um Theo van Doesburg, in der russischen Avantgarde sowie am von Walter Gropius gegründeten Bauhaus. Dort wurden u. a. im Vorkurs von Lászlo Moholy-Nagy Gleichgewichtsübungen gemacht.<sup>59</sup> Marcel Breuer entwickelte in Kooperation mit den Junkerswerken in Dessau Stahlrohrmöbel. Die

Gestaltungsmöglichkeiten des Metalls, hält Helmut Erfurth in seinem Buch über *Junkers, das Bauhaus und die Moderne* (2010) fest,

»variierten in klaren geometrischen Formen der Linie, die sich scheinbar endlos über die Kreisfläche des Rohrdurchmessers aufbaute. Der statische Kräfteverlauf des Stahlohres führte zu einer neuen industriell bestimmten Formgebung, die mathematisch exakt definiert werden konnte [...]. Möbel können aus mathematischer Sicht als metrische, arithmetische oder geometrische Reihe gestaltet werden. Diese Reihung bildet die Grundlage für industriell genormte Maßraster, Baumodule und Standards. Ein Faktor, der von nun an, neben der künstlerischen Intention und ästhetischen Gestaltung, wesentlich das Design der Sitzmöbel mitbestimmen sollte.«<sup>60</sup>

Daneben zeigte die Bauhausbühne *Equilibristik* (1927) und ihr Leiter Oskar Schlemmer war als »Mann der Mitte«<sup>61</sup> beständig auf der Suche nach dem Gleichgewicht. Aufsehen erregte insbesondere sein *Triadisches Ballett*. Die aufwändig gestalteten Kostüme sind aus geometrischen Formen zusammengesetzt, sollen jedoch, so die Intention Schlemmers, über das Konstruktiv-Technische hinausweisen. Der Künstler wollte nicht einfach die Formsprache der Ingenieure adaptieren, um seinen Werken einen modernen Anstrich zu geben, vielmehr begriff er Technik und Material als Gefäß, welches mit geistigem Inhalt gefüllt werden muss. Entsprechend schreibt er: »Das Triadische Ballett, das das eigentlich Mechanische, das eigentlich Groteske und Pathetisch-Heroische vermeidet, indem es eine gewisse harmonische Mitte hält, ist Teil einer größer gedachten Einheit – einer »Metaphysischen Revue«.<sup>62</sup> Hinsichtlich der Bedeutung der Statik ist essentiell, dass die Kostüme den Tänzern nicht etwa möglichst großen Bewegungsspielraum lassen, sondern sie einzwängen. Schlemmer bemerkte 1935 retrospektiv, dass die Starrheit der Kostüme durch die Kraft der Tänzer resp. durch die Intensität ihrer Bewegungen aufgelöst werden sollte:

57 Vgl. hierzu die Begriffserklärungen im zur Ausstellung erschienenen Katalog: Gustav E. Pazaurek: *Symmetrie und Gleichgewicht*, Stuttgart 1906.

58 Vgl. Theo van Doesburg: »Grundsätze der neuzeitlichen (gestaltenden) Architektur«, in: Hagen Bächler/Herbert Letsch (Hg.): *De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig/Weimar 1984, S. 189-201, hier S. 192.

59 Vgl. Norbert M. Schmitz: »Der Vorkurs unter László Moholy-Nagy – Sinneskompetenz«, in: Jeannine Fiedler/Peter Feierabend (Hg.): *Bauhaus*, Potsdam 2016, S. 368-373.

60 Helmut Erfurth: *Junkers, das Bauhaus und die Moderne*, Dessau 2010, S. 122.

61 Birigit Sonna: »Der Neue Mensch – Utopie und Ideologie. Facetten der Körperkultur im Werk von Oskar Schlemmer«, in: Staatsgalerie Stuttgart/Ina Conzen (Hg.): *Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt*, München 2014, S. 247-255, hier S. 249.

62 Oskar Schlemmer: »Tänzerische Mathematik«, in: *Vivos Voco. Zeitschrift für neues Deutschland*, Bd. 5, Heft 8/9, Leipzig 1926, S. 279-293, hier S. 281.

»Es war der Versuch gemacht – und hierin liegt die Problematik dieses Balletts –, die Tänzer in mehr oder weniger starre Kostüme zu packen im Glauben, daß die Kraft des Tänzers – die physische freilich ebenso wie die psychische! – ausreiche, die Starre des Kostüms durch die Intensität der Bewegung zu besiegen. Es sei zugegeben, daß dieser Kampf mit der Materie nicht immer mit dem Sieg des Tänzers endete.«<sup>63</sup>

Ziel war also, die unflexiblen, festen und damit statischen Kostüme dynamisch aufzuladen. Die Dynamik sollte die Oberhand gewinnen, was allerdings, wie Schlemmers Äußerung zu entnehmen ist, nicht jedes Mal gelang.

Auch für die Kunst nach 1950 darf die Bedeutung der Statik nicht unterschätzt werden. Über Tinguelys Manifest »Für Statik« wurde bereits eingangs gesprochen. Er gehört zu jenen »besonders Mutigen«,<sup>64</sup> die der Statik trotz der Erkenntnis, dass alles fließt, Bedeutung und Relevanz geben. Solch ein Verständnis kommt nicht von ungefähr, findet sich die Verwobenheit von Statik und Dynamik doch schon auf begrifflicher Ebene, wie Michel Serres ausführt:

»Zwei Begriffe aus der Statik schließen einen Fluenzbegriff ein, der mit einer allgemeinen Mengenbezeichnung versehen ist. *Constare* heißt, durch die Vereinigung der konstitutiven Elemente stehen, feststehen. Die Gesamtheit der Ströme endet auf einer festen Grundlage. Wird *adsidue* mit ›fortlaufend‹ übersetzt, besagt das Wort letztendlich sein Gegenteil, da wir darunter fast immer etwas verstehen, das sich bewegt. *Adsideo* heißt indes, bei jemandem oder bei etwas seinen Sitz haben, sitzen. An eine beliebigen Bezugsgröße gebunden, fixiert sein. Damit ist sichergestellt, dass alles auf eine quasi stabile Weise fließt. Oder für die besonders Mutigen: Die Totalität der Fluxionen steht in einer relativen Fixiertheit fest.«<sup>65</sup>

Indes lässt sich der Bogen nicht nur bis in die Fünfzigerjahre spannen, denn auch nach der Jahrtausendwende finden sich Kunst-Konstruktionen, bei denen die Statik über das rein Mechanische hinaus-

weist, sie also nicht einfach nur funktional begriffen wird, sondern ästhetischen Wert erlangt. Im Berliner Ausstellungsraum *loop – raum für aktuelle kunst* präsentierte der Galerist Rüdiger Lange 2004 im Rahmen der Ausstellung »Konstruktion Statik« Arbeiten, welche die Grenze zwischen Ästhetik und Funktion ins Fließende bringen.<sup>66</sup>

Erst 2018 erschien das Buch *Built. The hidden stories behind our structures* der Physikerin und Bauingenieurin Roma Agrawal. Es ist nicht nur eine Hommage an die Ingenieur\*innen und das Material, mit dem sie hantieren, sondern auch an die Statik. Zwar gibt sie zu, dass vieles, mit dem sich Ingenieur\*innen beschäftigen, nichts mit Ästhetik zu tun hat; gleichzeitig aber wird deutlich, dass ihr Anteil an der Ermöglichung und Erschaffung ästhetischer Bauwerke kaum überschätzt werden kann. Das fängt schon bei der Planung eines Projekts an. Bezeichnend ist diesbezüglich Agrawals Beschreibung der Zusammenarbeit mit Architekt\*innen:

»Wenn ich mich in ein neues Projekt einarbeite, studiere ich zuallererst sorgfältig die Zeichnungen der Architekten [...]. Ingenieure entwickeln rasch einen Röntgenblick und haben immer schon das Gerippe vor Augen, mit dem ein Gebäude der Schwerkraft und anderen Einflüssen widerstehen soll [...]. Mit einem schwarzen Edding übermale ich die Architektenpläne und gebe dem Baukörper ein Gerüst. Meine dicken schwarzen Striche auf den bunten Zeichnungen sollen Stabilität garantieren. Anschließend kommt es unweigerlich zu – manchmal recht lebhaften – Diskussionen mit den Architekten. Dann geht es darum, gemeinsam einen Kompromiss zu entwickeln [...]. Bisher haben wir immer eine Lösung gefunden, in der Stabilität und Schönheit eine (beinahe) perfekte Harmonie eingegangen sind.«<sup>67</sup>

Auch die Zukunft des Bauens werde wesentlich durch Ingenieur\*innen bestimmt. Die zunehmende Rechenleistung von Computern ermögliche beispielsweise das Zeichnen komplizierter Formen. Auf diese Weise könnten herkömmliche Gestaltungsmodi aufgelöst und komplexe geometrische Konstruktionen verwirklicht werden, so geschehen beim spanischen Pavillon für die Expo 2010, beim Guggenheim Museum in

63 Oskar Schlemmer, zit. n. Arnd Wesemann: »Die Bauhausbühne«, in: Jeannine Fiedler/Peter Feierabend (Hg.), *Bauhaus* (Anm. 59), S. 532-547, hier S. 538.

64 Michel Serres: »Die Geburt der Physik im Text von Lukrez. Ströme und Turbulenzen«, in: *Ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft* 1 (2009), S. 290-305, hier S. 303.

65 Ebd.

66 Vgl. <https://loop-raum.de/Konstruktion-Statik>; <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-aesthetik-des-baugeruests/532180.html> (letzter Zugriff: 16.05.2021).

67 Roma Agrawal: *Die geheime Welt der Bauwerke*, aus dem Englischen von Ursula Held, München 2018, S. 23 f.

Bilbao oder beim Heydar Aliyev Center in Aserbaidschan. Zudem weist Agrawal auf neue Techniken und Materialien hin. Mit ihnen könnten völlig neue, außergewöhnliche Formen realisiert werden. Damit steht fest: Die Ästhetik von Bauwerken ist nicht ausschließlich das Produkt kreativer Entwurfspraxis von Architekt\*innen, vielmehr hängt sie auch in Zukunft in entscheidendem Maße von den Leistungen der Ingenieur\*innen ab.

Eingangs wurde angekündigt, dass in einem letzten Schritt Hinweise für eine weiterführende Beschäftigung mit der Statik gegeben werden. Dies soll nun geschehen. Was den Bereich der Literatur angeht, kann festgehalten werden, dass bislang keine umfassende Studie vorliegt, die das Phänomen ›Statik‹ ausdrücklich thematisiert, was nicht zuletzt an der Unüberschaubarkeit des Untersuchungsfeldes liegt. Solch eine Arbeit hätte Momente des Stillstandes, der Stagnation, der Stabilität, der Spannung und des Gleichgewichts ebenso in den Blick zu nehmen wie das Auf-, An-, Um- und Abbauen, das Einstürzen, Zerstören, Sprengen und Umfunktionieren von (technischen) Konstruktionen.

Aus den unzähligen literarischen Beispielen sei hier der Science-Fiction Roman *Der Aluminium-Mann* (1975) von G. C. Edmondson herausgegriffen. In dieser Erzählung ist ein Architekt gerade dabei, sein Prestigeprojekt zu verwirklichen: ein hundertfünfzigstöckiges Hochhaus. Das Aufsehererregende daran ist, dass das Skelett nicht wie bislang üblich aus Stahl, sondern aus Aluminium gefertigt ist. Das Bauwerk symbolisiert den Übergang von der Eisenbeton- zur Aluminiumbeton-Zeit. Nun stünde dieser Entwicklung, diesem vermeintlichen Fortschritt nichts im Wege, wären da nicht außerirdische, alumino-phage Bakterien, die einen irreversiblen Auflösungsprozess in Gang setzen. Auf der Erde freigelassen, verschlingen sie unaufhörlich feste Baumasse und verwandeln sie in weichen Schlamm. Gebäude stürzen ein, Straßen können nicht mehr befahren werden. Zurechtfinden und überleben werden am Ende all jene, die nie ein Rädchen im Getriebe der kapitalistischen Eisenbeton-Zivilisation gewesen sind, die über Jahrhunderte hinweg Strategien für ein Leben in der Natur entwickelt haben. Der Roman führt eindrücklich vor, dass die Beschäftigung mit der Statik häufig die materielle Ebene einschließt, d. h. sie knüpft an die *Material Culture Studies* an.

Punktuell haben sich Literaturwissenschaftler\*innen mit der Statik insbesondere im Kontext von ›statischer Lyrik‹ und ›absoluter Prosa‹ befasst. Richard

Huelsenbeck definierte in seinem »Dadaistischen Manifest« (1918) das »STATISCHE Gedicht«. <sup>68</sup> Mit seinem Gedicht »grün«, welches im selben Jahr entstand und zur Optischen Poesie gezählt werden kann, <sup>69</sup> setzte Raoul Hausmann diese Definition um. Die unbeweglichen Lettern, die (mehr oder weniger) lose über das Blatt verteilt sind, bilden den Ausgangspunkt einer bildreichen wie lebendigen Assoziationskette. Das starre Buchstabenmaterial steht hier dem Strom endogener Bilder entgegen. Einige Jahre später verfasste Gottfried Benn seine *Statischen Gedichte* (1937-1947). <sup>70</sup> Bei ihnen handelt es sich nicht um Optische Poesie, vielmehr sind seine Verse Ausdruck seines persönlichen, Melancholie durchtränkten Statikverständnisses, welches mehrere Bedeutungsdimensionen umfasst. <sup>71</sup> In einem Brief an seinen Verleger Peter Schifferli belegt er die Gedichte u. a. mit dem Attribut des Anti-Faustischen und greift damit auf eine Formulierung Oswald Spenglers zurück. In *Der Untergang des Abendlandes* (1923) grenzt dieser den Geltungsbereich der Statik auf die antike Kultur ein, spricht ihr also Relevanz für moderne Wissenssysteme ab. Spengler benennt analog zur apollinischen, magischen und faustischen Seele drei physikalische Systeme. Diese drei Arten der Physik unterschieden sich durch ihre Auffassung des Bewegungsproblems. Während sich die erste um die mechanische Ordnung von Zuständen drehe, gehe es bei der zweiten um geheime Kräfte und bei der dritten um Prozesse. <sup>72</sup>

»Das Dogma von der Kraft«, schreibt Spengler, »ist das *einzigste Thema* der faustischen Physik. Was unter dem Namen Statik als Teil der Naturwissenschaft durch alle Systeme und Jahrhunderte mitgeführt wurde, ist eine Fiktion [...]. Es gibt keine abendländische Statik, das heißt keine dem abendländischen Geist natürliche Art der Deutung mechanischer Tatsachen.« <sup>73</sup>

68 Richard Huelsenbeck, »Dadaistisches Manifest« (1918), in: Moritz Baßler (Hg.): *Literarische Moderne. Das große Lesebuch*, Frankfurt am Main 2010, S. 554-557.

69 Vgl. Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin/New York 2011, S. 374 ff.

70 Zur Datierung der Gedichte: Mark W. Roche: »Statische Gedichte (1948)«, in: Christian M. Hanna/Friederike Reents (Hg.): *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 105-112, hier S. 106.

71 Vgl. Antje Büssgen: »Statik«, in: Christian M. Hanna/Friederike Reents (Hg.): *Benn Handbuch* (Anm. 70), S. 305 f.

72 Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1, München 1975, S. 492.

73 Ebd., S. 533.

Darüber hinaus ist das Thema ›Statik‹ in Politik und Gesellschaft virulent, auch wenn der Begriff selbst nicht immer fällt, wie etwa in dem Aufsatz »Der Ingenieur und die Politik« (1910) von Georg Biedenkapp. Der Autor weist auf Erkenntnisse der französischen Mathematikerin Sophie Germain (1776-1831) hin, die Parallelen zwischen Mechanik und Politik aufgezeigt habe:

»Nach der Ansicht dieses weiblichen Genius weist die rationelle Mechanik mit den politischen Wissenschaften derartige Ähnlichkeiten auf, daß die Lehrsätze der Mechanik mit Bezug auf die Lehrsätze der Politik von unbestreitbarer Wahrheit sind. Im Staate verbinden und widerstreben einander Kräfte. Das Parallelogramm der Kräfte gilt auch für die Rechnung des Staatsmannes. Stabiles Gleichgewicht herrscht in der Mechanik, wenn alle Punkte eines Systems die Lage erreicht haben, die ihrem natürlichen Streben zukommt. Diese Bedingung wird auch hinsichtlich der Glieder der Gesellschaft erfordert, auf daß die Ruhe in ihr dauerhaft sei.«<sup>74</sup>

An dieser Stelle öffnet sich unzweifelhaft das Begriffsfeld ›Statik‹, wird das umschrieben, was die Ingenieure mit ihren statischen Berechnungen erreichen wollen: ein stabiles Gleichgewicht. Insofern ließe sich hier von ›politischer Statik‹ sprechen.

Um die Erzeugung und Aufrechterhaltung von Gleichgewichtszuständen geht es auch in der Kybernetik, die sich ausgehend von Norbert Wieners Buch *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948) als Wissenschaft etablierte. In seinem Buch *Neuland des Denkens. Vom technokratischen zum kybernetischen Zeitalter* (1984) plädiert Frederic Vester für die Ablösung statischer durch dynamische Normen:

»Wo die Festlegung auf eine starre Regel auch beginnt, sie mag zunächst noch so zeitnah sein, im nächsten Moment stimmt sie mit der neuen Wirklichkeit einer inzwischen schon wieder veränderten Umwelt nicht mehr überein [...]. Ich glaube, daß es durchaus möglich ist, auch in dieser »Zeit der Übergänge« eine gültige Ordnung zu erreichen; allerdings nur, wenn sich diese nicht an etwas Totes (Starres), sondern an etwas Lebendiges (Flexibles) hält, an etwas, das sich selbst mit uns bewegt. Es wäre dies

nicht etwa wieder eine entsprechend korrigierte neue Norm, sondern eine völlig neue Art von Norm [...]. Eine Norm, die nicht die Lage von Punkten angibt, sondern die Richtung von Tendenzen.«<sup>75</sup>

Wie und inwieweit dynamische bzw. kybernetische Normen bestimmt, realisiert und durchgesetzt werden können, kann an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden. Vor dem Hintergrund der Forderung Vesters erscheint Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften aus Robert Musils gleichnamigem Roman, als Kybernetiker *avant la lettre*, denn seine »Erkenntnisse führen«, heißt es im Roman, »dazu, in der moralischen Norm nicht länger die Ruhe starrer Satzungen zu sehen, sondern ein bewegliches Gleichgewicht, das in jedem Augenblick Leistungen zu seiner Erneuerung fordert.«<sup>76</sup> Gleichzeitig

»fühlte sich Ulrich [...] jeder Tugend und jeder Schlechtigkeit fähig, und daß Tugenden wie Laster in einer ausgeglichenen Gesellschaftsordnung allgemein, wenn auch uneingestanden, als gleich lästig empfunden werden, bewies ihm gerade das, was in der Natur allenthalben geschieht, daß jedes Kräftespiel mit der Zeit einem Mittelwert, und Mittelzustand, einem Ausgleich und einer Erstarrung zustrebt.«<sup>77</sup>

Ist hier nicht – insbesondere vor dem Hintergrund der Beobachtung Biedenkapps – die Statik gemeint? Fest steht jedenfalls, dass sich Ulrich in einer Gesellschaft bewegt, die sich an statischen Normen orientiert.

Das abschließende Wort dieses Beitrags, der nicht zuletzt Plädoyer und Anstoß für eine ausgreifende Auseinandersetzung mit der Statik ist, sollen Gilles Deleuze und Félix Guattari haben. In ihrem Buch *Mille plateaux* (1980) machen sie im Rahmen ihrer »Abhandlung über Nomadologie« darauf aufmerksam, dass die Verfasstheit, das Funktionieren und die Macht des Staates auf dem Installieren statischer Punkte und Normen gründet. Der Staat fixiert, kanalisiert, zählt und ordnet. Er stellt dem unentwegt-unkontrollierten Strömen genau vermessene Räume und feste Raumbezüge entgegen, oder anders: Der Staat konterkariert durch zahlreiche Vorkehrungen,

74 Georg Biedenkapp: »Der Ingenieur und die Politik«, in: Friedrich Kahl/Adolf Reitz (Hg.): *Der Ingenieur. Seine kulturelle, gesellschaftliche und soziale Bedeutung*, Stuttgart 1910, S. 30-36, hier S. 35.

75 Frederic Vester: *Neuland des Denkens. Vom technokratischen zum kybernetischen Zeitalter*, München 1984, S. 464 f.

76 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1952, S. 252.

77 Ebd., S. 251.

welche im Zeichen der Statik stehen, das frei flottierende Strömen verschiedenster Provenienz.<sup>78</sup> Die beiden Philosophen schreiben also:

»Die großen Staatsmathematiker haben sich bemüht, ihr [der Differentialrechnung] einen besseren Status zu verleihen, aber nur unter der Bedingung, alle dynamischen und nomadischen Begriffe, wie etwa Werden, Heterogenität, Infinitesimal, Annäherung an die Grenze, kontinuierliche Variation etc. zu beseitigen und ihr zivile, statische Regeln und Ordnungszahlen aufzuzwingen [...]. Das gilt schließlich auch für das hydraulische Modell, denn natürlich braucht auch der Staat eine hydraulische Wissenschaft [...]. Aber er benutzt sie in einer ganz anderen Form, denn der Staat muß die hydraulische Kraft durch Leitungen, Rohre und Uferbefestigungen bändigen, die Turbulenzen verhindern und so zwangsläufig dazu führen, daß die Bewegung von einem Punkt zum anderen geht, der Raum selber eingekerbt und vermessen, das Flüssige vom Festen abhängig [...] wird«.<sup>79</sup>

---

78 Zum Bewusstsein des Strömens im Kontext von Metall und Metallurgie u. a. bei Deleuze und Guattari: Nicole Rettig: »Literarisch-künstlerische Metallurgie (nach 1900)«, in: Michael Neecke/Rainer Barbey/Jan Kerkmann (Hg.): *Schriftstücke. Beiträge zu Philosophie und Literaturwissenschaft*, Bd. 4: *Kunst – Technik – techne*, Berlin 2021, S. 120-146.

79 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 498 f.