Gottfried Schnödl
Wien

Schaffen aus Fülle – Hermann Bahrs ergonomische Kunstproduktion

> „Ich habe zuviel Kunst in mein Leben gesteckt [...] nun reicht es nicht mehr für meine Arbeit."
>
> (Tina Modotti, Fotokünstlerin, 1920er)

> „Die Cultur ist die Ökonomie der Kraft. [...] Eine jede unnütze Kraftäußerung, eine jede Kraftverschwendung [...] charakterisiert die Rohheit oder den Mangel an Cultur."
>
> (Justus Liebig, Chemiker und Physiologe, 1844)

Abstract: In his **Dialog vom Marsyas**, published in 1906, Hermann Bahr tries to understand what the manufacturing of works of art means for the artist, his everyday life and his moral and physical well-being. By doing so, Bahr marks a certain point of intersection between life-philosophy and modern life-sciences. Although Bahr relies mainly on examples and narratives taken from the Greek mythology, one can easily see how close his assumptions are to those developed from work scientists in due time. But he also has to face the same problem which ergonomics – at least at the beginning of the 20th century – was not able to solve: What kind of (artistic) work suits which kind of producer? Incapable of giving objective and practicable rules, Bahr has to rely on the idea of a certain individual and instinctive knowledge, which allows the artist to differentiate between beneficial and damaging work.
Keywords: aesthetic modernism, physiology, the working body, production of art, ergonomy of art.

1. Der Körper des „Kautschukmanns"

In **Meyers Konversations-Lexikon** von 1897 findet sich zum Thema der ästhetischen Moderne ein Hinweis auf einen der bedeutendsten Literaten, Essayisten, Kritiker und nicht zuletzt Programmatiker der Wiener Moderne:

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

Der Begriff „Moderne [...] im höhern Sinne, vornehmlich auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft“ werde von den Vertretern der „neueste[n] Zeit“ gebraucht, die mittels dieses Begriffes „ihre unmittelbaren Vorgänger als unmodern erklären.“ Dieser Begriff sei „zuerst von H. Bahr (**Zur Kritik der Moderne,** 1890) gebildet [...]“ worden (zit. nach Dvořák 2004: 62).
Aus den in zahlreichen von Bahrs Texten verstreuten Beschreibungen und Definitionen der ästhetischen Moderne seien zwei Momente als für den folgenden Aufsatz besonders bedeutsam hervorgehoben. Schon in einem Artikel aus dem Jahr 1891, **Die Alten und die Jungen**, fordert Bahr eine Ausweitung dessen, was von der Kunst thematisiert werden dürfe. Polemisch meint er, dass man den „Alten“ „die interessanten reichen Witwen und die bleichen, philosophischen Hauslehrer mit den rollenden Augen und den verwickelten Perioden und sogar die amerikanischen Erbonkel, welche man bei den alten Griechen *deos ex machina* nennt“ getrost überlassen könnte, den Modernen sollte jedoch das Recht zugestanden werden, auch „ein paar gebrauchte Kellnerinnen, einen bescheidenen Trunkenbold und allenfalls noch, als Trompete unseres Socialismus, einen scharfsinnigen Zuhälter“ zu Objekten der Kunst zu machen (Bahr 1891: 11-12). Diese Forderung erhebt Bahr im Namen eines künstlerischen Realismus, der jedoch nicht als eine Kunsttheorie verstanden wird, sondern sich aus dem Zeitgeist ergibt, den die Künstler und Künstlerinnen gleichsam inkarniert haben und der sich dadurch notwendig auch in deren Kunstform ausdrücke: „Wir schaffen nicht realistisch aus realistischen Theorien; sondern die realistischen Theorien haben wir uns nachher zugelegt, weil, wie wir einmal sind, in uns nur Realistisches entsteht“ (ebd. 15). Hier ist schon angedeutet, was Bahr als eine weitere Bestimmung der Moderne auch an anderer Stelle auf den Punkt bringt: sie sei nämlich nicht primär als eine geistige Bewegung oder gar als eine Theorie zu verstehen, sondern habe ihren Ort ganz woanders:

> Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste. Sondern das ist die Qual und die Krankheit des Jahrhunderts, die fieberische und schnaubende, daß das Leben dem Geiste entronnen ist. Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs neue, alle Tage, rastlos und unstät. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos, weil er einsam ist und verlassen vom Leben. [...] Es ist nicht der neue Leib, der uns schmerzt, sondern daß wir seinen Geist noch nicht haben. Wir wollen wahr werden (ebd. 2-3).

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

„Leben“, „Außen“ und „Leib“ sind also die Begriffe, in denen sich die Moderne bereits realisiert habe, während der „Geist“ zurück und „alt“ geblieben sei. Selbst das (zumindest für Bahr) bedeutendste Moment der ästhetischen Moderne, die Wandelbarkeit, zu deren paradigmatischer Figur sich Bahr als „Kautschukmann“ selbst stilisiert, zeigt sich als materielles Phänomen, gekoppelt an den „Leib“: „Sich verwandeln“ bedeute nichts anderes als „[t]äglich die Nerven wechseln“ (Bahr 1894: 11).
In der Folge soll Bahrs Rede vom Leib wörtlich genommen und sein Konzept einer Produktionsästhetik untersucht werden, das sich v. a. mit den körperlichen Belangen künstlerischer Tätigkeiten beschäftigt. Ein solcher Versuch scheint zunächst quer zur üblichen Forschung zur Wiener Moderne zu stehen, kann jedoch hoffentlich vielleicht als komplementäre Perspektive einige Geltung für sich beanspruchen.
Werden Körperbilder der Wiener Moderne in der rezenten Forschungsliteratur thematisiert, gar noch Bilder, zu denen sich Künstler und Künstlerinnen selbst stilisieren, ist meist von Sensibilität und Nervosität die Rede, von Körpern, die sich durch ihre Irritabilität auszeichnen und stets auf der Suche nach Impressionen und Sensationen sind. Ein solcher Fokus hat auch, wenn nicht gar gerade im Falle Hermann Bahrs, des Autors der **guten Schule**[1] (1890) oder der **Philosophie des Impressionismus** (1904), alle Berechtigung. Wie bereits angedeutet, steht im Zentrum der folgenden Untersuchung jedoch nicht der wahrnehmende, nervöse Körper, sondern der produzierende. Genauso wie im Fall des nervösen Körpers bildet Bahr auch diesen Körper in ständigem Dialog mit den Naturwissenschaften aus, in diesem Fall v. a. im Dialog mit der Physiologie.

2. Das physiologische Dispositiv und die künstlerische Arbeit

Anfang des 20. Jahrhunderts wendet sich Bahr dem Körper auch als Ort der Produktion, genauer der künstlerischen Produktion zu. Dabei ändert sich nicht nur die Perspektive, sondern mit dieser das Bild des Körpers selbst. In seinem **Dialog vom Marsyas** geht es nun nicht mehr um den sensiblen Nervenkörper, der wie eine Membran zwischen den uneinholbaren Extremen des „Menschen“ und der „Welt“ liegt (vgl. Bahr 1894: 9) und sich durch seine „Hautlichkeit“ (ebd. 10)[2], also seine Fähigkeit, wahrzunehmen und Impressionen zu erhalten, auszeichnet, sondern um einen Körper, der

[1] Zu diesem Körperbild speziell im Roman **Die gute Schule** vgl. etwa Bergengruen 2009.
[2] Bahr übernimmt diesen Begriff von Nietzsche.

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

arbeitet, indem er Kraft aufnimmt, speichert und anschließend transformiert und verteilt. Die Referenzen liegen damit nun auch weniger im Bereich der Psychologie und Psychophysik, deren Konzepte Bahr breit rezipiert hatte, sondern eher innerhalb der Physiologie und v. a. der neuen physiologischen Arbeitswissenschaft, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Erkenntnisse der Physiologie als Grundlage für einen schonenderen und v. a. effizienteren Einsatz menschlicher Arbeitskraft heranzieht.

Im Rahmen dieser Wissenschaft wird der Körper hinsichtlich seiner *performance*, seiner „Leistungen" (Ludwig 1852/1856: 2) untersucht (vgl. Sarasin/Tanner 1998: 18-19). Die Leistungen bzw. die Arbeit des Körpers zeigt sich den Physiologen stets als eine Umwandlung der Kraft, unabhängig davon, welche Tätigkeit der Körper ausführt. Diese Kraftumwandlung wird zum ubiquitären Prinzip der Physiologie und Arbeit zu einem Schlüsselbegriff, unter den schlechterdings alle vorstellbaren mechanischen und organischen Bewegungen fallen. In den Experimenten, die der Physiologe Max Rubner zur Jahrhundertwende durchführt, wird sogar das Leben selbst zur Arbeit, zur Krafttransformation. Ein Hund, in einen möglichst engen Käfig gesperrt, um ihm äußere Arbeiten wie Laufbewegungen o. ä. zu verunmöglichen, zeigt sich dem Physiologen als eine thermodynamische Maschine: Rubner führt dem Hund nur genau abgemessene Mengen an Nahrungsmittel, deren „Brennwert" zuvor bestimmt worden war, zu, und misst anschließend die Wärmeproduktion des Tieres, seinen Ausstoß an Kohlendioxid und wiegt auch die Exkremente. Die beiden Summen, zugeführte und vom untätigen Leben umgewandelte Kraftmengen, entpuppen sich als annähernd gleich groß.[3] Rubner gilt dieses Experiment als Beweis für eine These, die die Physiologie bereits seit knapp 50 Jahren, seit den ersten Schriften von Helmholtz, Du Bois-Reymond u. a. vertreten hatte: dass Leben selbst ein thermodynamischer Prozess sei, der als Kraftumwandlung beschrieben werden kann (Neswald 2006: 366-368). Der Anspruch der Physiologie ist demnach universal. Die Wissenschaft geht davon aus, dass jede Bewegung als Transformation von Kraft physiologisch beschrieben werden kann.

Aus dieser Perspektive ist es nachgerade selbstverständlich, dass hier auch künstlerische Tätigkeiten keine Ausnahme bilden. Mitunter wird dieser Einschluss der Kunst auch explizit. Schon Hermann von Helmholtz sieht

[3] Rubner selbst fasst diese Erkenntnis in den Satz: „Was der Nahrungsstoff an Energievorrath zur Zersetzung in den Körper hineinbringt, das schickt der Körper in genau gemessenen Quantitäten nach aussen; es gibt in diesem Haushalt kein Manco und keinen Ueberschuss" (zit. nach Neswald 2006: 367).

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

keinen prinzipiellen Unterschied zwischen einer künstlerischen und jeder anderen kraftumsetzenden Tätigkeit: „Sowohl der Arm des Grobschmieds, der schwere Schläge mit dem mächtigen Hammer führt, wie der des Violinspielers, der die leiseste Abänderung des Klanges zu unterhalten weiss [...]: sie alle empfangen die Kraft, welche sie bewegt, auf die gleiche Weise und durch dieselben Organe, nämlich durch die im Arm gelegenen Muskeln“ (zit. nach Rabinbach 1998: 294-295). Die Physiologie bleibt jedoch auch bei den Muskeln nicht stehen und beschreibt die Tätigkeiten von Nerven oder anderen Teilen des Körpers, die Bewegungen vollführen oder leiten, ebenfalls als Umwandlung oder Verteilung von Kräften (vgl. Rabinbach 1990: 146-148). Der Körper der Physiologie ist demnach bis in seine dünnsten Fasern eine Kraft umwandelnde Arbeitsmaschine, ein Motor. Schon vor dem Erscheinen von Bahrs **Dialog vom Marsyas** finden sich ästhetische Schriften, die einen Brückenschlag zwischen Kunst und den physiologischen Erkenntnissen versuchen und die grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen künstlerischer und jeder anderen Tätigkeit annehmen, welche die Physiologie postuliert. So plante Friedrich Nietzsche schon 1888 eine „Physiologie der Kunst“ als sein „Hauptwerk“ (Nietzsche 1988, Bd. 13: 529). Und schon hier wird die Kraft als Schlüsselbegriff in den ästhetischen Diskurs eingeführt. Vorbedingung jeder Kunst sei nämlich das „Kraft und Fülle g e f ü h l im Rausche“ bzw. „das thatsächliche M e h r von Kraft“ (ebd. 529). Diese Kraft muss bereits bei Nietzsche physiologisch gedacht werden, denn: „damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich“ (Nietzsche 1988, Bd. 6: 116).

3. Kunstproduktion als Gefahr für Leib und Leben

Sein eigenes Konzept einer Kunstproduktion, die wesentlich innerhalb des Rahmens zu denken wäre, den das physiologische Dispositiv vorgibt, entwickelt Bahr im Rahmen eines Gesprächs zwischen einem Kunstsammler, einem Arzt, einem Grammatiker, einem Künstler und einem Meister, das formal an die platonischen Lehrdialoge gemahnt und sich vordergründig um den antiken Mythos des Marsyas dreht. Um diesen ins Gedächtnis zu rufen, lässt Bahr zu Beginn die Figur des Meisters Diodor referieren:

> Anfangs spielen sie redlich um die Wette, Apoll auf der Zither, Marsyas auf der Flöte, und da ist es Marsyas, der die Richter gewinnt, die Flöte klingt ihnen

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

> schöner, bis Apoll plötzlich den Einfall hat, zur Zither nun auch noch zu singen; umsonst wehrt sich Marsyas, daß dies nicht verabredet sei, der schlaue Gott wendet ein: Wir tun doch dasselbe, die Bedingungen sind gleich, wir gebrauchen beide die Finger und den Mund, die Finger beide zum Spielen, den Mund du zum Blasen, ich zum Singen; paßt dir das nicht und willst du, daß ich schweige, so tu aber auch du den Mund zu und zeige, was du mit den bloßen Fingern kannst. Die Richter lachen und der arme brave Marsyas ist blamiert (Bahr 1906: 15).

Der Gegensatz zwischen Marsyas und Apollo wird von Bahr zum Gegensatz zwischen einer gleichsam erzwungenen Form der künstlerischen Produktion, die er als „Kunst aus Mangel" anspricht, und einer freien, die er „Kunst aus Fülle" (ebd. 55 u. a.) nennt, aufgelöst. Auf die Unterschiede zwischen diesen beiden Modi künstlerischer Produktion wird später noch zurückzukommen sein; zunächst geht es mir um den Rahmen, in dem Bahr die Kunstproduktion situiert. Einen Hinweis auf diesen Ort der Kunstproduktion gibt bereits die Betonung der schädigenden Wirkung, die die Produktion von Kunstwerken für denjenigen haben könne, der sie produziert. So gibt, vom Meister in die Enge getrieben, der Künstler schließlich zu:

> Im Schaffen ist mir oft, als ob ich durch das Werk, das mich plagt, wenn mir gelingt, es auszutragen, gereinigt und erweitert und gesteigert werden müßte. Bin ich es aber los, dann, in der Ermattung, die den Wallungen folgt, scheint mich mit dem Werke meine beste Kraft verlassen zu haben, und ich bleibe ausgehöhlt, ausgepumpt, erschöpft, nichtig und leer zurück, schlechter als ich war (ebd. 53).

Mit einer solchen Darstellung nähert sich Bahr dem Diskurs an, den die Arbeitswissenschaft seiner Zeit äußerst intensiv führt und durch ihre guten Verbindungen zur Politik auch in den öffentlichen Diskurs übertragen kann. Im Rahmen einer Wissenschaft, die sich dem Körper v. a. über dessen Leistungen annähert, tritt die leistungsmindernde Erschöpfung und die mit ihr verbundene, die Leistungsfähigkeit noch nachhaltiger untergrabende Schädigung als bedeutendes Regulativ auf (vgl. Rabinbach 1998: 298-300). Bereits in den 1870ern konstatieren französische Physiologen die schädlichen Auswirkungen der Erschöpfung nicht nur auf den Körper, sondern auch auf den Charakter, die Leidenschaften und den Intellekt des arbeitenden Menschen (Rabinbach 1990: 38). So schreibt einer der Vorreiter der noch jungen Arbeitswissenschaft, Angelo Mosso, im Jahr der Entstehung des **Dialog vom Marsyas**, Erschöpfung „seems to consume our noblest qualities – those which distinguish the brain of civilised from that of savage man" (zit. n. ebd. 43). Der französische Psychologe, Psychophysiker

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

und Philosoph Théodule Ribot, dessen Thesen bereits Nietzsche beeinflusst hatten und dessen Buch **Les maladies de la personnalité** Bahr beeindruckt gelesen hatte, sieht in der Erschöpfung eine Beeinträchtigung des Willens, die bis zur völligen Aufgabe gehen könne (Ribot 1885). Und der Psychologe Emil Kraeplin, um dessen Buch **Psychiatrie** Bahr den mit ihm befreundeten Staatstheoretiker und Minister Josef Redlich im Herbst 1904 bittet, spricht in eben diesem Text gar von veritablen „körperlichen Erkrankungen, denen die rücksichtslose Arbeit das Individuum aussetzt" (Kraeplin 1887: 46). Die Fachwelt ist sich also einig darüber, dass Überanstrengung und die folgende Erschöpfung nicht nur vorübergehende Arbeitsunfähigkeit hervorrufen können, sondern auch dauernde körperliche und geistige Schädigungen, ja sogar Verrohung und den Verlust der Gesellschaftsfähigkeit (so muss man wohl den Ausdruck Mossos vom „savage man" verstehen).
Im Dialog vom Marsyas wird diese ganze Bandbreite möglicher Schädigungen durch Arbeit aufgezählt und auf die künstlerische Arbeit bezogen. Pallas Athenes – der Erfinderin der Flöte – anmutiges Gesicht wird durch das Blasen auf dem Instrument unschön verzerrt, woraufhin sie die Flöte angewidert wegwirft; in der Beschreibung des Künstlers mischen sich körperliche Schädigungen („ausgepumpt, erschöpft") mit psychologischen oder gar moralischen („nichtig und leer", „schlechter, als ich war"); der Meister referiert einen autobiographischen Text Lukians, in dem diesem ein Traumgesicht den gesellschaftlichen Abstieg prophezeit, wenn er sich für ein Leben als Künstler entscheiden sollte: Lukian erscheinen zwei Frauen,

> […] die eine, schmierig und struppig, die Kunst, die andere aber, welche sehr schön und von edler Haltung und feierlich gekleidet war, die Bildung; sie hätten um ihn gezankt, daß er fast von ihnen zerrissen worden wäre, die Bildung aber habe gesagt: Folgst du der Kunst, so wirst du stets ein unscheinbarer und bedrückter Mann sein, um den kein Freund wirbt, vor dem keinem Feind bangt, auf den kein Bürger blickt, nur so einer aus der Menge, der sich immer bücken muß und immer schmeicheln muß und immer Angst wie ein Hase hat; und würdest du selbst den Phidias erreichen oder den Polyklet und hättest die schönsten Werke getan, so lobt man zwar deine Kunst, nicht aber dich, und kein vernünftiger Mensch wird sich wünschen, so wie du zu sein (Bahr 1906: 21).

Schließlich zitiert Bahr Aristoteles, der zwar der Musik allerlei vorteilhafte Folgen zuschreibt, ihre Ausübung aber als eine tief stehende Tätigkeit begreift, mit dem Satz: „Zeus singt ja auch nicht" (ebd. 23) und überlässt es

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

Nietzsche, die Konsequenz zu ziehen: „Der starke freie Mensch ist Nicht-Künstler“ (ebd. 59).

4. Zu einer Ergonomie der Kunst

Die Physiologie geht jedoch nicht davon aus, dass Arbeit per se schädlich sei; nur eine bestimmte Form, die Überanstrengung, unnatürliche Bewegungen o. ä. führen zu Schädigungen. Mittels bestimmter Ökonomien der Kraft können sowohl kurzfristige Erschöpfung als auch nachhaltigere Schädigungen hintangehalten werden. Solche Überlegungen schließen an die Erfahrungen an, die man im Umgang mit Maschinen, v. a. mit thermodynamischen wie etwa der Dampfmaschine gemacht hatte. Schon 1886 stellt Étienne-Jules Marey fest: „As we regulate the use of machines in order to obtain a useful result with the least exertion of work, so man can regulate his movements [...] with the least fatigue possible“ (zit. nach Rabinbach 1990: 116). In solchen Überlegungen verbinden sich zwei Momente: zum einen geht es um die möglichst ergonomische Arbeitsbewegung, deren Ziel es ist, die Schädigungen für den menschlichen Körper so weit wie möglich zu vermeiden. Zum anderen ist das Ziel dieser Regulationen, die Arbeit so effizient wie möglich zu gestalten, also möglichst hohe Leistungen zu erzielen.
Auch Bahr verbindet diese beiden Momente zu einer Ergonomie der Kunstproduktion. Wie Marey und andere Physiologen und Arbeitswissenschaftler stützt er sich dabei auf den ersten thermodynamischen Grundsatz der Krafterhaltung,[4] der nach seiner Entdeckung durch Helmholtz zu Bahrs Zeiten bereits nicht nur die Physik und Physiologie bestimmt, sondern bereits in die Alltagsvorstellungen eingegangen ist. Energie bzw. Kraft bedeutet in diesem Kontext eine „universal force present in all matter, capable of converting itself into innumerable forms, yet inalterable and constant“ (ebd. 45). Die Regeln ihrer Transformation kennen innerhalb des physikalisch-physiologischen Dispositivs keine Ausnahmen, sondern gelten

[4] Ich sehe hier und in der Folge vom zweiten Hauptsatz der Thermodynamik ab, nicht weil er für die Relation zwischen Physiologie und ästhetischem Diskurs um 1900 keine Bedeutung hätte (die hat er bekanntlich bereits sehr früh in hohem Maß, auch in Texten Bahrs könnte der Gedanke einer kulturellen Entropie nachgewiesen werden), sondern weil Bahr zumindest in seinem Dialog vom Marsyas weitgehend davon Abstand nimmt, dieses Moment in die Diskussion einzubringen. Zur Bedeutung der Entropie für die Kunst und Kultur um 1900 vgl. etwa Neswald 2006 oder Brush 1987.

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

schlechthin für jede vorstellbare Tätigkeit, ja auch für den „Grundumsatz Leben“, wie der bereits genannte Rubner meint in seinem Tierexperiment bewiesen zu haben. Damit ist nicht nur die Grenze zwischen Maschine und Organismus ausgehebelt[5], sondern auch die prinzipielle Begrenztheit der verfügbaren Energiesumme festgestellt: „Wir Menschen können für menschliche Zwecke keine Arbeitskraft erschaffen, sondern wir können sie uns nur aus dem allgemeinen Vorrathe der Natur aneignen“ (Helmholtz zit. nach Rabinbach 1998: 296). In der Logik von Physiologie und Physik bedingen sich die beiden Eigenschaften der Kraft: sie ist in einer begrenzten Summe vorhanden, die durch die Transformation der Kraft (etwa von thermischer in kinetische Kraft) nicht verändert wird – gerade dadurch aber ergibt sich die Möglichkeit, dieselbe Kraft in allem und jedem am Werk zu sehen bzw. ins Werk zu setzen. Zur vordringlichen, auch politisch relevanten Frage wird in diesem Kontext, *wo* die Kraft am besten einzusetzen sei.[6]

In Bahrs Dialog stellt der Künstler eine Vermutung an, die von der Bedeutung einer solchen Kraftverteilung im Bereich der Kunst ausgeht: „Vielleicht ist dieselbe Kraft in allen Menschen, nur daß die einen sie auf das Leben verteilen, die anderen aber geben sie an ihre Werke ab“ (Bahr 1906: 54). Der Zweifel, den der Künstler mit dem Wort „vielleicht“ ausdrückt, bezieht sich nicht auf das indifferente und stabile Wesen der Kraft oder die darin begründete Möglichkeit, sie entweder auf das „Leben“ oder auf die Herstellung von Kunstwerken anzuwenden, sondern bloß auf den Umstand, dass diese in jedem Menschen in gleichem Maße vorhanden sei – eine Annahme, die der Meister dem Künstler in der Folge des Dialogs noch erfolgreich bestreiten wird. Wichtiger aber ist, dass Bahr gerade die Ökonomie der Kraft als den neuralgischen Punkt benennt, der es ermöglicht, neben eine schädliche Form der Kunstproduktion eine unschädliche zu setzen. Für den Kunstproduzenten geht es darum, mit der zur Verfügung stehenden Kraft hauszuhalten. Insofern also die Kunst mit eben derselben Kraft buchstäblich zu rechnen hat, die auch für jede andere Tätigkeit benötigt wird, kann sich die Kunst aus Fülle von der schädlichen Kunst aus

[5] Helmholtz macht deutlich, dass es sich hier um mehr als eine bloß metaphorische Übertragung handelt. Der Organismus ist nicht wie eine Maschine gebaut; aus dem Blickwinkel der Physiologie ist er eine Maschine: „Der Tierkörper unterscheidet sich also durch die Art, wie er Wärme und Kraft gewinnt, nicht von der Dampfmaschine...“ (zit. nach Rabinbach 1998: 295).

[6] Zur politischen Relevanz dieser Frage vgl. Rabinbach 1990, besonders 69-71 und 206-208.

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

Mangel nur durch eine bewusstere und sinnvollere Kraftverteilung und Kraftinvestition unterscheiden. Diese Rechnung aber baut auf einem möglichst genauen, wenn auch nicht notwendig bewussten Wissen über die Kraft auf, die man jeweils auszugeben hat bzw. entbehren kann; man könnte sagen, auf einem physiologischen Wissen um den eigenen Körper und dessen Grenzen. Als jemanden, der ein solches Wissen ausbildet, nennt Bahr Goethe, den er mit einem Schreiben an Schiller zitiert:

> Ich kenne mich zwar selbst nicht genug, um zu wissen, ob ich eine wahre Tragödie schreiben könnte; ich erschrecke aber vor dem Unternehmen und bin beinahe überzeugt, daß ich mich durch den bloßen Versuch zerstören könnte (ebd. 64).

Bahr beglückwünscht Goethe dazu, dass dieser sein „inneres Wohlsein" (ebd. 64) auch durch noch so hochfliegende Kunstpläne nicht gefährden will. Dies scheint ihm die wichtigste Voraussetzung für eine Kunstproduktion, die sich nicht mehr als erschöpfende Arbeit, sondern als freudiges Übersprudeln, als „Quellen" zeigt. Wichtig sei, die eigenen Verhältnisse genau zu kennen und niemals zu überschreiten. „Am Ende kommt's doch immer nur darauf an, daß einer wisse, welche Hitze er vertragen kann" (ebd. 70). Vor dem Hintergrund eines solchen Wissens um die Ökonomie der Kraft kann die Kunstproduktion von einer schädigenden Arbeit (Kunst aus Mangel) zu einer Praxis werden, überschüssige Kräfte auszuscheiden, und somit dabei helfen, den individuellen Kräftehaushalt zu regulieren (Kunst aus Fülle). Künstlerische Tätigkeit kann unter dieser Voraussetzung nicht nur zur Produktion von Kunstwerken, sondern auch von innerem Wohlbefinden beitragen.

> Das Gefühl, unfähig des Lebens zu sein, die Scham darüber, die Angst davor und der Wahn, das Leben ersetzen zu können, dies alles bis zu einer explosiven Beklemmung gesteigert, macht produktiv. Aber auch das Gefühl, stärker als das Leben zu sein, der Stolz darauf, die Lust, sich verschwenden zu dürfen, und die Furcht, sonst an sich zu ersticken, macht produktiv. Jenes zu Werken, welche mehr sind als ihr Mensch und diesen geschwächt zurücklassen. Dieses zu Werken, welche geringer sind als ihr Mensch, da sie von ihm nur enthalten, was ihm zu viel ist, was er, um sich zu entladen, abzugeben wünscht und wovon befreit er sich erleichtert und erfrischt fühlt (ebd. 55-56).[7]

[7] An dieser Stelle nimmt Bahr Anleihe am freudschen Konzept der Katharsis, das er in dem zwei Jahre vor dem Dialog vom Marsyas publizierten Dialog vom Tragischen (1904) eingehender behandelt hatte, auf das hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann.

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

Auch Bahrs Ausbruchsversuch aus einer Logik, die Kunst als eine ihren Produzenten schädigende Arbeit brandmarkt, bleibt also innerhalb des Rahmens, den das physiologische Dispositiv setzt. Sowohl die Kunst aus Mangel als auch die Kunst aus Fülle lassen sich vor diesem Hintergrund nur als körperliche Leistungen begreifen, die wie alle anderen körperlichen Leistungen auch mit Kraft umgehen und sich damit den Gesetzen zu unterwerfen haben, die einen solchen Umgang mit Kraft, ihrer Transformation und Umsetzung reglementieren.

5. Auslese

Trotz einer breiten Forschung in diese Richtung können die wissenschaftlichen Versuche, über die Reglementierung des Kräftehaushalts schonendere und effizientere Arbeitsformen und -umfelder zu entwickeln, nur äußerst bescheidene Erfolge verbuchen. Das hat einerseits mit Widerständen innerhalb der Industrie und z. T. der Politik zu tun, andererseits gelingt es aber auch nicht, grundlegende Kategorien der arbeitsphysiologischen Forschung, wie beispielsweise die Ermüdung, wirklich messbar zu machen. Schon im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts werden daher vermehrt tayloristische Konzepte in den Diskurs eingebracht, welche, insofern sie nur auf Effizienz der Arbeit abzielen, diese statistisch messen können und die widerspenstigeren Kategorien der Ermüdung und Schädigung nicht in die Rechnung aufnehmen, leichter in die Praxis umzusetzen sind als andere Konzepte. Taylors Ziel, eine Maximierung der Produktivität zu erreichen, wird nicht nur eine Hinsicht auf die physiologischen Kosten, die eine solche Maximierung für den arbeitenden Menschen haben könnte, gebremst (Rabinbach 1990: 117).
Daneben wird die Auswahl der Arbeitskräfte, ihre Scheidung nach bestimmten Fähigkeiten bzw. Eigenschaften, zu einer praktikableren Alternative im Kampf gegen die Ineffizienz. So versucht etwa der Verein für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik zur „Auslese und Anpassung der industriellen Arbeiterschaft“ schon ab 1908 nicht mehr vordergründig, die Bewegungen des Körpers einer bestimmten Kraftökonomie zu unterwerfen, sondern beschränkt sich vielmehr auf die unkompliziertere Praxis, aus der Masse der Körper aufgrund in ihnen angelegten, für diese oder jene Tätigkeit vorteilhafter oder nachteiliger Fähigkeiten bzw. Eigenschaften Unterscheidungen zu treffen (Rabinbach 1998: 304).

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

Bahr sieht sich mit denselben Problemen konfrontiert wie die traditionelle Arbeitsphysiologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zwar betont er, wie gehört, die Bedeutung eines möglichst bewussten Umgangs mit der thermodynamischen Maschine Mensch, des Wissens um die eigene Kraft und einer Verteilung, die zunächst einmal auf den Erhalt des Körpers selbst aus zu sein hat. Insofern er jedoch keine überindividuell gültigen Richtlinien dafür geben kann, wie ein solches Wissen zu erlangen sei oder auch nur dafür, wie es strukturiert sein müsste, um eine Kunst aus Fülle zu ermöglichen, muss er auch in dieser Hinsicht auf den Körper vertrauen: entweder weiß, dieser über welche Kräfte er verfügt und verteilt diese in einer ihm selbst zuträglichen Weise, oder ihm bleibt nur die vielfältige Selbstschädigung durch eine Kunst aus Mangel. Das Wissen um die beste Reglementierung des eigenen Krafthaushalts kann mit Bahr nicht hergeleitet, bewiesen oder berechnet werden. Stattdessen muss es „gefühlt" (Bahr 1906: 73), also sinnlich, körperlich wahrgenommen werden, es ist ein Wissen, das sich überhaupt erst in der Praxis zeigt, und „instinktiv" (ebd. 70) genannt werden muss. In diesem Kontext nennt Bahr seine Kunst aus Fülle auch „Kunst [...] aus Charakter" (ebd. 56); sie wäre ein „Tun", das ohne Zwang der Natur des Menschen entströmen würde. Hinzu kommt, dass der Kunstproduzent gleichsam als Speicher von Kraft definiert wird, der seine Fähigkeit zu einer Kunst aus Fülle nicht nur über ein solch instinktives Wissen über die eigene Kapazität erlangt, sondern auch noch auf eine bestimmte Kapazität, die Fähigkeit, eine bestimmte Summe von Kraft aufzunehmen, speichern und in Kunst abzugeben verwiesen bleibt, die innerhalb des bahrschen Modells nicht anders als naturgegeben gedacht werden kann. So kann der Meister im **Dialog vom Marsyas** seinen Gesprächspartnern zwar die Kunst aus Mangel als eine Verfehlung begreiflich machen und die Kunst aus Fülle als Ausweg darstellen. Letztendlich muss er sie jedoch auf eine Dynamik verweisen, deren Ablauf nicht in ihrer Macht steht: „Düngt Euch mit Aufregung, ja! Dann aber steht der Bauer und harrt, bis die Erde will" (ebd. 70).

Bahrs Konzept, das streckenweise als ergonomisch-physiologische Handreichung für den Künstler gelesen werden kann, endet demnach in einer Anrufung der menschlichen Natur. Konkret steht am Ende der Wunsch nach bzw. die Ahnung einer neuen Generation von Kunstproduzenten, die gleichsam von Natur aus mit mehr Kraft begabt zu sein hätten als die heutigen, und zusätzlich ein instinktives Wissen vom Gebrauch dieser Kraft mitbringen müssten. Hoffnungsvoll vermutet Bahr, „daß das nächste Geschlecht, das sich anschickt, uns abzulösen, wieder der Kunst oder

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

überhaupt dem Tun aus Charakter gehören wird“ (ebd. 57). Solche Tätigkeiten seien aber nur als Taten „großer Menschen“ (ebd. 59) möglich. Schließlich bleibt also nichts als abzuwarten.
Bahr, der sich zeitlebens intensiv mit Fragen der Bildung beschäftigt hatte, muss wohl dieses untätige und ohnmächtige Warten als eine wenig erfreuliche Übung empfunden haben. Jedenfalls scheint ein Zusammenhang zwischen diesem relativ ratlosen Abbruch seiner Physiologie der Kunstproduktion und der Schnelligkeit und Breite zu bestehen, in der Bahr die aufkommende Eugenik schon in den 1910er-Jahren rezipierte.[8] Vor der Aussicht, untätig auf die Geburt „großer Menschen“ warten zu müssen, scheint die Rede von der „Menschenzucht“ mit einem Schlag zu befreien. Bereits 1912, als die eugenische Wissenschaft noch am Beginn ihrer unrühmlichen Entwicklung steht, wird sie von Bahr geradezu euphorisch rezipiert. Ausgerechnet in einem Aufsatz mit dem Titel **Erziehung** finden sich einige besonders frühe Überlegungen zur Eugenik. Zunächst wägt Bahr den Einfluss ab, den Bildung und Erziehung auf die Entwicklung eines Menschen haben können:

> Wir sprechen von den Anlagen eines Menschen und so ist es: die Natur legt den Menschen an. Dies aber, was die Natur anlegt und worauf sie es mit einem Menschen angelegt hat, auszuführen, bleibt ihm überlassen. Erziehung kann ihm dabei helfen, in dem sie ihn sich selbst erkennen, alles was ihm nicht gemäß ist, abwehren und alles anziehen lehrt, was ihm gemäß ist (Bahr 1912: 90).

Bildung und Erziehung erschöpfen sich demnach in ihrer Aufgabe, den Menschen seine eigene Natur erkennen zu lassen und können damit immer nur sehr bedingt erfolgreich sein. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich Bahr euphorisch zeigt, wenn der direkte Zugriff auf diese Natur, auf den Körper den Menschen selbst in den Raum gestellt wird. In demselben Text zitiert Bahr zustimmend einen Satz Heinrich Driesmans: „Nicht daß der Mensch besser erzogen, sondern daß er besser geboren werde, ist das Entscheidende“ (ebd. 118) und fragt als Kenner der eugenischen Schriften von Francis Galton, Arthur Gobineau, Felix Dietrich, Willy Schlüter und eben Heinrich Driesemans zu Ende seines Artikels:

> Man sucht der Natur das Geheimnis abzulauschen und wenn wir längst Pflanzen und Tiere zu züchten wissen, warum soll es uns verwehrt sein zu hoffen, daß wir

[8] Auch in der Geschichte der Physiologie und konkreter in der der (v. a. deutschen) Arbeitswissenschaften lassen sich Kontinuitäten zu eugenischen Ansätzen ausmachen. Vgl. Rabinbach 1990: 284-286.

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

> einst auch das Gesetz bestimmen lernen werden, dem das Schicksal des Menschen gehorcht, das ‚Gesetz, wonach du angetreten'? (ebd. 118)

Eine solche, eugenische Utopie scheint wie ein verspäteter Schluss seines sechs Jahre zuvor publizierten Konzepts einer physiologisch fundierten Kunstproduktion, wie sie im **Dialog vom Marsyas** gegeben wird.

6. Schluss

Hermann Bahrs – impliziter – Versuch, die Kunstproduktion im Rahmen des physiologischen Dispositivs zu denken, kann als integraler Bestandteil seines Projekts einer ästhetischen Moderne begriffen werden. Ähnlich wie der Einbezug anderer gesellschaftlicher Bereiche zu einer Ausweitung dessen führt, was moderne Kunst – im Gegensatz zu älteren Konzepten – als ihr Thema betrachtet (vgl. Teil 1 dieses Aufsatzes), führt die Konzentration auf den physiologisch verstandenen Körper des Kunstproduzenten bzw. auf dessen Handlungen zu einer Ausweitung bzw. Neubestimmung der Personengruppe, die Kunst produziert. Die Unterscheidung zwischen Künstler/Künstlerin und denjenigen, die keine Kunst produzieren können, vollzieht sich nicht mehr über den Begriff des Genies, der eine direkte Verbindung des Schriftstellers zu einer Quelle von Sinn und Bedeutung suggeriert (vgl. Kittler: 2003), sondern wird durch die Hinsicht auf Fähigkeiten und Eigenschaften bestimmt, die im Körper fundiert und physiologisch begreifbar sind. Wie sich im Kontext der ästhetischen Moderne künstlerische Themen v. a. als Intensitäten (starke Impressionen, Sensationen etc.) begreifen lassen, so potentielle Kunstproduzenten als Individuen, die solche Intensitäten nicht nur wahrnehmen, sondern auch aufnehmen, transformieren und verteilen können. Der nervöse Impressionist und der künstlerische Kraftmensch zeigen sich so beide als Momente eines Diskurses, der ästhetisches und naturwissenschaftliches Denken des Körpers verbindet.

Literatur

Bahr, Hermann (1890): **Die gute Schule**, Berlin: Seelenstände.
Bahr, Hermann (1891): **Die Überwindung des Naturalismus**, Dresden/ Leipzig: E. Pierson.

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

Bahr, Hermann (1894): **Studien zur Kritik der Moderne**, Frankfurt/M.: Rütten und Loening.
Bahr, Hermann (1904a): **Dialog vom Tragischen**, Berlin: S. Fischer.
Bahr, Hermann (1904b): **Philosophie des Impressionismus**. In: Ders., **Dialog vom Tragischen**, Berlin: S. Fischer, 47-53.
Bahr, Hermann (1906): **Dialog vom Marsyas**. Berlin: Bard-Marquart.
Bahr, Hermann (1912): **Inventur**. Berlin: S. Fischer.
Bergengruen, Maximilian (2009): *Das göttliche Ende der Nerven. Hermann Bahrs* Die gute Schule *zwischen Psychopythologie und Mystik*. In: Markus Dauss/Ralf Haekel (Hrsg.): **Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in der Ästhetik und den Künsten um 1800 und 1900**, Würzburg: Königshausen und Neumann, 317-338.
Brush, Stephen G. (1987): **Die Temperatur der Geschichte. Wissenschaftliche und kulturelle Phasen im 19. Jahrhundert**, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
Dvořák, Johann (2004): *Marxismus, Materialismus und die Ästhetik der Moderne bei H. Bahr*. In: Jeanne Benay/Alfred Pfabigan (Hrsg.): **Hermann Bahr – Für eine andere Moderne**, Bern: Lang, 55-68.
Kittler, Friedrich (2003): **Aufschreibesysteme 1800-1900**, München: Fink.
Kraeplin, Emil (1887): **Psychiatrie**, Leipzig: Abel.
Liebig, Justus (1844): **Chemische Briefe**, Heidelberg: Winter.
Ludwig, Carl (1852/1856): **Lehrbuch der Physiologie des Menschen**, 2 Bde, Leipzig/Heidelberg: Winter.
Manguel, Alberto (2002): **Bilder lesen. Eine Geschichte der Liebe und des Hasses**, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Neswald, Elizabeth (2006): **Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie 1850-1915**, Freiburg/Br./ Berlin: Rombach Berliner Kulturwissenschaft.
Nietzsche, Friedrich (1988): **Kritische Studienausgabe. 15 Bde**. Hrsg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montanari, Berlin/New York: de Gruyter.
Rabinbach, Anson (1990): **The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity**, o. O.: Basic Books.
Rabinbach, Anson (1998): *Ermüdung, Energie und der menschliche Motor*. In: **Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert.** Hrsg. v. Philipp Sarasin und Jakob Tanner, Frankfurt/M.: suhrkamp, 286-313.
Ribot, Théodule (1885): **Les maladies de la personnalité**, Paris: Alcan.

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)

Sarasin, Philipp/Tanner, Jakob (1998): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Bemerkungen zum Konzept und zu den Beiträgen des Sammelbandes*. In: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hrsg.): **Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert**, Frankfurt/M.: suhrkamp, 12-43.

BDD-A13068 © 2012 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:07 UTC)