

“Die Ablagekur, oder: ‘Wo Es war, soll Archiv werden’”:

Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros

Einleitung

Die Ästhetik der historischen Avantgardebewegungen, die eigentlich eine Anästhetik ist, beruft sich auf zwei einander scheinbar ausschliessende Grundkomponenten, das Büro-Archiv und den Schock. Beim Archiv handelt es sich um einen Ort der Aufzeichnung und der Konservierung, während der Schock, die wichtigste Waffe im Kampf der Avant-Garde gegen die bürgerliche Autonomie der Institution Kunst, ein Geschwindigkeitsphänomen ist. Der Schock bezeichnet ein Ereignis, das, wie die Granateinschläge auf den Schlachtfeldern des ersten Weltkriegs, mit solcher Geschwindigkeit auf das System Bewusstsein/Wahrnehmung trifft, dass es von diesem nicht erfahren, geschweige denn aufgezeichnet werden kann.ⁱ Dabei ist es wichtig, nicht zu vergessen, daß der Schock nicht dasselbe bezeichnet wie das Trauma, das auf ihn folgt oder folgen kann. Während das Trauma einen (exzessiven) Energietransfer von der Außenwelt in das System Bewußtsein/Wahrnehmung bedeutet, ist der Schock ein Geschwindigkeitsphänomen. Während es sich darüberhinaus beim Trauma um ein ökonomisches Problem handelt, ist der Schock ein Problem für die (Sinnes-) Wahrnehmung. Für Walter Benjamin war der Schock das zentrale Element seiner Kritik des Begriffs der “Erfahrung” in der Moderne.ⁱⁱ Als ästhetisches Problem ist der Schock auch für die historischen Avantgardebewegungen interessant, die sich seiner bei ihren Versuchen bedienen, die Wahrnehmung mithilfe der technischen Medien umzubauen. Weniger selbstverständlich ist aber vielleicht die Tatsache, daß die historischen Avantgarden das Schockerlebnis häufig an einen Ort verlegten,

an dem es eigentlich nichts zu suchen zu haben scheint, nämlich ins moderne Büro und seine Archive bzw. Registraturen.ⁱⁱⁱ Für die Avantgardebewegungen gehören das Büro und seine Medien in die Reihe derjenigen Schauplätze der Moderne, an denen, wie auf dem Schlachtfeld, in der Fabrik und der modernen Großstadt, die Symptome des Schocks regelmäßig (re-) produziert werden. Es kommt nicht von ungefähr, daß Marcel Duchamps berühmte Sammlung von Miniaturen seiner eigenen Werke, die *Boîte-en-valise* (1927), sich ausnimmt wie der aufgeklappte Koffer eines pedantischen Handlungsreisenden oder das Kurt Schwitters den Namen für seine *Merzkunst* dadurch schuf, daß er die entsprechende Buchstabenfolge aus dem Briefpapier der Hannoveraner Kommerz- und Privatbank ausschnitt.^{iv} In der außerkünstlerischen Wirklichkeit war der Zusammenhang zwischen Schock und Büro längst durch die Unfallstatistiken hergestellt worden.^v Denselben Zusammenhang versuchen Teile der Avantgardebewegungen nun auch in der Kunst aufzuspüren. Es geht ihnen um den Aufweis der unbewußten “Unterseite” gerade jener Medien des modernen Büros, die allein nach rationalen Gesetzen zu funktionieren scheinen. Von den Avantgardekünstlern werden diese Medien, vom Zettelkasten über die Schreibmaschine bis zum Diktaphon, benutzt, schockartige Symptome zu provozieren bzw. zu reproduzieren. Nicht der Schock selber schockiert, so könnte man die Verfahrensweise der Avantgarde zusammenfassen, sondern die Medien, die ihn aufzeichnen. Die (Re-) Produktion des Schocks im Kontext der Kunst dient dabei zugleich auch seiner Resorption, denn, wie Walter Benjamin bemerkt hat, “[j]e geläufiger ihre Registrierung [=diejenige der Schocks] dem Bewußtsein wird, desto weniger muß mit einer traumatischen Wirkung dieser Chocks [sic!] gerechnet werden.”^{vi} Der Ehrgeiz der Avantgarde, ein “Archiv des

Schocks“ einzurichten ist der modernen Unfallstatistik analog. In beiden Fällen geht es um ein Modell der Erinnerung, das nicht auf dem bewussten Erleben, sondern auf der mechanisch-unbewussten Wiederholung beruht. Natürlich beginnen die Verbindungen zwischen der Kunst und dem Büro nicht mit der historischen Avantgarde, und sie enden auch nicht mit ihr. So verwandte zum Beispiel der Berliner Bauingenieur, Hobbymaler und spätere Vertreiber von Büromaschinen Konrad Zuse bei der Konstruktion des ersten digitalen Rechners der Welt im Jahre 1937 zur Speicherung von Programmbefehlen 35-Millimeter Filmstreifen, die ihm ein bei der UFA in Babelsberg beschäftigter Onkel besorgt hatte.

Das Büro der Surrealisten

Meine These vom Zusammenhang zwischen Büro und Avantgarde läßt sich besonders gut am Surrealismus beobachten, einer Bewegung, die, gegründet von Beamten, Apothekern und Ärzten, sich ganz dem Schock, dem Rausch und der Ekstase zu verschreiben schien. Allerdings legten die Surrealisten auf die akribische Archivierung unbewusster (Schock-) Zustände im Medium der Schrift oder der Photographie mindestens ebensoviel Wert, wie auf diese Zustände oder Vorgänge selber. Adorno hat aus diesem Grunde behauptet, dass die Surrealisten im zweiten Weltkrieg Paris durch “Angstbereitschaft” gerettet hätten, eben durch das Archivieren des Schocks, das diesen vorhersehbar machte.^{vii} In vielen Fällen ist ein Büroarchiv sogar die Basis für die schock- oder rauscherzeugenden Werke der Surrealisten. So sind Max Ernst’s berühmte “Collagen”, die auf Picabia und Breton so grossen Eindruck machten, bekanntlich auf der Grundlage eines Katalogs der Kölner Lehrmittelanstalt gefertigt. Und Ernsts Technik der *frottage*, bei der auf einem auf den Fussboden aufgelegtem Blatt Papier ein Kohlestift die

Maserung des Parketts zum Vorschein bringt, findet ihr pendant im Kohlepapier, daß zu Ernsts Zeit längst die Arbeit im Büro revolutioniert hatte. So verschränkt Ernst die Reibungsenergie des Schocks und des Unbewußten—*frotter*—mit den mechanischen Medien des Büros. Auch Man Rays bekannte Collage der wichtigsten Mitglieder der Bewegung ordnet diese schlicht alphabetisch an, so als handelte es sich um ein Bürokartei. Die so Archivierten gruppieren sich freilich um ein Foto der bekannten Attentäterin Germaine Berton, deren Name nicht von ungefähr ein Anagramm des Führers der Surrealisten, Breton, darstellt [DIA: MAN RAY]. Hinter jedem surrealistischen Revolutionär steht also gewissermassen der Beamte, der akribisch aufzeichnet und archiviert, was sich definitionsgemäss dem Archiv zu entziehen scheint—eben Revolution, Rausch und Ekstase. Bei der großen Gegenfigur Bretons, Bataille, wird dies übrigens unter umgekehrten Vorzeichen zum Programm. Batailles berühmtes *Dictionnaire* verzeichnet nur Begriffe, die von ihm als *inclassables* oder “unklassifizierbar” bezeichnet werden.^{viii}

Die Surrealisten nahmen an, dass sich die unbewussten Zustände erst im Zustand ihrer büromäßigen Archivierung zu beobachtbaren Objekten der Wahrnehmung formieren können. Dabei erweisen sich die Medien des Büros sowohl als Instrumente der ordnenden Vernunft wie auch des Unheimlichen und des Unbewußten, das sie zugleich speichern und hervortreiben. Dabei erweist sich, daß dasjenige, was schockiert, immer schon als Archiviertes existiert. Walter Benjamin hat diese Verschlingung des Archivs mit dem Unbewussten im Surrealismus als “profane Illuminierung” bezeichnet. Den Surrealismus könne nur verstehen, so Benjamin, wer das Interesse der Surrealisten am Rausch und der Ekstase nicht mit der *Erkenntnis* des Rauschs und der Ekstase verwechsle.^{ix} Die

surrealistische Archivierung dessen, was nicht archivierbar ist fand ihren Ausdruck unter anderem in jenem berühmten *Büro für surrealistische Nachforschungen*, das die Surrealisten im Jahre 1924—zu einem Zeitpunkt, als viele der russischen Avantgardisten sich bereits in den Dienst der sowjetischen (Museums-) Bürokratie gestellt hatten—in Paris eröffneten, und dass zugleich als Redaktionsbüro für die Zeitschrift *Surréalisme et révolution* diente. Dieses Büro, das jeden Tag ausser Sonntag zwischen 16.30 und 18.30 geöffnet war, diente nach Antonin Artauds Worten dazu, mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln Daten zu sammeln, die über die Aktivitäten des Unbewussten Aufschluss geben können. Jeder war aufgerufen, zu diesem surrealistischen Archiv beizutragen.^x Wie André Breton in seinem Roman *L'Amour Fou* schreibt: “Der Surrealismus hat immer schon befürwortet, dass diese [psychischen Erfahrungen, S.S.] wie ein medizinischer Bericht aufgeschrieben werden, ohne daß auch nur ein Detail ausgelassen wird, ohne daß ein Name geändert wird, damit nichts zufälliges seinen Platz einnimmt. Die Enthüllung der unmittelbaren, verwirrenden Irrationalität gewisser Ereignisse erfordert die strengste Authentizität der menschlichen Urkunde, die sie aufzeichnet.”^{xi}

Auch das automatische Schreiben, dem die Surrealisten der ersten Stunde, vor allem Breton und Soupault, huldigten, beruht möglicherweise nicht nur auf bestimmten spirituellen Praktiken des 19. Jahrhunderts, sondern auch auf der modernen Bürosituation schlechthin, dem Chefdiktat, während dem der Chef der mechanisch tippenden Sekretärin eine Vorlage diktiert, die diese, mit ihren Gedanken ganz woanders, in Rekordzeit zu Papier bringt.^{xii} Das schreibende menschliche Medium wird zur Maschine und folgt dem Diktat des Unbewussten. In der *écriture automatique* treffen das Geschwindigkeitsphänomen Schreibmaschine und das

Geschwindigkeitphänomen Schock aufeinander.^{xiii} Jener bewaffnete “Anschlag” auf die Menschenmenge, der laut Bretons berühmter Bemerkung die surrealistische Grundsituation darstellt, ist zugleich der *Anschlag* der Schreibmaschine. Diese wird “in Anschlag gebracht” wie der Revolver, mit dem Breton in die Menge der Passanten schießen wollte. Mithilfe der Schreibmaschine wird die Schrift zur schnellen, reflexartigen Automatik. Dieses mechanische Speichern von Information geschieht ohne Zutun der Erfahrung oder des Bewußtseins allein durch den Anschlag, den mechanisch wiederholten *coup*, den Schock, gegen den diese Mechanik des Schreibens zugleich aber durch die Speicherung des Geschriebenen schützen soll. Im Gegensatz zur langsamen Sinneswahrnehmung und zur Handschrift ist die Maschinenschrift viel schneller als das Bewußtsein von dem, was sie aufzeichnet. Insofern gehört sie in eine Reihe mit anderen mechanischen Medien, die, wie die Fotografie oder der Film, dem langsamen Bewusstsein mechanisch auf die Sprünge helfen, indem sie speichern, was so nicht wahrgenommen werden kann. Die Geschwindigkeit der (Schreib-) Maschine ist der Ausdruck für eine Umstellung des Begriffs des Gedächtnisses vom gemächlichen Umherwandern in der Gedächtnisarchitektur, von dem Francis Yates schreibt, zur mechanischen, von der Schockabwehr bestimmten Bewegung in der urbanen industriellen Massenkultur, wo eine Bewegung nichts mit der nächsten zu tun zu haben scheint.^{xiv} Im Bereich der Fotografie hat diesen Sachverhalt zum Beispiel der Futurist G. Bragaglia aufgezeigt. [DIA: BRAGAGLIA, THE TYPIST]

Es war Sigmund Freud, der nicht nur den Surrealisten ein Modell der Erinnerung lieferte, dass nicht auf der Bedeutung oder der bewussten Erfahrung, sondern auf den schockartigen “Anschlägen” auf das System Bewußtsein/Wahrnehmung beruhte. Freud leitet seine Erkenntnisse auf

diesem Gebiet bekanntlich von seinen Studien jener Kriegsneurotiker ab, deren Unfähigkeit, die Ursache ihres *shell shock* zu erinnern, ihre rätselhafte Entsprechung in der zwanghaften Wiederholung ihres Schockerlebnisses in Träumen fand. (Auch Breton hatte bekanntlich auf diesem Gebiet Erfahrung). Für Freud ist nun im Grunde jede Erinnerungsspur die Folge eines solchen *shell shock*, eines Unfalls, nämlich der Unfähigkeit des Bewusstseins, den mit hoher Geschwindigkeit und wiederholt auf es zueilenden Reiz abzufangen, woraufhin er im Unbewussten eine Spur hinterlässt. Das bewusste “Erinnern” wird hier zu einem nachträglichen *after-effect* des Archivs des Unbewussten, dessen Objekte, wie etwa Prousts berühmte Madelaine oder die im Wachzustand *après coup* erinnerten Träume in Freuds *Traumdeutung*, weitgehend beliebig sind. Wie das auch bei der Schreibmaschine der Fall ist, ist das Entstehen einer Erinnerungsspur im Sinne Freuds weder auf das Bewusstsein noch auf bewusste Erfahrung angewiesen, sondern einzig und allein auf die Anschlagsgeschwindigkeit, also auf die kinetische Energie.^{xv} Es ist übrigens interessant, dass die deutsche Luftwaffe ihre Piloten im zweiten Weltkrieg mit mechanischen Notizblöcken ausstattete, die exakt jenem Wunderblock glichen, den Freud benutzte, um das Funktionieren des psychischen Apparates zu erklären. Der Wunderblock steht wie das moderne Flugzeug als Modell für den Verlust der Erfahrung an die Geschwindigkeit, und für ein Modell der Erinnerung, dass das Bewusstsein zugunsten der Mechanik ausschliesst.^{xvi}

Le Corbusiers Akten

Durch die Erfindung der modernen mechanischen Büromedien—von der Schreibmaschine über das Kohlepapier bis zur Bürokartei—und durch die zunehmende Anwendung der Methoden des Taylor Systems auch im Büro

beschleunigten sich dessen Arbeitsrythmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts radikal.^{xvii} Gerade die organisierte und kontrollierte Beschleunigung in der bürokratischen Produktion von Akten hat die Avantgarde interessiert. Ein solches Interesse lässt sich zum Beispiel in dem Traktat feststellen, das der Architekt und Mathematiker Jeanneret alias Le Corbusier im Jahre 1925 unter dem Titel *L'art décoratif d'aujourd'hui* veröffentlichte, und das im Mittelpunkt meiner Überlegungen stehen soll. Auf den ersten Blick handelt es sich bei diesem Text um eine Art Gegenentwurf zu den gegen den Strich gebürsteten Büropraktiken der Surrealisten, deren Durchschläge das Diktat des Unbewußten aktenkundig machen sollten. Bei Corbusier geht es zunächst erwartungsgemäß rationell, wenn auch dezidiert bürokratisch zu. Es handelt sich bei *L'art décoratif d'aujourd'hui* um eine aus Anlaß der Pariser Designausstellung verfaßte Kampfschrift gegen den Begriff *décor*. Le Corbusier stellt fest: “L'art décoratif n'a pas de décor” (“Die dekorative Kunst hat kein Dekor”).^{xviii} Der “dekorativen Kunst ohne Dekor” stellt Le Corbusier den Begriff der *besoins utilitaires* an die Seite, der praktischen Bedürfnisse, die von den von der Industrie bereitgestellten “dekorlosen” Objekten rationell befriedigt werden sollen.^{xix} Die *besoins utilitaires* stehen für einen von der Vernunft gesteuerten Konsum von Objekten, die gerade um jene Dimension verkürzt sind, die für die Surrealisten am wichtigsten war, nämlich das (unbewußte) Begehren.

Zur Illustration seiner Thesen bebildert Le Corbusier sein Traktat mit der Zeitungs- und Zeitschriftenwerbung entnommenen fotografischen Reproduktionen von Maschinen, Möbeln, Kleidungsstücken und anderen Konsumgütern aus der industriellen Massenproduktion. Die dargestellten Gegenstände sind für Le Corbusier Beispiele jener begierdelosen “dekorativen Kunst ohne Dekor” (*l'art décoratif sans décor*) für die ihm das

moderne Büro und seine Medien ein Paradigma ist. Es ist kein Zufall, daß Le Corbusier immer wieder auf derselben Seite Aufnahmen von Büromaschinen denjenigen von Artikeln des täglichen Gebrauchs gegenüberstellt sind, so als gelte es, die mögliche Fetischisierung dieser Konsumobjekte mit den organisatorischen Mitteln des modernen Büros von vorneherein visuell zu vereiteln. So wird hier das Büro gegen jene Eruption des Unbewußten eingesetzt, zu der es den Surrealisten doch gerade gedient hatte.

Einen eigenen, reich bebilderten Abschnitt widmet Le Corbusier den Büromöbeln, vor allem den Karteisystemen der Firma Ronéo. Gegründet im Jahre 1921 war diese Firma ein Liebling der Puristen um Le Corbusier, wie auch die zahlreichen Anzeigen der Firma in der Zeitschrift *L'Esprit nouveau* belegen.^{xx} [DIAS AUS DIESEM BUCH] Die Einführung moderner Karteisysteme war eine der entscheidenden Erfolge der Rationalisierungstrebungen im Büro während der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts. Im Format standardisierte, in Kästen offen angeordnete Kartendateien ermöglichten den schnellen Zugriff auf eine bislang ungeahnte Menge gespeicherter Daten. Die Karteisysteme der Firma Ronéo zeichneten sich vor allem durch ihre modulartige Standardisierung und durch ihre maximale mechanische Beweglichkeit aus. Dies machte sie für Le Corbusier zu idealen Instrumenten jener rationalen Organisation, die für die “dekorative Kunst ohne Dekor” unabdingbar war.^{xxi} Denn diese Kunst ist nicht mehr eine Kunst des Museums, sondern sie ist eine Kunst der Karteien, der Akten, und der Registraturen. Es ist kein Zufall, daß sich Le Corbusier für die Umwandlung aller existierenden Museen in “alles” sammelnde Archive ausspricht: “Le vrai musée est celui qui contient tout, qui pourra renseigner sur tout lorsque les siècles aïront passé. Ce serait là le musée

loyal et honnête; il serait bon, car il permettrait de choisir, d'approuver ou de nier; il permettrait de saisir la raison des choses. Ce musée n'existe pas encore." ["Das wahre Museum ist jenes, das alles enthält, das noch nach Jahrhunderten über alles informieren kann. Das würde ein verlässliches und ein ehrliches Museum sein; es [...] würde es [dem Zuschauer] erlauben, zu wählen, zuzustimmen, oder zu verneinen; es würde es ihm erlauben, den Grund hinter den Dingen zu verstehen."].^{xxii} Für Le Corbusier wie für die historische Avantgarde allgemein ist weniger ihr vielzitiertes Museumshass entscheidend, als vielmehr der Anspruch, das Museum in ein nach den neuesten Erkenntnissen der Organisationswissenschaft konstruiertes (Büro-) Archiv zu verwandeln. Ganz im Sinne Le Corbusiers schrieb die russische Konstruktivistin Ljubov Popova schon im Jahre 1917: "Die 'Aura' eines Werks als Einzelobjekt ist zerstört. Das Museum, das eine Schatzkammer solcher Einzelstücke war, wird jetzt in ein Archiv verwandelt."^{xxiii} In dem Archiv, in das die Avantgarde das bourgeoise Kunstmuseum verwandeln wollte, sollte die Kunst nicht mehr kontemplativ betrachtet sondern statt dessen von ihrer neuen Zielgruppe, den Massen, konsumiert werden.^{xxiv}

Die Ablagekur

Das Interesse Le Corbusiers am Büro und seinen Archiven hat seinen Ausgangspunkt in einer Krise des kausalen historischen Bewußtseins. Le Corbusier's Karteien haben weniger mit Narration oder alphabetischer Schrift zu tun als vielmehr mit Zahlen. Deswegen klassifizieren Le Corbusiers Bürokarteien auch nicht die Wirklichkeit sondern die Klassifikation selber: "On s'est aperçu dans l'ordre rigoureux nécessité par les affaires qu'il fallait classer le classement lui-même." ("In der strengen Ordnung, die die Wirtschaft erfordert, ist deutlich geworden, dass man die

Klassifikation selber klassifizieren musste“).^{xxv} Le Corbusiers Diskussion der Büromedien in *L'art décoratif d'aujourd'hui* hat auch eine anthropologische Dimension. Zunächst konstatiert der Autor in deutlichen Worten eine Krise des kausalen historischen Bewußtseins: "La notion de cause à effet s'affaïsse. Nous sommes saisis d'inquiétude parce que nous ne sommes plus adaptés" ("Der Zusammenhalt von Ursache und Effekt ist geschwächt. Wir werden von Nervosität befallen weil wir nicht mehr angepasst sind").^{xxvi} Das Büro bzw. seine Medien sollen nun dieser Krise abhelfen. Diese Therapie hat bei Le Corbusier eine prothetische Dimension: die Büromöbel sollen sich dem menschlichen Körper wie künstliche Gliedmassen anpassen. Für Le Corbusier sind die Karteien der Firma Ronéo prothetische Erweiterungen des menschlichen Gedächtnisses, "menschliche Objekt-Gliedmasse" (*des objet-membres humain*), deren Darstellung in *L'Art décoratif d'aujourd'hui* an Handbücher der Orthopädie oder an anatomische Atlanten erinnert. Wie Le Corbusier schreibt: "Ce sont, a vrai dire, des membres artificiels" ("Das sind im Grunde genommen künstliche Gliedmassen"). Im Jahre 1925, als *L'Art décoratif d'aujourd'hui* erschien, herrschte natürlich auf den Strassen der Städte Zentraleuropas an kriegsgeschädigten Prothesenträgern kein Mangel. So ließe sich Le Corbusiers Rede von den prothetischen Karteien auch auf den Schock zurückführen, dessen Folge, wie Freud und Breton erfuhren, ja gerade eine Störung des historischen Bewußtseins war, die Unfähigkeit, zwischen dem Erlebten und dem Wahrgenommenen mithilfe des Bewußtseins zu vermitteln. So wie bei den Surrealisten die Schreibmaschine den Schock sowohl auslöst als auch aufzeichnet, so stellen auch Le Corbusiers Bürokarteien eine (therapeutische) Antwort auf ein Schockerlebnis dar. Die Bürokartei, deren mechanische Automatik mit der bewussten Erinnerung

ebensowenig zu tun hat wie der Fotoapparat, ist darauf angelegt, dort einzuschreiten, wo die nervöse Krise nichts als Erinnerungen produziert.^{xxvii}

Le Corbusier schreibt: “Suspendre quelques instants notre attention captée par les labeurs habituels et songer au pourquoi, réfléchir, soupeser, décider [...]. Autant dire, se débarrasser des habitudes acquises, déposer dans les coffres de sa banque, au troisième sous-sol, derrière une porte d’acier, son capital de souvenirs [...] et formuler des désirs terre à terre.” (“Für ein paar Sekunden unsere Aufmerksamkeit zu unterbrechen, die von gewohnheitsmaessigen Arbeiten gefangengehalten wurde, um über das Warum nachzudenken, zu reflektieren, abzuwägen, zu entscheiden [...]. Um sich von erworbenen Gewohnheiten zu befreien, um das Kapital der eigenen Erinnerungen in den Safes der Bank im dritten Untergeschoss hinter einer eisernen Tür zu deponieren [...] um die Begehren [...] zu formulieren”).^{xxviii}

Und dennoch kann eine solche Formulierung des Begehrens, wie das auch schon bei den Surrealisten der Fall war, nicht außerhalb des Archivs vonstatten gehen. Das Büroarchiv kuriert von den schockbezogenen, zwanghaften Automatismen nicht mithilfe der Erinnerung, sondern, wie die Psychoanalyse, mithilfe der Wiederholung des Schockerlebnisses im kontrollierten Rahmen der in diesem Falle nicht medizinischen sondern bürokratisch-medialen Behandlung.^{xxix} Wie Le Corbusier weiter schreibt: “[L]es classeurs, le copie de lettres, suppléent aux absences de notre mémoire.” (“Die Filter, das Kohlepapier treten fuer die Leerstellen in unserem Gedächtnis ein”).^{xxx}

All dies läßt an Arthur Rimbauds Gedicht *Le buffet* denken. Dieses beschreibt einen alten Eichenschrank, der mit allerlei Krimskrams gefüllt ist, mehr oder weniger zufällig gesammelten, an sich wertlosen Objekten, die für den Dichter zu Semaphoren werden. Als er die Türen des alten Schranks

öffnet, scheint es ihm, als würde es zu sprechen beginnen: “O—buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires, / Et tu voudrais conter tes contes, et tu bruis / Quand s’ouvrent lentement tes grandes portes noires.” (“O—Du Schrank aus alter Zeit, du kennst viele Geschichten, / Und du möchtest deine Geschichten erzählen, und du machst Lärm / Wenn sich langsam deine großen schwarzen Türen öffnen”).^{xxxii} Im Gegensatz zu Rimbauds Eichenschrank sind Le Corbusiers Karteischränke keine Semaphoren, denn es gibt in ihnen keine Objekte, die zu Zeichen werden könnten. Was Le Corbusiers Karteien aufbewahren ist nicht narrativ strukturiert. Die Kartei setzt keinen Prozess der Resignifikation in Gang, nur einen Zählvorgang: vom “conter tes contes”, dem “Zählen der Geschichten”, Rimbauds zu ihrem Aufzählen (“*conter les contes*”).

Die Büromaschinen, die Le Corbusier beschreibt sind die Insignien einer Ablagekur, die, ebenso wie die Psychoanalyse, wiederholt, was nicht erinnert werden kann, und zwar in der kontrollierten Umgebung des Büros, das hier zum Pendant von Freuds berühmtem Empfangszimmer wird. In einer Doppel-Illustration aus *L’Art décoratif d’aujourd’hui* stellt Le Corbusier auf der linken Seite eine Form altmodischer, ergonomisch bedenklicher Ablage (“Comment on classe habituellement les plans” / “Wie man traditionell Karten ablegt”) und auf der rechten die moderne, ergonomisch richtige Ablage mit Möbeln der Firma Ronéo vor (“Comment on les classe mieux [Ronéo]”). Man könnte diese Gegenüberstellung als Vorschlag interpretieren, in den prothetischen Büroarchiven eine Art “Ablagekur” zu sehen, die von jenem schockinduzierten “Bogen” heilt, für den die Darstellungen hysterischer Patientinnen des 19. Jahrhunderts berühmt waren. [DIAS: HYSTERISCHER BOGEN IN FREUDS CHARCOT UEBERSETZUNG/LE CORBUSIER, CORRECT FILING]

Dem vorliegenden Aufsatz liegt ein Vortrag zugrunde, den der Verfasser am 22.2.2002 am Max-Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte (Berlin) gehalten hat.

ANMERKUNGEN

ⁱ Zur Aufzeichnung eines solchen (Un-) Erlebnisses ist das System im Sinne Freuds ohnehin nicht in der Lage. Das Aufzeichnen bleibt den hinter dem System Bewußtsein/Wahrnehmung gelegenen mnemischen Systemen vorbehalten. Vgl. Sigmund Freud, "Notiz über den Wunderblock." (Sigmund Freud, "Notiz über den Wunderblock," *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/M.: Fischer, 1975, S. 363-369)

ⁱⁱ Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Gesammelte Schriften* I.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, v.a. S. 605-653

ⁱⁱⁱ Mein Ansatz deckt sich mit dem Vorschlag der amerikanischen Kunsthistorikerin Erika Wolf, die angeregt hat, daß man die (konstruktivistische) Avantgarde von ihrer Involvierung mit der Bürokratie her betrachten sollte. Allerdings geht es mir weniger um die aktive Mitarbeit von Teilen der surrealistischen oder konstruktivistischen Avantgarde-Bewegungen in den Partei- bzw. Staatsbürokratien ihrer jeweiligen Länder, sondern um das konkrete Interesse der Künstler am Büro und seinen Medien. Vgl. Erika Wolf, *ARTMargins* [www.artmargins.com]

^{iv} Vgl. zum Beispiel auch die graphischen Arbeiten des sowjetischen Konstruktivisten El Lissitzky für die Büromittelfirma Pelikan. Umgekehrt gilt, daß die Einführung z.B. der Schreibmaschine bekanntlich von Hinweisen auf ihre Ähnlichkeit mit dem Piano begleitet war. Der Vergleich Schreibmaschine/Piano erhielt sich noch bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert im Namen der sogenannten "Klaviatur-Maschinen." Otto Burghagen vergleicht 1898 den Klang einer nicht richtig justierten bzw. konstruierten Schreibmaschine mit dem Klang eines falsch konstruierten Pianos. (Otto Burghagen, *Die Schreibmaschine. Ein praktisches Handbuch enthaltend alles Wissenswerte für Lernende wie für praktische Maschinenschreiber*. Hamburg: Verlag der Handels-Akademie, 1898, S. 46).

^v Vgl. Wolfgang Schäffner, "Das Trauma der Versicherung. Das Ereignis im Zeitalter der Wahrscheinlichkeit." Inka Müller-Bach (Hg.), *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*. Wien, 2000, S. 104-120

^{vi} Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Gesammelte Schriften* I.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, v.a. S. 613

^{vii} Theodor W. Adorno, "Rückblickend auf den Surrealismus," *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981, S. 101-105.

^{viii} In ihrem Buch über den Surrealismus hat Gisela Steinwachs das "Finden" als zentrale surrealistische Tätigkeit bezeichnet. Auch hier gleicht das surrealistische Projekt dem des Büros, denn das Auffinden von Akten ist das Ziel aller Büroorganisation. (Gisela Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur*. Neuwied/Berlin: Luchterhand: 1971, S. 40-54)

^{ix} Walter Benjamin, "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz". *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt/M. 1980, S. 307-308

^x L. Aragon, "The Bureau of Surrealist Enquiries." P. Waldberg (Hrg.), *Surrealism*. New York, 1971, S. 54

^{xi} André Breton, *L'Amour fou*, Paris: Gallimard, 1982, S. 67

^{xii} Vgl. hierzu auch Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme*, München 1995, S. 283ff.

^{xiii} Für die Schreibmaschine galten bereits im Jahre 1898 fünf Anschläge in der Minute als eher "mässig" (Otto Burghagen, *Die Schreibmaschine. Ein praktisches Handbuch enthaltend alles Wissenswerte für Lernende wie für praktische Maschinenschreiber*. Hamburg: Verlag der Handels-Akademie, 1898, S. 36).

^{xiv} Vgl. Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Gesammelte Schriften* I.2, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, v.a. S. 630

^{xv} Vgl. in diesem Zusammenhang Freuds Ausführungen in "Jenseits des Lustprinzips" (Sigmund Freud, "Jenseits des Lustprinzips," *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/M.: Fischer, 1975, S.222-233; 240-243)

^{xvi} Sigmund Freud, "Notiz über den Wunderblock" *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/M.: Fischer, 1975, S. 363-369

^{xvii} Vgl. Delphine Gardey, *La dactylographe et l'expéditionnaire. Histoire des employés de bureau 1890-1930*. Paris: Belin, 2001, S. 127-137

^{xviii} Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions de Seuil, 1996, S. III

^{xix} Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions de Seuil, 1996, S. III

^{xx} Von der Firma Ronéo stammt auch der erste Apparat zur daktylographischen Vervielfältigung.

^{xxi} Le Corbusier ist nicht der erste, der sich für die Standardisierung der Büromöbel einsetzt. Schon im Jahre 1789 riet der geheime Justizrath Johann Stephan von Pütter in seiner *Anleitung zur Juristischen Praxi*, dass man zu Aufbewahrung des Archivguts am besten Kästen verwenden sollte, die den Vorteil haben, "dass man sie im Fall der Noth kann wegschleppen lassen." Putter regt auch den Gebrauch von Schränken an, die man "stückweise voneinander heben kann", denn, so Putter, "alles aneinander hängend, und unzer trennlich zu machen, ist nie rathsam." Das Modulsystem ist, wie man sieht, nicht unbedingt eine Erfindung des 20. Jahrhunderts.

^{xxii} Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions de Seuil, 1996, S. 13

^{xxiii} Zitiert nach Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art*. London: Thames and Hudson, p. 251

^{xxiv} Der Zusammenhang zwischen Konsum und Organisation war auch für andere Avantgardisten entscheidend. So fragt auch der Theoretiker der sowjetischen *Literatura faka* (Literatur des Faktums), Sergej Tretjakov, in einem Absatz über ästhetische Produktion und Konsum im Zeitalter der Revolution ob "die Aufgaben der Revolution sich in Darstellung und Mimesis erschöpfen" und ob Kunst sich nicht "Organisations- und Konstruktionsaufgaben gegenübersehe, die es in ihrer gegenwärtigen Form nicht erfüllen" könne. (Sergej Tretjakow, *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*. Berlin: Aufbau Verlag, 1985, S. 90)

^{xxv} Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions de Seuil, 1996, S. 77.

^{xxvi} Le Corbusier, , *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions de Seuil, 1996, S. 71

^{xxvii} Wie dies auch bei den schockgeschädigten Patienten der Fall ist, kuriert die mechanisch bewegliche Bürokarrei—wie die Psychoanalyse übrigens auch—den sie Bedienenden, wenn auch nicht von seinem Trauma selber, so doch wenigstens von dessen Symptomen.

^{xxviii} Le Corbusier, , *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions de Seuil, 1996, S. 71

^{xxix} Dies geht natürlich nicht ohne eine gewisse Standardisierung ab. Laut Le Corbusier hat die Entwicklung mechanischer Reproduktionstechnologien, wie zum Beispiel diejenige der Schreibmaschine, die Aktivität des Schreibens radikal verändert. So führte die Einführung der Schreibmaschine zur Einführung des Industriestandards für Papier, dessen Format nunmehr in die Schreibmaschine passen musste. Dies hatte seinerseits einen grossen Einfluss auf die Entwicklung des Modulsystems für (Büro-) Möbel: "Als die Schreibmaschine geboren wurde, wurde das Schreibpapier standartisiert; diese Standardisierung hatte bedeutende Konsequenzen für Möbel [...]. Schreibmaschinen, Kohlepapier, Ablagekörbe, Akten, Aktenladen, Aktenschränke, in einem Wort, eine ganze Möbelindustrie wurde von der Einführung dieses Standards beeinflusst." (Le Corbusier, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions de Seuil, 1996, S. 76)

^{xxx} Le Corbusier, , *L'Art Décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions de Seuil, 1996, S. 71

^{xxxi} Arthur Rimbaud, "Le buffet". *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972, S. (34-) 35.