

des modernen Lebens ausgedehnt wurde, insbesondere eben auf die Stadt, die Maschinen, die Fabriken und auf die mit Dampfkraft, Elektrizität oder Benzin selbstbeweglichen Fortbewegungsmittel. Auch der Kalender verfiel der Beschleunigung. Wien hat hier eine schöne Tradition: vom «Hundertstundentag» (1914) des Johannes C. Barolin bis zur «Zehn-Tage-Woche» (1979) von Werner Schimanovich. Erst nach den beschleunigt bewegten Maschinen sind die bewegten Bilder aufgetaucht, weil erst nach der Beschleunigung der materiellen Produktion eben mit Hilfe dieser beschleunigenden Maschinen die Beschleunigung der kulturellen Produktion begonnen hat, die wir Modernismus nennen. Der Dämon, das Virus der Beschleunigung hat erst nach der industriellen die kulturelle Revolution bewirkt. Die Beschleunigung der Kultur und ihrer Bilder ist also auf dieser historischen Grundlage zu sehen. Welche ist nun die Rolle der kulturellen Beschleunigung, die von der Beschleunigung der Bilder bis zur «semiotischen Beschleunigung» (James H. Bunn, *The Dimensionality of Signs, Tools, and Models*, 1981) reicht? Unter semiotischer Beschleunigung verstehe ich die Tatsache, daß der heutige Mensch im urbanen Environment klarerweise viel mehr Zeichen zu verarbeiten hat als früher. Die Rate des Austausches von Zeichen in der postindustriellen Gesellschaft ist ebenfalls sprunghaft beschleunigt, revolutionär angestiegen, so wie früher in der ersten industriellen Revolution die Rate des Austausches von Gütern. Die industrielle Beschleunigung hat also nach der materiellen Produktion (mit großer Verspätung) auch die kulturelle Produktion erfaßt, notwendigerweise. Im Kult der Geschwindigkeit und der Stadt oder in der angstvollen Beschwörung derselben taucht das Phänomen der Moderne, die industrielle Beschleunigung, erstmals in der Bildwelt der Kunst auf. Die eigentliche Kunst dieses beschleunigten Zeitalters entsteht aber erst jetzt, wo im elektronischen Bild die Beschleunigung die Bildwelt wirklich erfaßt hat, und zwar auf der Basis von Maschinen. Nach der maschinellen Massenproduktion von herkömmlichen Kunstwerken (in Fotografien, Siebdrucken u.a. Druckformen) geschieht dies nun in der Maschinenästhetik der digitalen Kunst.

GESCHWINDIGKEITSKULT IN DER KUNST (1987)

5.77-26

«Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen....ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake. Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.»
(Filippo Tommaso Marinetti, 1909)

Beschleunigte Bilder sind natürlich nicht das Tafelbild, sondern wie die Zivilisation der Beschleunigung auf der Technologie, der Industrialisierung, den Maschinen und den Massen beruht, so verdanken auch die beschleunigten Bilder ihre Existenz den Maschinen und den Massen. Film und Foto, deren Bilder ihre Existenz einer technischen Apparatur bzw. Maschinerie verdanken, wurden daher von Anfang an als Massenmedien definiert. Ich rechne auch die Fotografie zu den beschleunigten Bildern - scheinbar paradoxerweise - weil der Film ohne die Fotografie nicht hätte erfunden werden können. Die Fotografie war eine logische Voraussetzung für die Kinematografie, denn um die Zeit beschleunigen zu können, mußte ich sie erst arretieren können. Um die Bewegung simulieren zu können, mußte ich sie erst in Einzelbilder zerlegen können. Der Chrono(photo)graph, wie die ersten Fotoapparate hießen, war also in der Tat eine Zeitmaschine. Die Schwierigkeiten, die Foto, Film, Video, Computeranimation immer noch haben als Kunst anerkannt zu werden, liegen zum Teil eben darin, daß sie nicht nur als Massenmedien definiert sind, sondern vor allem darin, daß sie maschinenerzeugte, maschinenunterstützte, maschinenbeschleunigte bzw. -bewegte Bilder sind, was dem historischen Bild- und Kunstverständnis widerspricht, wo es «menschenerzeugt» etc. statt «maschinenerzeugt» etc. heißen müßte. Ein ähnlicher Kampf wie gegen die industrielle Beschleunigung ereignet sich daher nun auch gegen die kulturelle Beschleuni-

gung. Die beschleunigten Bilder von Film, Video, Computer werden zugunsten des malerischen Tafelbildes oder der Skulptur verworfen. Dabei ist es logothetisch so, daß der Signifikant «Tafelbild» wiederum einen anderen Signifikanten verdeckt, ähnlich wie bei Rousseau und Malthus. Die Kunstkritiker und -kuratoren, die Ausstellungsmacher und Direktoren, die seit Jahrzehnten ungeheuerliche Theorie-Gebäude und museale Architekturen aufrichten, wahre Festungen des Tafelbildes, Bunker der Malerei, setzten die klägliche Arbeit von Rousseau, Malthus und Adams fort. Sie wehren sich im Namen des Einen (Signifikanten) gegen etwas Anderes - oder im Namen des Anderen (Signifikanten) gegen das Andere selbst. Was bekämpfen die kulturellen Bunkerchefs? Selbstverständlich wieder die Masse, die Stadt, den «besinnungslosen Glauben an den technischen Fortschritt», um nur beliebig aus einem zeitgenössischen Kunst katalog zu zitieren. Wieder erweist sich und zwar «mit aller Deutlichkeit» die moderne Zivilisation «als Sackgasse». Das Vokabular aus der Welt von Gestern wiederholt sich, nur mit dem Unterschied, daß im 18. und 19. Jahrhundert das konservative Vokabular mehr in der ökonomischen und sozialen Sphäre dominiert hatte, während es heute vornehmlich in der kulturellen Produktion anzutreffen ist, nämlich seit diese ab etwa 1900 ebenfalls von der Beschleunigung erfaßt wurde. Die Kultur wird heute zum bevorzugtesten Ort der konservativen Kampfmaßnahmen, zum exklusivsten Ort des Konservativen schlechthin. Aus historischen Notwendigkeiten mußte die Wirtschaft, um im Massenzeitalter zu überleben, was bedeutete, ein sensibles Gleichgewicht zwischen Massenproduktion und Massenkonsumption, zwischen Produktionszeit, Kapital und Verbrauchszeit zu finden, viele seiner Produktionsmethoden und ökonomischen Kategorien preisgeben. Die Kunst hingegen beharrt mit einer verbissenen klassenkämpferischen Attitude fast nur auf rückständigen Produktionsmethoden wie Handwerk, Einheit der Produktion, Stil etc. Die Wirtschaft mußte zum Beispiel das Prinzip der Montage von der lokalen Nachbarschaft (Fließband, Fabrik, Stadt), wo alles mehr oder minder an einem Ort produziert wurde, womöglich sogar an der Quelle der Rohstoffe, aufge-

ben und auf eine zerstückelte, deplazierte Geographie ausdehnen, d.h., daß die Teile einer Ware, in verschiedenen Ländern hergestellt, als Halbfertifikate zum Teil sogar über Kontinente wandern, bevor sie an einem ganz anderen Ort zu einem Ganzen zusammengesetzt werden. Tele-Montage in einer Tele-Gesellschaft. Wenn jemand derartige deplazierende Montage-Techniken und arbeitsteilige, raum- und zeitbeschleunigende Produktionstechniken in die Kunst, in die kulturelle Produktion einführt, wird er von der Kunst ausgeschlossen, da diese ja erst recht auf lokalen Montagetechniken beharrt, zum Beispiel Skulpturen aus Versatzstücken, Raumteilen der (musealen) Umgebung selbst zusammenzusetzen, in dem historischen Moment, wo diese Techniken in der ökonomischen Produktion obsolet werden. Die Kunst als ein Konservatorium, ein Museum historischer und obsoletter Produktionstechniken? Wird nicht dadurch die Kunst zur vornehmlichen Praxis der konservativen Ideologie schlechthin? Zu einem Ritual der Vergangenheit? Zwei Beispiele werfen ein bezeichnendes Licht auf diese Fragen.

Douglas S. Cramer, Co-Produzent von Scheußlichkeiten wie *Dynasty*, *The Colbys*, *Love Boat* etc., also von all dem massenmedialen Schund, der die beschleunigten Bilder in Verruf gebracht hat, ist gleichzeitig einer der größten Sammler zeitgenössischer Kunst in den USA. Mit den Millionen, die er sich durch den medialen Schund verdient, kann er sich die Welt der Kultur, von Stella bis Dine, von Schnabel bis Kiefer, kaufen. Die Kunst als Statussymbol der medialen Massen ausbeuter bedeutet aber auch, daß die Kunst ihren Status ebenfalls durch die Ausbeutung der Massen finanziert. Die dominierende Rolle der bildenden Kunst in den kapitalistischen Ländern des Westens hat zweifelsohne damit zu tun, daß sie die einzige Wertform der Kunst ist, die den Regeln des Kapitals adaptierbar ist, so wie die Kirche. Der Kunsthandel, dieser Pakt zwischen Kunst und Kapital, zwischen Künstlern und Kapitalisten, die von der Ausbeutung und Verelendung der Massen leben, ist die Basis und der Motor der Dominanz der bildenden Kunst. Dies erklärt auch, warum in sozialistischen Ländern, wo kein Kunsthandel möglich ist, die Literatur, der Film etc. mehr gedeihen als die bildende Kunst. Über

die Beweggründe seines Sammelns sagt Cramer selbst: «I look at four or five hours a day of unedited and rough film as a rule, and to get home and see something that's permanent and that is there is wonderful. I mean they're not going to take that away from me and run it off or change the way it is. It's a relief, that's what it is.» Was er also an einem Gemälde schätzt, in erfreulicher logothetischer Offenheit, ist also, daß es sich eben nicht bewegt, daß es statisch und permanent gleichbleibend ist, daß es sein privater Besitz ist, den ihm niemand wegnehmen kann, und vor allem, daß es sich nicht ändert. Der Signifikant «Tafelbild» verdeckt also geradewegs die Angst vor «Wechsel» und «Veränderung». Mit der Kunst in der Hand bekämpft die neue herrschende Klasse also nicht nur die Massen, deren Ausbeutung via Massen-TV sie ihren Reichtum verdankt, sondern direkt die Idee der Veränderung selbst. Mit der Ablehnung der bewegten Bilder, die er offensichtlich nur zynisch mitproduziert, um seinen Status zu finanzieren, lehnt er auch alles ab, woraus diese Bewegung/Beschleunigung entsprungen ist. Die Kunst ist sein Erfüllungsgehilfe. Cramer kann daher die Kunstwelt zurecht mit der Welt von Dynasty vergleichen: «The art world was there first but certainly what we do in Dynasty, the kind of glamour and excitement and romance that's inherent in the show, you can see any day you walk up and down West Broadway in Soho.»

(Alle Cramer-Zitate aus Sandy Nairne, State of the Art. London 1987)

Die Kunst, indem sie sich gegen die Beschleunigung der Bilder und die semiotische Beschleunigung stemmt, wird dadurch zu einer Mauer gegen den Wechsel, gegen die Veränderung, gegen die Massen, gegen die Revolution, gegen den Fortschritt, - und ist darauf sogar noch stolz.

Das zweite, gewichtigere Beispiel ist die futuristische Begeisterung für die Beschleunigung. Allerdings ist Erfolg und Elend der Futuristen darin zu erblicken, daß sie die Beschleunigung der Bilder wieder zurückbogen auf die starren Tafelbilder und Skulpturen. So direkt und abgefeimt abgeschaut von der Fotografie, so plump die 2-dimensionalen malerischen Darstellungen der Bewegung auch aussehen mochten,

die Kunstwelt erwies den Futuristen ihre Dankbarkeit dafür, daß sie über dem Kult der Geschwindigkeit die Ästhetik des Statischen nicht wirklich über Bord warfen, sondern das fahle Feuer des leblosen Tafelbildes durch fotografische Bewegungseffekte wieder animierten. Nicht die wahre Beschleunigung und Bewegung der Bilder trat ihren Siegeszug an, sondern der Taumel der Beschleunigung wurde wieder in ein starres Bild oder eine starre Skulptur rückgeführt. So sind nicht die futuristische Fotografie oder die futuristischen Filme beachtet worden, nein, diese gingen sogar zum Großteil verloren, sondern die futuristischen Skulpturen und Gemälde der Bewegung, Beschleunigung und Geschwindigkeit, nicht die bewegten Bilder selbst, gingen in die Kunstgeschichte ein. In dieser retrograden Praxis, in dieser Feier der Geschwindigkeit von einem konservativen Standpunkt aus, der das wahre soziale Problem der Geschwindigkeit verkannte und verzerrte und die Geschwindigkeit nur unter einem konservativen Blickwinkel ästhetisierte, sozusagen der Geschwindigkeitskritik als Kritik der Massen eine neue zynische Drehung gab, die den Tod der Massen feierte, ist auch die Wurzel des späteren Übergangs der Futuristen zum italienischen Faschismus zu sehen. Denn sie hatten im Grunde von den ökonomischen Voraussetzungen der industriellen Beschleunigung genausowenig eine Ahnung wie die konservativen Kulturkritiker und hatten im Grunde auch die gleiche Angst davor. Nur verdrehten sie die Panik in eine todessüchtige jubulatorische Bejahung. Sie waren konservative Radikale - eine besonders gefährliche, gefallsüchtige und erfolgreiche Spezies in der Kultur: Konservative, die ihre Kritik so radikal vorantreiben, daß sie als Avantgarde erscheinen. Die verbale Radikalität und Übertreibung verdeckt den zutiefst konservativen Standpunkt dieser Künstler so sehr, daß sie als das Gegenteil, nämlich Progressive, gehandelt werden. Thomas Bernhard, Arnulf Rainer, Nam June Paik verkörpern heute bspw. diesen Typus eines radikalen Konservativen, eines Übertreibungskünstlers, der einer Kollaborationsästhetik verpflichtet ist. Während die technologische Beschleunigung eine Auflösung und Partialisierung des Körpers bewirkte, träumten die Futuristen von der Bewahrung des

Körpers, indem er mit der Maschine eins wird. Diese phallokratische Metallisierung des Körpers stellt den Übergangspunkt vom Geschwindigkeitskult zum Kriegskult bei den Futuristen dar. Wenn die ekstatische Erfahrung der Geschwindigkeit sich mit der beschleunigten Maschine reifiziert, entsteht der militarisierte metallische Körper, der eine Sexualisierung der Maschine bedeutet, besonders des Autos natürlich als ein Feld der Partialtriebe (wie Exhibitionismus und Voyeurismus), von der Reklame bis zu den Spinden in Automobilwerkstätten. Die Geometrisierung des Blicks nivelliert die Geschwindigkeitskörper, ob bewegte Körper oder bewegte Maschinen, zu Bewegungsmaschinen gleichermaßen. In der ausschließlichen Geometrisierung der Anatomie und Maschinisierung der Bewegung wird der Geschwindigkeitskult zum Kult der Gewalt der Geschwindigkeit, zum Kriegskult, wie es auch schon bei seinem Ahnherrn Leonardo da Vinci zu sehen ist, der ja neben seiner malerischen Aktivität besonders erfindungsreich beim Bau von Waffen- und Transportmaschinen war. Im vorgeblichen Humanismus war der Kriegsgreuel schon eingeschrieben. Die Ästhetisierung von Gewalt und Politik, die Walter Benjamin dem Faschismus vorwarf («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»), entsteht in diesem Kontext. Die Verflechtung von Humanismus und Krieg, die sich darin ausdrückt, daß es in unserer Gesellschaft die Kultur selbst ist, die den Krieg erzeugt, wiederholt sich in den «Affinitäten zwischen Protofaschismus und westlichem Modernismus», wie sie Fredric Jameson in seinem Buch «Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist» (1979) beschreibt. Lewis, der zur Generation von Pound, Eliot, Joyce, Lawrence und Yeats gehört, und eine zentrale Figur im Pound-Zirkel zu Beginn des Jahrhunderts in London bei der Begründung des Vortizismus war, hat wie Pound, Yeats, Shaw und andere kurzfristig mit dem Faschismus direkt geflirtet (siehe sein Buch «Hitler», 1931), bevor er zum Katholizismus konvertierte. Für unseren Diskurs aber wichtiger ist das «politisch Unbewußte» (Jameson) in Lewis' Werken, stellvertretend für die Moderne, das zu diesem Flirt geführt hat. Direkt vor seinem Hitler-Buch nämlich hat Lewis

ein Buch des Titels «Time and Western Man» (1927) veröffentlicht, wo er - wie anders - alle Verirrungen der zeitgenössischen künstlerischen und philosophischen Modernismen auf den «Kult der Zeit» («Time Cult», Lewis), auf die Fetischisierung der Temporalität zurückführte. Obwohl scheinbar konträr zu den Futuristen und ihrem Geschwindigkeitskult, ist es in beiden Fällen die Frage der Zeit und deren verfehlte Analyse, die zum Faschismus prädestiniert. In diesem Zusammenhang wäre auch «Sein und Zeit» von Heidegger zu analysieren. «Für den italienischen Faschisten, der direkt vom Sportrekord in den totalen Krieg übergang», schreibt Paul Virilio, «war der Rausch des Geschwindigkeitskörpers total, eben darin bestand die «Bomberpoesie» von Mussolini; für Marinetti ist nach d'Annunzio der «Dandy-Krieger» das «einzige Subjekt, das fähig ist, zu überleben und im Kampf die Macht vom metallischen Traum des menschlichen Körpers auszukosten.» (Geschwindigkeit und Politik, 1980, S.142). In einer Reihe von Werken (Fahren, fahren, fahren...1978, Ästhetik des Verschwindens, Merve 1986) geht Virilio jenen Spuren in der abendländischen Geschichte nach, welche die Macht über die Geschwindigkeit, über die Zeit als Hauptvektor des Sozialen und als Hoffnung des Abendlandes zeigen. Von Pfeil und Bogen als erste Geometrisierung des Blicks über photographische Luftaufnahmen und die Kinematographie bis zur Ballistik selbststeuernder Raketen sieht er eine militärische Logistik der Wahrnehmung sich entfalten. Er zitiert Sun Tse «Schnelligkeit ist das Wichtigste im Krieg», Napoleon I., der die Kampfkraft einer Armee «als durch ihre Geschwindigkeit vervielfältigte Masse» definierte, und andere Quellen, um die Geschwindigkeit als Wesen des modernen Krieges darzustellen. «Der Verlust des materiellen Raumes führt dazu, daß nur noch die Zeit regiert wird; das Ministerium der Zeit...Krieg um Zeit im Frieden...Staat des Beschleunigungszustandes...die Gewalt der Geschwindigkeit ist gleichzeitig zum Ort und zum Gesetz, zum Zweck und zur Bestimmung der Welt geworden.» (Geschwindigkeit und Politik, S.186 u. 199) Als Urbanist und Soziologe scheint Virilio in der Tradition von Adams et al. zu stehen, durch die Bedeutung, welcher er

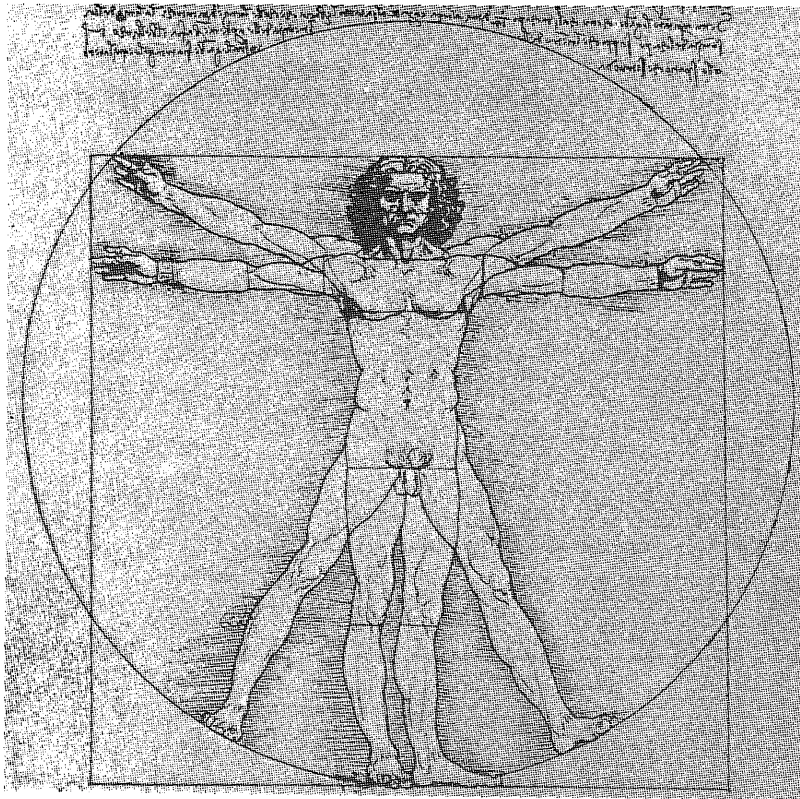
der Beschleunigung beimißt; auch darin, daß er in der Geschwindigkeit das fundamentale Üble für Staat, Gesellschaft, Stadt, Masse und Leben erblickt, sodaß er eine eigene Wissenschaft der Geschwindigkeit, die Dromologie, begründet hat. Aber als großer sozialer Historiker der Geschwindigkeit steht Virilio zwischen Kritik und Verwerfung, zwischen Faszination und Verdammung. In seinen präzisen und penetrierenden Analysen, die von der Logistik der Waren bis zur Logistik der Wahrnehmung, von der Ökonomie der Maschinen bis zur Ästhetik der Maschinen die Geschwindigkeit als großen Verursacher bloßlegen, ist er wohl nicht konservativ, aber apokalyptisch wie seine Vorläufer (Adams et al). Näher dem Kult als der Kritik ist seine dromologische Apokalypse so generalisierend, daß Virilio als eine postmoderne Version von Heraklit («Krieg ist der Vater aller Dinge») gelten könnte: «Geschwindigkeit ist die Mutter aller Dinge (und aller Kriege)». Fast gleichzeitig mit der kulturellen Verwerfung um die Jahrhundertwende hat also auch eine ekstatische Begeisterung für die Beschleunigung in der internationalen Avantgardekunst eingesetzt, die nicht nur von den italienischen Futuristen, sondern auch von der russischen Avantgarde getragen wurde. Die britische Vortex-Bewegung (Maler und Autor Wyndham Lewis, Skulptor Gaudier-Brzeska, Dichter Ezra Pound, Fotograf Alvin Langdon Coburn), der französische Kubismus, der Orphismus bzw. Simultaneismus von Robert und Sonia Delaunay, der italienische Futurismus, der russische Kubofuturismus, der Rayonismus von Mikhaïl Larionov und Natalya Goncharova waren ästhetische Strategien der Bewegung, des Dynamismus, der Geschwindigkeit, des Wirbels (Vortex). Selbst Malevich pries in «Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus» die «Geschwindigkeit des Futurismus». In seinem Manifest «Wir» (1922) schrieb Dziga Vertov, der ja keinesfalls des Faschismus verdächtigt werden kann, hymnische Zeilen über die «geordnete Fantasie der Bewegung», und die «Seele der Maschinen»: «Wir fallen, wir steigen....zusammen mit dem Rythmus der Bewegungen, verlangsamt oder beschleunigt,.... unsere Augen drehen sich wie Propeller.... Hurrah für die dynamische Geometrie, das Ren-

nen der Punkte, Linien, Flächen, Körper.... Hurrah für die Poesie der Maschinen, für die Poesie der Hebel, Räder und Stahlflügel; der eiserne Schrei der Bewegungen....»

Insbesondere in einem ca. 10 Jahre früher, in Frankreich publizierten, einflußreichen Text von Blaise Cendrars (eigentlich Frédéric Louis Sauser aus der Schweiz) finden wir alle Schlüsselbegriffe der Beschleunigung, in: «La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France», erschienen 1913 mit Abbildungen («couleurs simultanées») von Sonia Delaunay. Das erste simultane Buch, ein langes, wie ein Akkordeon 22mal gefaltetes Blatt, das die Höhe des Eiffelturmes ausmachen würde, wenn man die 150 Exemplare der ersten Edition hintereinander legte. In diesem «Experiment in Simultaneität» (G.Apollinaire) sollten in einer semiotischen Beschleunigung Text und Bild gleichzeitig wahrgenommen werden, eben «simultaneistische Farben.» Dieses Reise-Poem besang die Technik, Maschine, Urbanisation, Geschwindigkeit. Mit dem «drehenden Rad» (Eisenbahn, Automobil, Schiff) und den «gleitenden Flügeln» (Flugzeug) unternimmt Cendrars eine Reise in die beschleunigte Welt des Marokkos und des Mikrokosmos: «Ich bin nicht länger sicher, ob ich den besternten Himmel mit nacktem Auge betrachte oder einen Wassertropfen durch ein Mikroskop. Seit der Geburt seiner Gattung bewegt sich das Pferd geschmeidig und mathematisch. Maschinen holen es bereits ein, überholen es. Lokomotiven ziehen nach und Dampfschiffe wiehern über das Wasser.»

Nicht nur die Simultaneität, von der auch beinahe alle Texte der Futuristen sprachen, sondern auch die Ersetzung durch Prothesenkörper (Auge - Mikroskop, Pferd - Maschine) und der Verlust der Skalierung (Himmel oder Tropfen), auch die Montage als Kategorie der ökonomischen Produktion («Die Produkte der 5 Erdteile zeigen sich im selben Gericht, auf dem selben Kleid») und den Konsumerismus («Du verlierst dich im Labyrinth der Warenhäuser») finden wir in Cendrars Poem, dessen Titel bezeichnenderweise auf die große mythische Eisenbahnroute, die größtenteils 1905, endgültig 1916 fertiggestellt worden war, anspielte. Auch Muybridge klingt an in diesem Poem («das mathematische Pferd»), das sich

anheischig macht, den Text des Rades entziffert zu haben («Ich habe alle verwirrten Texte der Räder dechiffriert»). Die Bewegungsobjekte Pferd, Lokomotive und Dampfschiff (Dampfmaschinen, die das Pferd überholen), Geometrie der Bewegung - alle Topoi der Moderne und der Beschleunigung sind versammelt. Die Poesie des Rades, der Dichter als Nomade, der das Manuskript der Bewegung, das Buch der Geschwindigkeit liest, sie führen nach vorne und zurück, zum Künstler als Ingenieur, zum Beginn der Maschinenästhetik, der auch die Beschleunigung der Bilder entspringt: zu Leonardo da Vinci, dem Künstler des Rades, der Bewegung, der Maschinen.



Leonardo da Vinci, «Der Vitruvsche Kanon menschlicher Proportionen», um 1490.

BEWEGUNG (Anatomie) und MASCHINE (Geometrie)

(1997)

S. 27-31

Leonardo da Vinci's berühmte Zeichnung ist ein vieldeutiges Emblem der Geometrisierung. Sie ist auch in der Zeit der Bekanntschaft mit dem Mathematiker und Theoretiker des Goldenen Schnitts, Luca Pacioli, entstanden, um 1490. Sie zeigt uns zwei geometrische Figuren, Kreis und Quadrat, und desgleichen den menschlichen Körper in zwei Phasen. Die geschlossenen und gespreizten Beine, die Arme in zwei verschiedenen Bewegungsphasen sind eine Bewegungsstudie, die uns an die Chronophotographie von Marey erinnert (zwei differenzierte Bewegungsphasen in einem Bild). Diesen zwei Bewegungsphasen entsprechen offensichtlich die zwei geometrischen Formen Kreis und Quadrat.

Diese Zeichnung gehört sicherlich zu den meistzitierten Arbeiten Leonardos, obwohl sie eigentlich gar nicht von ihm stammt, sondern die graphische Illustration einer These des römischen Architekten und Schriftstellers Marcus Vitruvius Pollio ist, der in einem seiner «10 Bücher über Architektur» (25 v. Chr.) die harmonische menschliche Proportion beschrieb: Die Höhe eines gutgebauten Mannes entspreche der Spannweite seiner ausgestreckten Arme. Diese beiden gleichen Längen würden ein Quadrat ergeben. Hände und Füße berühren einen Kreis, dessen Mittelpunkt der Nabel ist. Sie wurde daher auch in der Vitruv-Ausgabe von 1535 verwendet.

Die klassische Interpretation dieser Einbindung der Anatomie (des menschlichen Körpers) in die Geometrie (von Kreis und Quadrat) erblickt in dieser Zeichnung nicht nur eine harmonische Proportion, sondern auch ein Symbol für die Einheit von Himmel und Erde im Menschen. Der Kreis ist das Symbol der himmlischen Sphäre, das Quadrat das Symbol des festen Gevierts der Erde, der vier Elemente.

Unsere Interpretation dieser Zeichnung als Bewegungsstudie erscheint uns legitimer, da Leonardo zur Zeit der Entstehung selbst in seinem «Trattato della pittura» (um 1494) am Beispiel einer «Hand in Bewegung» eine Bewegungsstudie beschreibt und dabei die Unterbrechung, die Teilbarkeit der