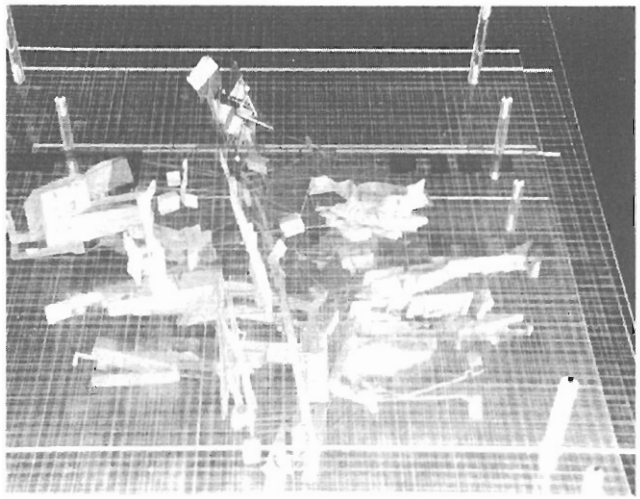

Köb & Partner: Projekt Donaukanal,
Decoding 1992

Sabine Pollak

Körper-praktiken
Codierungen der Technokultur

The Bride is a physical specimen. She is exosceletal. Her anatomy is a hinge.
She wears chastity armor with a modesty mechanism. She is well oiled.
She is the wasp on a leash. She wears a rotating veil;
a rotation of 180 degrees turns bridal veil into widow's veil.
The mechanical Bed: The bed, the site for the projected union between male and female,
is rolled to the line of the accordance from upstage as the obscuring panel is rotated away. The headboard aligns with the line of the accordance,
where the obscuring panel had been.

ELISABETH DILLER UND RICARDO SCOFIDIO,
Rotary Notary and His Hot Plate, 1986[1]

Die Definition des Körpers, des physischen, sexuellen, sozialen und repräsentativen Körpers, ist keine natürliche Gegebenheit; sie wird in alltäglichen, sozialen Situationen konstruiert und produziert. Diese sozial konstruierten Körper positionieren sich in der Kon-

struktion und Definition von Raum. Medientechnologien konstruieren den veränderten sozialen Rahmen einer neuen Intimität des Körpers zwischen geschlechterfluktuierender Obszönität und androgyner Purität. Die Konstruktion von Raum definiert darin neue Identitäten durch neue Codierungen.

In "A Cyborg Manifesto" forderte Donna Haraway ein Akzeptieren des "irreversiblen Verhältnisses zwischen der Menschheit und der Technologie". Sobald man diese Irreversibilität als solche akzeptiert, biete uns die Technokultur die einzigartige Möglichkeit, "mehrfache, widersprüchliche Ichs zu konstruieren" und "einen Weg aus dem Labyrinth der Dualismen zu finden, mit denen wir uns selbst unseren Körper und unsere Werkzeuge erklärt haben."[2]

In einer solchen Konstruktion einer "Mehrfachheit und Widersprüchlichkeit" des Ichs kommt der Konzeption von Raum eine neu zu definierende Rolle zu: Jene der Freilegung traditioneller Positionierungen sowie der Konstruktion der Mehrfach-Positionierungen des Körpers und des Einbeziehens von völlig neuen Ritualen - abseits jeder modernistischen Eindeutigkeit - in reflexiven und zugleich operativen Konstruktionen.

Akzeptieren wir dieses irreversible Verhältnis, werden wir uns mit den Konzepten der Technokultur, den Konstruktionen des Mehrfach-Ichs und den neuen Ritualen befassen müssen. Befassen in einem kritisch-analytischen Sinn, worin Architektur nicht nur die instrumentellen technischen Möglichkeiten, sondern vielmehr die Suggestions- und Kontrollmechanismen einer Technokultur thematisieren wird. In einem ähnlichen Vorgehen akzeptierte die in den 60er Jahren

aufkommende Videokunst die Irreversibilität zwischen Masse und Medien und bediente sich der Technologie der Medien, um zugleich in einer Integration der Betrachter Wahrnehmungsprozesse und aktive, medienverändernde Kommunikationsformen zu thematisieren - Identitäten, Modelle und zugleich Gegenmodelle einer Medienkunst zu produzieren. Die dabei entstandenen Arbeiten existierten vielfach nur durch die Existenz des Betrachters. Heute ermöglicht die Kunst der Telematik eine direkte, simultane und wechselseitige Ausdrucks- und Kommunikationsform innerhalb eines Mediums. Die Betrachter von Kunst stehen nicht länger außerhalb eines Kunstwerkes, sie stehen in dem komplexen Bezugssystem einer Interaktivität.

Konstruktionen der Architektur, die in sich das Potential einer Reflexivität - sowohl die der eigenen Arbeit, des Benutzers, des Körpers als auch die der kulturellen und technologischen Praktik eingeschrieben haben, sind heute mehrfach Konstruktionen, die den traditionellen Rahmen der Architektur als Gebautes neu formulieren. Sie sind räumliche Interventionen mit einem neu zu definierenden Bezug zum Körper. Architektur (oder Kunst) bedient sich hier der Realität (auch jener der Technokultur) nicht im Sinne eines technologischen Fortschritts. Sie bedient sich der Realität als Rohstoff, um in reflexiver Operation historisch bedingte Konventionen sowie Konventionen "neuer Traditionen" aufzuzeigen.

Ausgangspunkt dafür ist die veränderte Definition und Positionierung unseres Körpers und der Identität innerhalb einer dezentrierten Struktur ohne erkenn-

baren Ursprung und mit nicht länger fixierbaren Punkten einer Präsenz. Zwischen Freiheitsphantasien und neu aufgebauten Machtstrukturen arbeiten jene Konstruktionen mit eingeschriebener Reflexivität gegen die produzierte Selbstverständlichkeit, jene Phrasen einer bereits formierten "neuen Tradition", mit der die Teilnahme an der technologischen Umgebung suggeriert wird. Einer De-Lokalisierung, der Absenz des Körpers, der Aufgabe des Geschlechts im Cyberspace an Computerimages und einer Irrelevanz eines konkreten Ortes der Zukunft wird hier die konkrete, jedoch mehrfach codierte Positionierung des Körpers und des Geschlechts in der Konstruktion von Raum entgegengesetzt. In diesem Zusammenhang spielen aggressive Projekte von Diller&Scofidio oder Kaplan/Krüger sowie Installationen wie etwa die von Gary Hill insofern eine Rolle für Konzeptionen der Architektur, als sie in ihren Konstruktionen immer mit einer Mehrfachcodierung des Bezugs Körper/Raum innerhalb kultureller Praktiken rechnen. Ausgangsebene für diese Arbeiten bilden meist konventionelle, dem Alltäglichen eingeschriebene Situationen und Konventionen, die im Prozeß der künstlerischen Arbeit eine Redefinition des eindeutig definierten Körpers zu einer mehrfach lesbaren Bedingung transformieren. In diese Bedingung wiederum sind sowohl die Geschichte als auch das Gegenwärtige mehrfach lesbar eingeschrieben. Erinnerung als kollektives Gedächtnis, und sei es das einer Massenkultur, dient hier sowohl zur Rekonstruktion der Vergangenheit, zur Dekonstruktion von Gegenwärtigem als auch zur Konstruktion einer Fiktion.

Daß simultan mit der Konstruktion von Raum im Sinne eines technischen Fortschritts der Körper im Sinne des allgemein definierten Fortschritts konstruiert und produziert wird, zeigt das Beispiel der frühen Moderne am Beginn des 20.Jahrhunderts. Die Festlegung eines exakten "funktionellen Programms" der Moderne war direkt mit einer exakten, eindeutig codierten Positionierung des Körpers, einer Produktion des Subjekts verbunden.

Dabei setzte die Moderne einen komplexen Prozeß einer Entkörperung in Gang. So vermochte sie einerseits, Artifizielles als Natürlichkeit darzustellen, um wiederum alles Natürliche, Organische sukzessiv durch das Artifizielle, Prothetische zu ersetzen, als ein versteckter Mechanismus in der Konstruktion von Raum durch Konstruktion von Körpern.

Dieser Prozeß benötigte Werkzeuge und Praktiken, die einer Systematisierung des Körpers durch geschlechtsspezifische Codierungen, einer Systematisierung der Teile und Objekte sowie einer Systematisierung der Mechanismen des täglichen Lebens, der Arbeit und dem Wohnen dienten - um in der Überwindung eines historischen Bezugs - einen endgültigen, irreversibel festgelegten Bezug zwischen dem Organischem und dem Artifiziellen, zwischen Körper und Objekt zu definieren. Die Entwicklung maschineller Elemente, die den menschlichen Körper nachahmen bzw. ersetzen sollten, konstituierte mit den ersten prothetischen Verlängerungen den Beginn jener angesprochene Irreversibilität.

Im Entwurf einer neuen Lebensform zielte die Argumentation der Moderne vorweg auf eine

Entindividualisierung und damit Entpolitisierung des Körpers, um eine neue "Natürlichkeit" des Körpers, eingeschrieben in die Gesetzmäßigkeiten eines technischen Fortschritts, zu erreichen. Dabei eliminierte das Programm in seiner Konzeption des neuen Wohnens sukzessiv alle individuellen, subjektiven und unbewußten Zustände wie jene der Sehnsucht, der Erotik, der Lust und jeder physischen Abweichung des definierten "Normalen" durch einen visuell und psychisch kontrollierbaren Mechanismus - im fiktiven Pakt zwischen suggeriertem"Fühlen" einer neuen "Natürlichkeit" und zeitimmanenten Notwendigkeiten.

Bauen als "soziale, technische, ökonomische, psychische Organisation"[3] setzte eine exakte und analytische Festlegung körperlicher Bedürfnisse voraus, um "wirkliche" Wohnansprüche zu definieren und falsche Wohnansprüche zu eliminieren. Die dabei festzulegende "Wirklichkeit" entsprach der Intellektualität der Planenden - die "Falschheit" der Ansprüche entsprach dem Denken und Fühlen einer Bürgerlichkeit, deren Ansprüche dem 19.Jahrhundert zugeschrieben wurden. Eine explizit geschlechtsspezifische Codierung der Objekte und Wohnräume war Notwendigkeit einer Systematisierung und Voraussetzung für ein Programm. Hier diente die Maschine nicht nur als Vorbild für eine Aufschlüsselung körperlicher Tätigkeiten und Bedürfnisse in einzelne Teile. Sie bildete die Metapher, die zum einen das Haus als eine Maschine sehen und zum anderen diese Maschine mit dem Körper vergleichen ließ.

Mit dem Ausdruck der "Mechanik als Fortsetzung der menschlichen Gliedmaßen" verglich Le Corbusier

1925 die Ausstattung der Wohnung mit einem orthopädischen Versuchsraum, dessen künstliche Gliedmaßen durch Komfort, Erholung und damit einhergehender "Befreiung des Geistes" den Körper entlasten bzw. körperliche Gliedmaßen durch künstliche Prothesen ersetzen sollten. "Gliedmaßen-Gegenstände als Verlängerung unserer Glieder" - die typisierten Gegenstände waren die Werkzeuge zur Mechanisierung und zur Systematisierung körperlicher Bedürfnisse, um im Weiteren - und hier betonte die Moderne die Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit dieses Prozesses - den Körper aus dem Alltäglichen zur "Vielfalt des Lebens" führen zu können.[4]

Le Corbusier und Charlotte Perriand entwarfen "Ausruhmaschinen" zum Entspannen. Ihr Aufruf an eine Einheitlichkeit in der Architektur und "trotzdem Poesie" benötigte die Erschaffung eines neuen Menschentyps, geformt durch die Anwendung wissenschaftlicher und mathematischer Erkenntnisse. "Wir müssen moralisch und physisch in Form bleiben" - der Sport, "unentbehrlich für ein gesundes Leben im Maschinenzeitalter" sollte zur physischen Umformung des modernen Menschen führen, die geistige Haltung sollte aus einem natürlichen Verständnis des wissenschaftlichen und technischen Fortschrittes entstehen.[5] Die architektonischen Mittel waren zweierlei - Werkzeuge der Verwirklichung der Utopie eines Funktionalismus und Symbol des kollektiven Gefühls einer Epoche, in instrumental-metaphorischer Praktik.

In der Form einer Festlegung der "Natürlichkeit" und einem "natürlichen" Verständnis im modernen Menschen für den technischen und wissenschaftlichen

Fortschritt, definierte die Moderne ihre Aussage über den allgemeinen Fortschritt als den Mythos ihrer Zeit. Mythos als eine "entpolitisierte Aussage" im Sinne von Roland Barthes. Den Mythos, der Tatsachen bereinigt und in eine ganz allgemeine "Natürlichkeit" taucht.[6]

Zur Propaganda der "Natürlichkeit" dienten in den 20er Jahren typographische Texte und Photomontagen - Mittel der künstlerischen Avantgarde - wo in Aufnahmen der neuen Wohnungen die Objekte - Ersatz des menschlichen Körpers - als die neuen Akteure bzw.die menschlichen Körper in mechanischer Bewegung als Verlängerung der Objekte agierten, um als Gesamtarrangement das "natürliche" Bild zu vermitteln.

Stahlrohr, Glas, metallische und keramische Platten für die Objekte und Oberflächen sollten Licht in alle Winkel der Wohnungen reflektieren und unkontrollierbare, verborgene Bereiche ausschalten. Gegen die kritisierte "Kälte" des Metalls wurden die Helligkeit, das Reflexionsvermögen, die Hygiene und die leichte Reinigung des Materials betont. Die Rationalisierung körperlicher Tätigkeiten mit einer simultan suggerierten neuen "Freiheit" betraf hier vor allem den Körper der Frau im Dualismus der nun weitaus effizienter arbeitenden Hausfrau und dem abstrakten Bild einer unabhängigen, Sport betreibenden, erwerbstätigen Frau.

Industrielle Arbeitsmethoden und industrielle Materialien transformierten die Wohnung in einen klinischen Mechanismus, kontrollierbar und beherrschbar - in einen Ort einer Disziplinierung im Sinne von Foucault - einen Ort "institutionalisierter Kontrolle" und diskursiver Praktik. Die dabei implizierte

Erhöhung des Standards in Bezug auf die mechanischen Teile des Hauses - Bad, Küche - brachte zugleich eine ideologische Codierung einer neuen Weiblichkeit - im Sinne von Hygiene, Kindererziehung, Essenszubereitung etc. mit sich. Körperliche Hygiene und Hygiene der Objekte verwandelten Küche und Bad mit ihren vormals freistehenden Einrichtungen in einen möglichst effizienten, kontrollierbaren Arbeitsraum. Während die restliche Wohnung mit mobilen Objekten auszustatten war, sollten gerade jene traditionell der Frau zugeordneten Orte in Form von fixen Einbaukästen mit genau fixierten Abläufen Konstanten der Wohnung bleiben. Die Eliminierung der Wohnküche sowie die Zuordnung des Bades zu den Schlafräumen definierte die exakte Grenze zwischen der notwendigen körperlichen Tätigkeit im Haus und der Wahrung des abstrakten Schemas des modernen Hauses.

"Grundsätzlich wurde die sogenannte Wohnküche als den Forderungen einer zeitgemäßen Wohnungskultur widersprechend ausgeschaltet und durch die Doppelzelle Einbauküche-Wohnzimmer ersetzt."[7]

Eine zwischen der Küche und dem Wohnraum angebrachte Schiebe- oder Klapptüre sollte nicht nur ein "bequemes und sauberes" Arbeiten der Frau ermöglichen, sondern zugleich die Kontrolle über die Kinder sowie Kontrolle über die Tätigkeit in der Küche sichern. Komfort bedeutete zugleich Kontrolle und Rationalisierung von Arbeit. Minimale Handgriffe, kanalisierte Wege, rationalisierte Bewegungen: Die neuen Sessel sollten nicht nur das Sitzen erleichtern, sie sollten das neue Sitzen lehren. Die Wohnung mußte in allen ihren körperlichen und prothetischen Teilen

funktionierten. Die Transparenz der Wohnräume schuf die visuelle und psychologische Kontrolle über die Privatheit und wurde das institutionalisierte und moralische Werkzeug der Kontrolle innerhalb des Programms. Die szenischen Momentaufnahmen einer Hausfrau in der Küche, 1930 von Walter Gropius in einem Bauhausbuch veröffentlicht, unterscheiden sich kaum von den Sequenzen aus Aufführungen der Schaubühnen dieser Zeit. Die Objekte und die Systematik der Apparatur bestimmten die Szenerie, worin der weibliche Körper nur mehr mechanisch-bedienende Funktion hatte.[8]

Die als "Style clinique" kritisierten Stahlmöbel sollten den hygienischen Standard von Krankenhauseinrichtungen in jede Wohnung bringen, den Pflegeaufwand auf ein Minimum reduzieren und damit zugleich die "Wohnlichkeit" des Mobiliars auf standardisierte "Objekte" reduzieren. Marcel Breuer entwarf 1925 seinen ersten Stahlrohrsessel. In einem Bericht über die Innenräume der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, wo Breuer unter anderem für eines der drei von Mart Stam entworfenen Reihenhäuser die Innenausstattung übernommen hatte, bezeichnete er jenen frühen Sessels als eine für ihn epochale Arbeit, da der Sessel in seiner "äußeren Erscheinung sowie im Materialausdruck am extremsten" war:

"Es (das Stück) ist am wenigsten künstlerisch, am meisten logisch, am wenigsten "wohnlich", am meisten maschinenhaftig."[9]

Die Weißenhofsiedlung als Exhibition des "neuen Wohnens" repräsentierte das gemeinsame Programm der Moderne sowie die unterschiedlichen Formulierungen des Programms, der Codierungen und Systematisierungen des Wohnens, des modernen Menschen und der Strategien der häuslichen Kontrolle.

Mart Stam hatte bereits 1924 als Mitbegründer der in Zürich gegründeten Zeitschrift "ABC, Beiträge zum Bauen" die Grundsätze für das neue Bauen und für den neuen Menschen festgelegt. ABC forderte darin die "Diktatur der Maschine", und "1.das handwerkliche durch das maschinelle, 2.das launenhafte, individuelle durch das kollektive, normalisierte, 3. das zufällige durch das exakte" zu ersetzen.[10] Während andere Architekten der Weißenhofsiedlung -wie etwa auch Le Corbusier- von der traditionellen, bürgerlichen Familie mit Hausmädchen ausgingen, entwarf Stam eine kollektive Wohnform mit ökonomisch orientierten Wohnungen innerhalb eines Kollektivs, mit dem Ziel einer möglichst effizienten und schnellen Hausarbeit.

"Die Familie wird darauf verzichten müssen, selber zu waschen, da dies eine ermüdende Beschäftigung ist und die Hausfrau daran hindert, sich dem Manne und den Kindern zu widmen und Interesse an anderen als alltäglichen Sorgen zu haben"[11]

In den Schlafräumen verwendete Stam holländische Krankenhausbetten, im Elternschlafzimmer wurden zwei Krankenbetten zu einem Doppelbett zusammengestellt. Das hochliegende, seitlich zum Bett angeordnete Fenster ohne Vorhang als reine Lichtquelle und ein einfacher Stuhl transformierten die privateste Zone des Hauses, die traditionell in der Ausstattung von den Objekten der Frau dominiert gewesen war, in einen geschlechtslosen, androgynen, hygienischen und spartanischen Raum, in dem die "Individualität" des

Weiblichen durch das "Normalisierte", fortschrittlich- und damit männlich Codierte ersetzt wurde. Keine Schattenbereiche, keine unerreichbaren Ecken als potentiellen Rückzug, keine Heimlichkeiten, Unheimlichkeiten, Individualitäten, keine Spuren von körperlichem Kontakt.

Breuer hatte auch die Ausstattung des Hauses Nr.17 der Siedlung übernommen - jenes von Walter Gropius aus Fertigelementen hergestellte und als Serienprodukt entworfene "Haus für das Existenzminimum". Der minimal zugeschnittene Grundriß von Gropius wurde an allen Zwischenwänden maximal mit Einbauschränken verbaut, um über alles restliche Mobiliar, beweglich, leicht und stapelbar, frei im Raum disponieren zu können. Eine Photographie des Wohnraumes im Haus Nr.17 hat suggestiven, retuschierten Charakter. Die Öffnung der Schiebetüre zum Garten verwandelt das Wohn- und Eßzimmer in einen licht- und luftdurchströmten, surreal und zugleich sakral wirkenden Raum, worin jede Oberfläche - die der Wand, des Bodens, des Tisches, der Stahlrohre - in klinisch glattem Material das einfallende Licht reflektiert und gleichsam von selbst als Objekt "strahlt". Das Licht scheint die Wand aufzulösen und in einen natürlichen Zusatand zu transformieren. Im Elternschlafzimmer wurde in der Anordnung der Betten - auch hier aus Forderungen der Hygiene und Symbol der neuen "Unabhängigkeit" in zwei Betten geteilt - mit Blickrichtung gegen das Fenster und Öffnung nach außen weniger dem klinischen Arrangement als dem direkten Strahlen des Lichts als Symbol entsprochen.

Le Corbusiers Haltung in seiner Interpretation des Siedlungsbaus und den damit verbundenen Codierungen war ambivalent. Zum einen war sein Konzept der

plastischen Ausformung der Baukörper weit entfernt sowohl von dem Entwurf einer neuen, kollektiven Wohnform als auch von einer seriellen Produktionsweise und einem Existenzminimum als Vorgabe. Zum anderen exemplierte gerade das "transformale Doppelwohnhaus" in seiner Variabilität eine Freiheit im Grundriß, die Le Corbusier zwar formuliert, jedoch bislang nicht praktiziert hatte. Es mag die Einschränkung der Wohnfläche -mit Ausnahme vom Dienstbotenzimmer im Erdgeschoß und dem Arbeitszimmer des Herrn im Dachgeschoß- auf eine Wohnetage in einer Ebene sein, die diese Lösung implizierte. Im freien Grundriß innerhalb der Stahlbeton- und Stahlskelettkonstruktion reduzierten sich die privaten Schlafzimmer auf Zellen oder "Kabinen", ausgestattet jeweils mit einem Schrank für die persönlichen Dinge als Trennung zwischen den Zellen. Diese Schränke, auf deren Durchkonstruktion Le Corbusier besonderen Wert gelegt hatte, dienten jedoch vor allem zur Unterbringung der Schiebebetten während des Tages, wodurch ein einheitlicher, großer Wohnraum mit durchlaufendem Fensterband, das an die Zellen angrenzende Badezimmer miteinschließend, entstand.

Die einzigen Räume, die sich nicht direkt mit dem Wohnraum verbinden und transformieren ließen, waren das Zimmer des Herrn und der verlängerte Treppenabsatz. Das im Dachgeschoß befindliche Arbeitszimmer des Herrn, nach unten durch eine Tür abschließbar, war die einzige Verbindung zur großzügigen Dachterasse. Die Flexibilität der Wohnungen der Häuser Nr.14 und Nr.15 hatte auch allgemein erzieherische Funktion, wie aus einer Beschreibung von Alfred

Roth, der die Durchführung des Entwurfes von Le Corbusier übernommen hatte, hervorgeht:

"Zu einem Raum, den man erst ergänzen oder gar schaffen muß, bekommt man durch die dazugelegte Arbeit ein ganz neues, engeres Verhältnis. Der Raum geht mit dem täglichen Leben mit."[12]

Das Frühstück, so Le Corbusier, sollte vom Dienstmädchen im verlängerten Treppenabsatz, dem "Sprechzimmer", serviert werden, wo auch die "früh am Morgen erscheinenden Gäste empfangen werden sollten".

Le Corbusiers Vorstellung vom Wohnen war das einer bürgerlichen Intellektualität. Während die Bewohner sich in den einzig exponierten und sowohl dem Mann als auch der Frau zugänglichen Teil des Hauses zurückziehen konnten, sollte das Dienstmädchen alle Objekte des Schlafens beseitigen und damit alle Vorstellungen eines Unbewußten, Unterbewußten und Unkontrollierbaren, alle Erinnerungen an eine tatsächliche Körperlichkeit - um die wahren Gegenstände, die typisierten Objekte, die eigentlichen Körper durch die geöffneten Schiebetüren in ihrem vollen Glanz wirken zu lassen. Das Bett als letzter potentieller Ort eines Konflikts zwischen rationalem Handeln und subjektivem Empfinden wurde in der exakten Schnittstelle zwischen dem Bett der Frau und dem des Mannes gespalten und eliminiert. Hysterie eines puritanischen Mythos einer "Mobilität", einer Ent-Körperung.

Die Abstraktion des Körpers, die Entkörperung und damit die Fähigkeit, den menschlichen Körper so wahrnehmen zu können wie ein Objekt - bestimmten auch die kulturellen Ereignisse des "modernen Menschen".

Die Form des Theaters als "Schaubühne" erklärte die Entkörperung sowohl zum ästhetischen als auch ideologischen Prinzip. Die Identifikation des menschlichen Körpers als etwas Organisches mußte weitgehend eliminiert werden, um die Objekte an sich wirken zu lassen - mit der "körpermechanischen Puppe" als unterstützenden Teil eines maschinellen Bühnenmechanismus. In den mechanischen Konstruktionen orientierte sich die Schaubühne an den vorherrschenden Schau bildern der Stadt. So hatte das Schaufenster Fernand Léger, der in engem Kontakt mit Gropius, Le Corbusier und Giedion stand, in der Gegenständlichkeit der Objekte, im "Hervortreten der Gegenstände, Objekte" in seiner Interpretation der Schaubühne bestärkt. Ebenso, wie die Architektur der Moderne die Bedürfnisse des menschlichen Körpers regulierte, war das Ziel der Konzeption Légers die Umformung einer körperlichen Funktion - die Schulung eines "modernen Sehens" im Publikum.

"Ist dieses moderne Sehen Voraussetzung, so organisiert sich alles, das plastische Leben wird eine Wirklichkeit, ohne pittoreske Romantik-schön."[13]

Der individuelle Ausdruck des Körpers sollte durch akrobatisch kontrollierbare Bewegungen ersetzt werden. Léger bezog sich dabei auf das 1908 von Edward Gordon Craig veröffentlichte Manifest "Der Schauspieler und die Übermarionette", worin dieser eine perfekte Angrenzung körperlicher Bewegung an mechanische Bewegung durch akrobatische Übungen forderte. Regeln der Gestik sollten die Identifizierung beim Publikum ermöglichen. Die Übermarionette unterschied sich von der Puppe nur durch die Fähigkeit,

psychische Zustände zu erfassen. Léger hatte auch diese Fähigkeit ausgeschlossen. Er bezog sich dabei auf den Ursprung des griechischen Theaters, dessen Schauspieler durch die Verhüllung mit Masken individuellen Ausdruck durch allgemeingültige Gestik ersetzten.

Seinen 1923/24 gedrehten Film "Mechanisches Ballett" beschrieb Léger bestehend aus: "Gegenstände-Bilder - die gebräuchlichsten Figuren, Teile von Figuren, mechanische Teile, vorfabrizierte Teile, vorfabrizierte Gegenstände, Projektion, große Fläche mit einem Minimum an Perspektive."

1928 hatte die Moderne in der Erklärung des CIAM in La Sarraz erstmals ihr Programm in jeder Hinsicht grenzüberschreitend definiert. Hier wurden, hierarchisch nach Prioritäten gegliedert, Regeln für eine Systematisierung und Codierung der Architektur aufgestellt. Die Umwälzung des durch technischen Fortschritt erreichten neuen Produktionssektors einer Massenproduktion bestimmte eine ökonomisch orientierte Architektur und hatte eine zwingende Umstellung der physischen und psychischen Bedürfnisse des Menschen zur Folge.

"Forderung der Reinlichkeit, Einfluß von Licht, Luft und Sonne, Grundsätze der Hygiene, praktische Anwendung des Hausgeräts".[14]

Ein Jahr später formulierte Giedion, als Sekretär des CIAM auch dessen Ideen propagierend, seine Forderungen eines "Befreiten Wohnens" als die eigentliche Befreiung des Körpers und des Gefühls durch das neue Haus und im Weiteren durch eine instrumentelle Transparenz, durch eine konstruktive wie auch sozialgesellschaftspolitische Öffnung des Wohnens:

"Wir brauchen heute ein Haus, das sich in seiner ganzen Struktur im Gleichklang mit einem durch Sport, Gymnastik, sinngemäße Lebensweise befreiten Körpergefühl befindet: leicht, lichtdurchlassend, beweglich. Es ist nur eine selbstverständliche Folge, daß dieses geöffnete Haus auch eine Widerspiegelung des heutigen Zustandes bedeutet: Es gibt keine isolierten Angelegenheiten mehr. Die Dinge durchdringen sich."[15]

Das Programm der Moderne rechnete - als programmatische Basis einer utopischen Vorstellung - mit einer vollständigen Identifikation des menschlichen Körpers und Fühlens mit den technischen Errungenschaften und Notwendigkeiten der Zeit. Kulturelle Praxis und physisch-psychische Bedürfnisse mußten in einer einzigen, gültigen Sprache zusammengefaßt werden. Die Einteilung der Geschichte in "konstituierende Elemente" von Sigfried Giedion etwa verfolgte 1941, als die größten Projekte der Moderne bereits verwirklicht waren, in *Space, Time, Architecture* genau jene Ideologisierung der Moderne, wonach erstmals durch die Moderne der im 19.Jahrhundert entstandene Spalt zwischen dem Denken und dem Fühlen durch jenes "Selbstverständis" im modernen Menschen geschlossen werden sollte. Das Programm der Moderne konstituierte ein neues Identitätskonzept in seiner Architektur. Die artifiziellen Objekte verkörperten die "natürliche" Individualität, das Objekt war die Entkörperung des Subjekts, die "Maschine" war die Metapher für einen Subjekt- und Objekt-produzierenden Mechanismus.

Das von Haraway angesprochene irreversible Verhältnis zwischen dem Körper und der Maschine war bereits ein Faktum des Programms der Moderne am

Beginn unseres Jahrhunderts. Unter dem Mythos eines ganz allgemeinen Fortschrittes gelang die Architektur der Moderne unter dem Druck des Produktionssektors in die intervenierende Position, kontrollierendes und ideologisierendes Instrumentarium für eine neu zu definierende Subjekt-Objektbeziehung zu verkörpern. Die Zeit einer Technokultur redefiniert, im Interesse eines allgemeinen technologischen Fortschrittes, diesen Zusammen- hang zwischen Objekt und Subjekt in noch weit gravierenderem Ausmaß. Die Auswirkungen auf Körper, Kommunikation zwischen Körpern, körperlichen Tätigkeiten und "neuen" Bedürfnissen dezentriert die, von der Fiktion der Moderne noch als Einheit geforderte Stadt als Organisation von sozialen Beziehungen zu einer nicht mehr lokalisierbaren Kontroll-maschinerie, die auch nicht länger die Metapher der Maschine verwenden kann.

Die Maschinen haben sich längst alle menschlichen Eigenschaften angeeignet. Die Mechanismen einer Codierung zielen nicht mehr länger auf eine prothetische Verlängerung des Körpers, sie zielen auf einen prothetischen Ersatz des Körpers und des Geschlechts, auf perfekte Doubles. Entgegen jeder humanistisch geprägten Identitätsvorstellung kennzeichnen sich die neuen Identitäten von Körpern durch Konstruktionen aus kontinuierlichen Veränderungen und Angrenzungen. Ein Identitätskonzept, das auf einer unbegrenzten, da technologisch machbaren Veränderbarkeit beruht, bringt auch eine neue Androgynität und eine neue "Purität" mit sich. Es werden die Symptome der Entfremdung des Körpers sein, die den humanen in einen posthumanen Körper gleiten lassen, die zwischen Ver-

lust des Körpers und der Erzeugung perfekter Körperdoubles jede herkömmliche Positionierung des Körpers im Raum durch eine kontinuierlich neu zu definierende Kontextualisierung ersetzen lassen. Die virtuellen Techniken stellen jede eindeutige Positionierung zwischen Subjekt und Objekt in Frage; Architektur wird, sollte sie nicht gleich der Architektur der Moderne zum Instrumentarium technologischer Kontrolle und Repräsentation abstrakter gesellschaftlicher Konstruktionen werden, die diese Symptome einer Technokultur und deren gesellschaftspolitischen Gesetze thematisieren, Widerstände bieten, bereits etablierte Dualismen hinterfragen und die der Architektur selbst eingeschriebenen Praktiken der Kontrolle und Gewalt als institutionalisierte Kategorien freilegen müssen. Sich nicht dem Mythos des Fortschritts hingeben, der die Symptome filtert und die eben gewonnene Komplexität durch eine artifizielle "Natürlichkeit" ersetzt.

Die Transparenz, Paradigma des Fortschritts und moralisches Werkzeug des Programms der Moderne, könnte, mit all den Erfahrungen der Konzeptionen der 20er Jahre und jenen Konzeptionen kollektiver Modelle der 60er Jahre, jedoch ohne den Irrglauben einer zwingenden Verwirklichung der Utopie durch Technologie; zu neuen Konzepten reflexiver Architektur führen. Eine Transparenz, die zum einen die mehrfachcodierte Lesbarkeit im Sinne von Rowe/Slutzky wiederaufgreift. Eine Transparenz jedoch auch in einem strukturellen Sinne, durch die Architektur ihre eigenen Regeln, mit denen sie üblicherweise Raum konstruiert, ritualisiert und verdeutlicht sowie die in die Konstruktion von Architektur eingeschriebenen Regeln identifiziert, um sich den neuen Ritualen in all ihren "Obszönitäten" hinzugeben.

Anmerkungen

1 Diller, Elisabeth / Scofidio, Ricardo, *Flesh: architectural probes. The Mutant Body of Architecture.* Princeton Architectural Press, New York 1994, S.125, S.129.

2 Haraway, Donna J. „A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Social Feminism in the Late Twentieth Century".

3 Meyer, Hannes, „Bauen", 1928. In: *Paris-Berlin 1900-1933. Übereinstimmungen und Gegensätze.* München1979, S.392.

4 siehe: Le Cobusier, „Innenarchitektur heute". In: *Paris 1925. Paris-Berlin* S.327.

5 siehe: Perriand, Charlotte , „Paris 1929". In: *Paris-Berlin* S.343.

6 siehe: Barthes, Roland, *Mythen des Alltags.* Frankfurt 1964.

7 May, Ernst, Grundlagen der Frankfurter Wohnungsbaupolitik. In: *Paris-Berlin* S.386.

8 siehe: Gropius, Walter, *Bauhausbauten Dessau*, Bd.12 der Bauhausbücher, 1930.

9 Breuer, Marcel, Metallmöbel, Stuttgart 1927. In: *Paris-Berlin* S.343.

10 ABC, Beiträge zum Bauen, Nr.2/1924. In: Karin Kirsch, *Die Weißenhofsiedlung* S.176.

11 Stam, Mart, Wie Wohnen, Stuttgart 1927. In: *Die Weißenhofsiedlung*, S.179.

12 siehe: Roth, Alfred. *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart 1927.

13 Léger, Fernand, *Conferance über die Schaubühne.* Paris 1924, ed.Frankfurt 1968, S.33.

14 „Erklärung von La Sarraz, Architektur und öffentliche Meinung." In: Thilo Hilpert, *Le Corbusiers Charta von Athen.* Bauwelt Fundamente 56, Braunschweig 1980, S.107.

15 Giedion, Sigfried,*Befreites Wohnen*, 1929. Frankfurt 1985, S.8.