

DAS INTERMEDIALE JAHRHUNDERT: DIE SAISON 1922/23

KLEMENS GRUBER

Mit Intermedialität wurde schon experimentiert, als man vom *Medium* vor allem in Zusammenhang mit spiritistischen Seancen sprach. Um das Terrain dieser Experimente auszulegen und den Begriff ›Intermedialität‹ analytisch zu öffnen in Hinblick auf dieses *Zwischen*, ›zwischen den Medien‹, das er bezeichnet, soll er hier zunächst mit drei anderen Begriffen umstellt werden:

1. Semiotischer Fundamentalismus

Die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts hatte die naturalistische Landschaft des 19. verlassen und bald auch die herrschaftlich möblierten Interieurs des *Fin de siècle*. Sie entstand in prinzipieller Auseinandersetzung mit den modernen Massenmedien. Schon die Fotografie hatte die Malerei dazu gebracht, mit allen Formen der Imitation bis hin zur Abstraktion zu brechen. Das Kunstwerk als Abbild – gemalt »nach der Natur« – hatte seinen Sinn verloren, die Künstler waren gezwungen, »nach ihren Ideen« zu arbeiten, wie Marcel Duchamp einmal sagte. Und sie stellten die Welt unter dem Aspekt ihrer Veränderbarkeit dar.

Intermedialität ist heute zur dominierenden kulturellen Realität geworden. Im Jahrhundert der verwischten Genres, der *mixed media* und der struppigen Codes schuf die Verbindung von Kunst und Technik gänzlich neue Ausdrucksformen, die nicht länger mit den herkömmlichen Begriffen künstlerischer Kreativität beschrieben werden können.

Von Beginn an waren die Elemente der Veränderung vorhanden – in den technischen Erfindungen, die den Transformationen zu Grunde lagen, und in den voluntaristischen Anstrengungen, mit jeder ästhetischen Tradition zu brechen, die den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ihre bleibende Gestalt verliehen. Was wie ein willkürlicher ›großer Bruch‹ mit allen künstlerischen Konventionen erschien, war eher ein Zusammentreffen mit den neuen Bedingungen der Zeichenproduktion, mit der Industrialisierung der Produktion und Distribution von Zeichen. So sind die analytischen Vorgangsweisen der historischen Avantgarde das Resultat einer Krise der Kunst, ursprünglich hervorgerufen durch die massenhafte Verbreitung von fotografischen Reproduktionen mit ihrer Macht der Ähnlichkeit, die den Status des Kunstwerks, die Rolle des Künstlers und den Standpunkt des Zuschauers nicht unbehelligt ließ. Denn angesichts des SCHWARZEN QUADRATS war der Betrachter gezwungen zu fragen »Wer bin ich, der ich dieses schwarze Quadrat sehe, in welcher Beziehung befinde ich mich zu ihm?«.

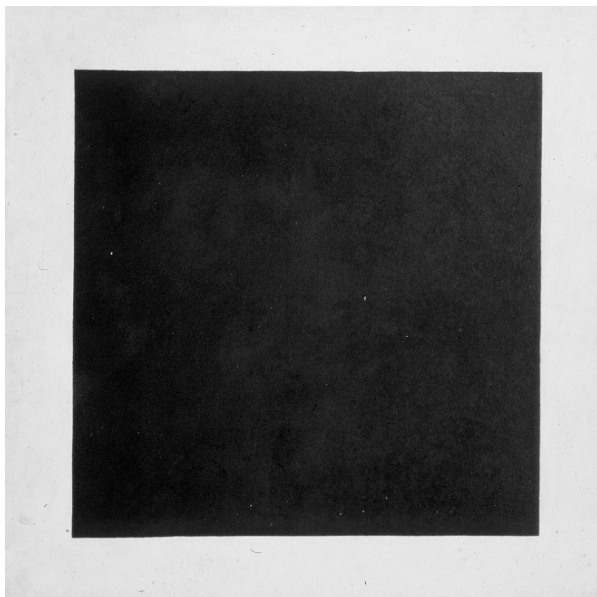


Abbildung 1: Kazimir Malevič: *SCHWARZES QUADRAT*, 1915/1929.

»Malewitschs Besuche bei mir und unsere Gespräche in den Jahren 1913/1914 galten dem, was wir ›die Freisetzung der Energie‹ in der Malerei und Poesie nannten: *nicht-mimetische Malerei* und *nicht-referentielle Poesie*, das waren die Schlagworte, mit denen wir nach Paris aufzubrechen gedachten.« (Jakobson 1976: 293).

Derart bringt Roman Jakobson, der berühmte Sprachwissenschaftler und Weggefährte der russischen Futuristen das ästhetische Programm der frühen Avantgarde auf den Begriff, den Bruch mit Darstellungskonventionen, die im Naturalismus an ihren historischen Endpunkt gelangt waren. Die Verwerfung des Narrativen und Abbildenden »in allen Bereichen der Schönheit« führte tatsächlich zu neuen Aggregatzuständen der Kunst:

- in der Malerei nie gesehene Konstellationen zwischen Fläche, Farbe und Raum;
- in der Literatur eine systematische Exponierung des Sprachmaterials – »Hartnäckig suchte ich sinnvolle Wörter zu vermeiden«, erzählt Jakobson (in Jakobson/Pomorska: 14, hier zitiert in der schönen Übersetzung von Zima: 185);
- in der Musik tritt Ton-, ja Geräuschkunst gegen die Programmmusik an;
- das Theater schließlich sucht die illusionistische Bühne zu verlassen und sich von der Dominanz der Literatur zu befreien: es erforscht den Raum, den Körper in Bewegung, die inszenierte Stimme.

Die Vorherrschaft des Narrativen, Illustrativen und Figurativen wurde ersetzt durch eine Art »semiotischen Fundamentalismus« (Hansen-Löve 1992: 34), jene Strategie, »die jeweilige mediale semiotische Struktur der Kunstformen und Gattungen in *ungemischter* Form zu präsentieren, um sich auf diese Weise der Regeln einer jeden spezifischen Zeichensprache zu vergewissern« (ebd.: 40). Überall kommt es

nun zur »Freisetzung der Energie« der jeweiligen Kunstform, zur systematischen Exponierung von ästhetischem Rohmaterial:

»Das Wort als solches« etwa heißt eines der berühmtesten Manifeste der russischen Avantgarde aus dem Jahr 1913 (Chlebnikov: 115), »das selbstgenügsame Wort«, Minimaldefinition der Poesie und ihrer künstlerischen Verfahren (vgl. Jakobson/Pomorska: 185).

Oder das SCHWARZE QUADRAT, das Kazimir Malevič erstmals 1915 ausstellte, aber schon zwei Jahre zuvor während der Ausstattung der futuristischen Oper SIEG ÜBER DIE SONNE konzipiert hatte, und das kein Quadrat in der Natur mehr repräsentiert, sondern als Wahrnehmungsereignis, als pure Erregung, »als solches« bestehen soll.

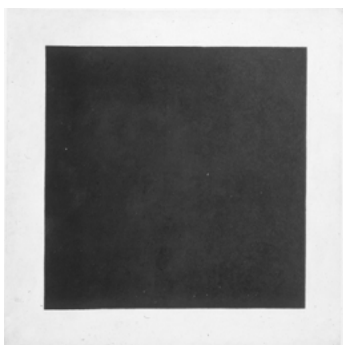
Und wenn Brecht für das epische Theater die »Trennung der Elemente« Wort, Ton und Bild fordert – wie es in den gemeinsam mit Peter Suhrkamp verfassten »Anmerkungen zur Oper AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONY« heißt (Brecht: 79f) –, besteht er ebenfalls auf jener elementaren Energie der jeweiligen Kunstform.

Zu den Grundlagen der jeweiligen Kunstform zurückzukehren hieß nicht nur Besinnung auf die je spezifischen Mittel, sondern zugleich auch Erforschung ihrer neuen Aufgaben: in der Malerei die Bewegungsdarstellung im unbewegten, statischen Medium Bild, der mobile Blickpunkt und schließlich die Gegenstandslosigkeit; in der Literatur die Arbeit an einer poetischen Sprache, deren Wörter ihre »abgetragenen Bedeutungen« abwarfen – etwa Velemir Chlebnikovs Erfindung der »jenseits des Verstands« liegenden Sprache *zaum*; und im Theater die Abkehr vom Text/buch, die Inszenierung von Raum, Licht und Konstruktion statt Dekoration und Geschichtenerzählen. Schließlich die Thematik des Zuschauers.



Abbildung 2: Dziga Vertov, *KINOPRAVDA* Nr. 16, 1923.

Dies allerdings gilt für alle Künste. In der Neudefinition der Kunst durch die frühe Avantgarde ist schon eine Neubestimmung der Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter angelegt: Keine Abbilder mehr, sondern Zeichen, Konstruktionen, die dem Betrachter weder Ähnlichkeit noch naturalistische Illusion offerieren und damit seine Position als Zuschauer ins Spiel bringen. Die Malerei hatte mit dem beweglichen Blick und seinen multiplen Perspektiven schon an verschiedenen Formen der Interaktivität zwischen Bild und Betrachter gearbeitet; am Theater wurde die Rampe als unüberbrückbares Hindernis in Frage gestellt. Durch die Konkurrenz mit den Massenmedien aber kam es zu einer ersten allgemeinen Reflexion der kulturellen Bedürfnisse des neuen Publikums, der neuen urbanen Massen. Denn »Für den neuen Zuschauer war die alte Kunst etwas Unbekanntes«, notierte Viktor Šklovskij (1986: 122).



2. Ästhetische Zweckentfremdung

Verstärkt wurden diese fundamentalistischen Explorationen durch die technische Entwicklung der modernen Medien. Denn die Technologie konnte nun jeweils eine Sinneswahrnehmung in reiner Form isolieren: der Telegraf gab nur die Schrift, das Telefon nur die Stimme, das Grammophon nur die Töne wieder (vgl. Moebius: 151).

Dass es trotz des »semiotischen Fundamentalismus« der einzelnen Künste, auf ihre je spezifische Zeichensprache zu setzen, dennoch zu intensiven Austauschprozessen zwischen ihnen, zu intermedialen Formationen kam – und die Werke wie Biographien der Avantgardekünstler legen davon ein beredtes Zeugnis ab –, ist ein Widerspruch nur auf den ersten Blick. Die Rückbesinnung auf die Grundelemente der einzelnen Künste führte keineswegs zu ihrer Isolation. Im Gegensatz zu ihrer Amalgamierung unterm Opernhimmel als »Gesamtkunstwerk« konnten die Künste jetzt »als solche«, in ihrer Eigenständigkeit und unter Betonung ihrer Grenzen eine selbstbewusste Kombinatorik entfalten.

Dabei entwickelte die internationale Avantgarde ein luzides Bewusstsein von den Grenzen und markierte die Momente des Bruchs, des Übergangs, des Austauschs. »Die Reflexion der medien- und gattungsspezifischen Voraussetzungen« (Hansen-Löve 1992: 35) erlaubte es den avantgardistischen Künstlern, analytische Verfahren zu entwickeln, um jene Grenzüberschreitungen zu organisieren: etwa

zwischen Schrift und Bild, Bühne und Film, Malerei und Fotografie, aber auch zwischen praktischer und poetischer Sprache, zwischen Kunst und Alltag.

Das generellste dieser Verfahren war die ›Vermerkwürdigung‹ mit dem Ziel einer ›Entautomatisierung der Wahrnehmung‹, die dann als *Verfremdung* – jene Haltung erhellender Distanz – weltweit berühmt werden sollte. Und das generöseste Verfahren war das der »Bloßlegung des Verfahrens« (Jakobson 1988: 43) selbst, der »Aufdeckung des Kunstgriffs« – der Öffnung des Laboratoriums.

Die historische Grenze des Modernismus – seines Radikalismus im formalen Bereich – besteht in der Krise der Beziehung zum neuen Massenpublikum (vgl. Buchloh: 86ff). An diesem Punkt wird der Rückzug auf die elementare Energie der jeweiligen Kunst, der Minimalismus der reinen Form, der puren Energie, abgelöst von unterschiedlichen Strategien, denen eine intensive Recherche der Beziehungen zwischen den verschiedenen Medien zugrunde liegt, intermedialen Strategien also und Strategien, die eine Interaktion mit dem Betrachter ins Auge fassen: Die selbstgenügsame Kunst aufzugeben und das ganze Terrain der Massenmedien in die Auseinandersetzung um einen neuen Aggregatzustand der Kunst zu involvieren, der nun auch von den städtischen Massen und ihren kulturellen Forderungen bestimmt ist.

In der KINOPRAVDA NR. 16 von Dziga Vertov sieht man Menschen in Moskau am 1. Mai 1923 fröhlich in die Kamera grüßen und schließlich einen jungen Mann freudig-respektvoll vor ihr den Hut ziehen.



Abbildung 5: Dziga Vertov, KINOPRAVDA Nr. 16, 1923.

Begünstigt wurden die intermedialen Möglichkeitsformen dadurch, dass die Avantgarde die Herausforderung der modernen Massenmedien annahm, die sie schließlich aus dem Paradies der schönen Künste vertreiben sollten. Die Avantgarde versuchte sich diese Medien anzueignen, sie für ästhetische Zwecke zu entwenden, und natürlich auch politisch nutzbar zu machen.

»Wann erzeugt die Technik ästhetische Werte?« (V. Markov, zit. n. Hansen-Löve 1989: 213) fragten die Künstler der Avantgarde. Sie erkundeten, wie aus technischen Möglichkeiten – und auch Mängeln oder Zwängen – des Mediums künstlerische Funktionen erwachsen. Das begann mit dem Filmriss und der durch einfachen Zusammenleben der Filmstreifen entstandenen Möglichkeit, Bilder augenblicklich aufeinandertreffen zu lassen, die in der Realität nicht naheliegen: die Kunst, Bilder und später auch Töne zu einem Zusammenhang zu montieren, der nie zuvor existierte – den kein Mensch je gesehen hat: Sehr früh wurde die Kamera als eine Apparatur begriffen, »die weit mehr vermag, als Illusionswirkungen hervorzurufen« (Schulte: 106).

Die Verwendung kunstfernen Materials und der künstlerische Missbrauch der technischen Medien – wobei aus der Möglichkeit des Schnitts die Montage, aus der Finsternis des Kinos »das neue Sehen«, aus der Traumfabrik eine Maschine der Aufklärung entstehen sollte – sind entscheidende Innovationen der historischen Avantgarde. Sie scheinen im übrigen auch heute noch ihr Kennzeichen zu sein.

Vor allem aber – und dies entspricht dem unbekümmerten Grundton der Avantgarde – hat sie nicht gezögert, die neuen Massenmedien ohne Unterschied mit den traditionellen Künsten zu verbinden, zu montieren, aufeinanderprallen zu lassen. Bild und Wort, Theater und Film, Architektur und Rundfunk, Typographie und Ausstellungswesen. Die Kreuzungen, ja Bastardisierungen sind vielfältig.

3. Epistemologische Euphorie

Überdies war eine ganze Generation von Künstlern und Intellektuellen erfüllt von dem, was Annette Michelson eine »generalized epistemological euphoria« (1990: 21f) genannt hat: Die neuen technischen Instrumente – und allen voran der Film – versprachen einen »völlig neuen und erfrischenden Zugang zu einem vollständigeren, präziseren und konkreteren Verständnis der Realität, als ihn irgendein Medium bisher ermöglicht hatte«. Die Kamera galt dieser Generation nach dem Ersten Weltkrieg – und Michelson nennt Dziga Vertov, Jean Epstein, Walter Benjamin – die Kamera galt ihnen als Wahrheitsmaschine, oder zumindest als ein Apparat zur »Vervollkommnung des Sehens«. Diese Maschine konnte nicht nur Bilder hervorbringen, die dem menschlichen Auge für immer unzugänglich geblieben wären, und somit eine Erweiterung der natürlichen Wahrnehmung erzeugen, sondern vor allem ein umfassendes Verständnis der Realität in Aussicht stellen: »einen Weg, zur Unterseite, zur fernen, dunklen Seite der Realität vorzudringen.« Herbert Molderings nennt diese Entschlossenheit, der Optik eine Erkenntnisleistung beizumessen, die von der neuzeitlichen Philosophie bis dahin nur der Vernunft zugestanden wurde, eine Art »aufgeklärter Optimismus« (Molderings: 8). Wobei das analytische Erfassen der Realität für jene Generation unauflösbar mit dem Projekt einer Veränderung dieser Realität, mehr noch der Welt, der *conditio humana* insgesamt verbunden war.

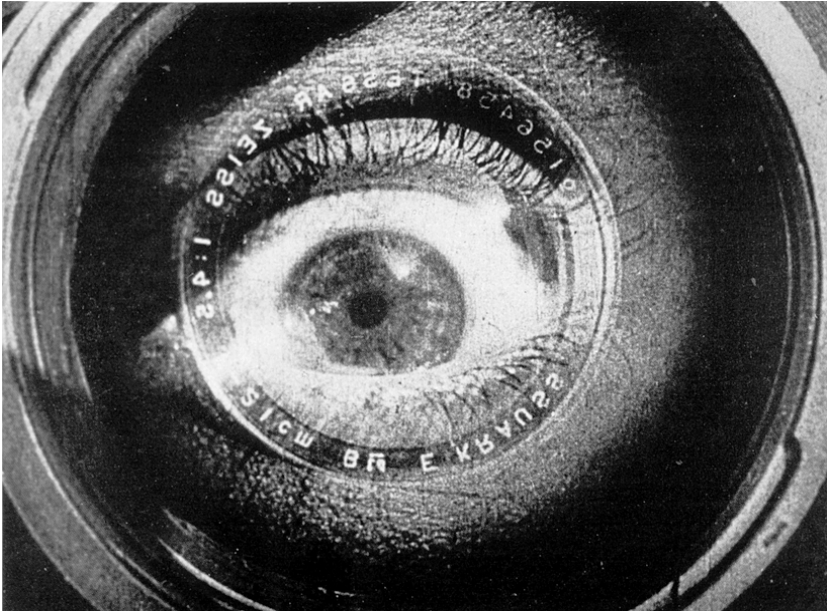


Abbildung 6: Dziga Vertov, *Das Kino-Auge*, in: *DER MANN MIT DER KAMERA*, 1929.

So korrespondierten der semiotische Fundamentalismus und die ästhetische Zweckentfremdung der Medien mit einem analytischen Instinkt, einem analytischen Überschwang, den die russischen Formalisten in die einfache Frage fassten: »Wie ist es gemacht?« – wie ist das Kunstwerk konstruiert. Mit derselben Neugier, mit der Kinder ihr Spielzeug, irgendwelche Geräte, ja sogar Bücher in alle Einzelteile zerlegen, mit demselben spielerischen Vergnügen, mit derselben Hartnäckigkeit gingen die Formalisten daran, die Strukturen des Kunstwerks freizulegen: die Regeln ihres Funktionierens – ihre Verfahren.

Mehr noch, das Verfahren selbst wurde zum »einzigen Helden«, wie Roman Jakobson (1972: 33) gesagt hat: nicht länger ein menschliches Subjekt oder ein Fabelwesen, sondern das künstlerische, ästhetische Verfahren selbst ist die Hauptfigur der modernen Kunst.

Nach diesen drei Begriffen

- semiotischer Fundamentalismus, oder semiotische Radikalität;
 - ästhetische Zweckentfremdung, also künstlerischer Missbrauch der Medien;
 - epistemologische Euphorie, die mehr ist als Maschinen- oder Medienbegeisterung – dieses »Jubilieren« angesichts der neuen technischen Möglichkeiten
- sollen drei oder vier mediale Inszenierungen der Saison 1922/23 die entscheidende Rolle vorführen, die die Avantgarde bei der Konstruktion dessen gespielt hat, was man heute Intermedialität nennt: die wechselseitige Erhellung der medialen Verfasstheit. Von einem Medium zu anderen zu wechseln ist gewissermaßen eine Initiation in Intermedialität. Die Konfrontation zweier Darstellungsweisen zerstört die Illusion der Unmittelbarkeit des Angeschauten durch Reflexion auf ihre Gemachtheit: Die Szene wird als mediale Konstruktion kenntlich gemacht.

GROSSMÜTIGER HAHNREI

In Meyerholds berühmter Arbeit aus dem Jahr 1922, »die als Inszenierung des GROSSMÜTIGEN HAHNREI ausgegeben wurde«, wie Iwan Axjonow, Popowas Ehemann, sarkastisch anmerkt (Axjonow: 32), der das Stück übersetzt und bearbeitet hat, ersetzt eine Apparatur auf der Bühne die traditionelle Dekoration. Berichte von westlichen Augenzeugen machten den HAHNREI schnell legendär; Bilder des Bühnenmodells und die Szenenfotos haben diesen Ruf bis heute erhalten – sie fehlen in keinem Lehrbuch der Theaterwissenschaft oder Kunstgeschichte.

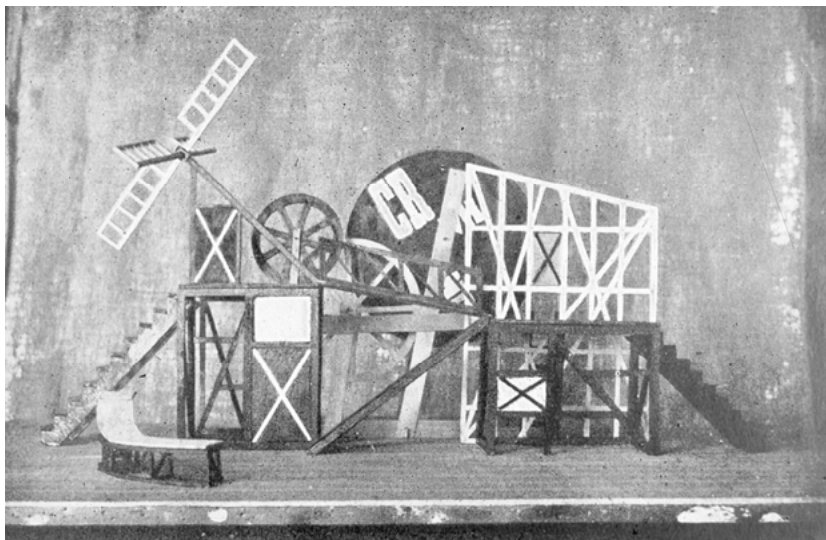


Abbildung 7: Liubov Popova, *DER GROSSMÜTIGE HAHNREI*, Bühnenmodell.

Manfredo Tafuri nennt diese Ikone der Theatergeschichte »Modell einer positiven Beziehung zwischen Mensch und Maschine« (Tafuri: 121): nicht mehr Glorifizierung der Maschinerie sondern perfekte Symbiose zwischen Mensch und Maschine.

Anstelle von Dekorationen stellt die Malerin Liubov Popova eine wagemutige Konstruktion auf die leere Bühne. Der Schauspielerkörper ist biomechanisch zugerichtet, um an der Maschine erfolgreich zu spielen; und die von aller darstellenden Funktion befreite Maschine ist einzig konstruiert für die Anforderungen des theatralen Spiels, das »auf der Versöhnung von Arbeit und Spiel« (Tafuri: 121) basiert.

Man kann jedoch diesen szenischen Apparat, jene »Werkbank für das Spiel«, auch lesen als die

»äußerste Unmöglichkeit der verborgenen, internalisierten, diskreten, subtil hervorgerufenen Handlung. Er bietet keinen Raum für beliebige oder ungenau ausgeführte Gesten. Man kann in ihm nicht trödeln, zögern, lümmeln, meditieren oder reflektieren. Was man *kann* ist schreiten, hochschnellen, rutschen, springen, hervorgerufen von einem Bühnenbild, das eine Maschine für Aktion ist. Nichts, weder die Aktion, die Haltung – noch natürlich die Bühnenmaschinerie selbst – ist verborgen« (Michelson 1973: 33 [Übers. Verf.]).

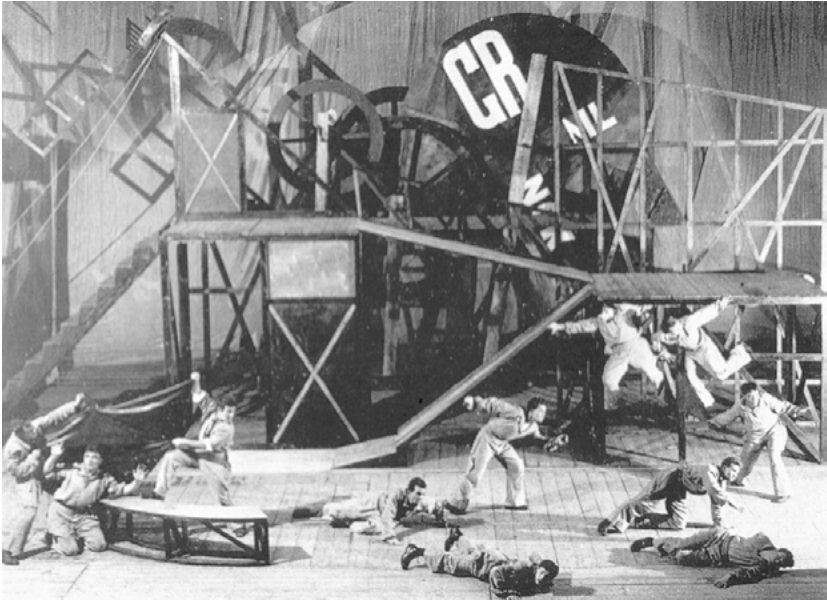


Abbildung 8: Meyerhold, *HAHNREI*, Moskau 1922, Szenenfoto 3. Akt.

Was aber ist das für eine »lebende Maschine«, die Popova hier gebaut hat, eine Maschine die alles sichtbar macht, alles offenlegt? Zunächst erinnert das Modell wohl an die Geräte eines Kinderspielplatzes oder an das transparente Räderwerk einer Schweizer Uhr denn an die Mühle aus Fernand Crommelyncks Stück.

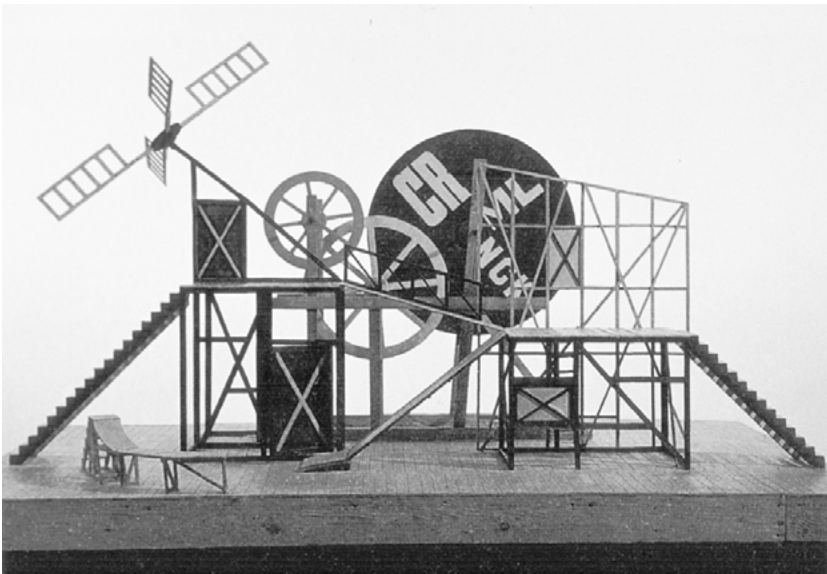


Abbildung 9: Liubov Popova, *DER GROSSMÜTIGE HAHNREI*, Bühnenmodell.

Gleichwohl nimmt dieser Apparat jene Jahrhunderte alte Funktion des Theaters in Anspruch, »Schauplatz« zu sein, auf dem Gefühle verhandelt, durchsichtig werden. Und obwohl der Apparat nicht unmittelbar als eine bestimmte Maschine identifiziert werden kann, sondern eher eine »künstlerische Synthese [...] der mechanischen Elemente einer Maschine« (Lodder: 177) darstellt, wodurch sie eine abstrakte Maschinerie wird, könnte man sagen, dass eine derartige Maschine existierte, die imstande war alles zu sehen: der Film, das kinematografische Auge, die Kamera.

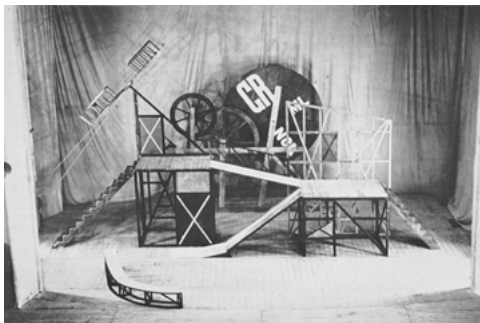


Abbildung 10: Liubov Popova, *HAHNREI*,
Bühnenfoto bei der Wiederaufnahme 1928.

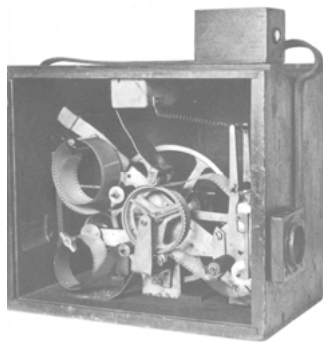


Abbildung 11:
35mm Kamera (1895).

In diesem Sinne, in dieser *Hinsicht* könnte man weiters sagen, dass Popovas Bühnenkonstruktion zwar eine abstrakte Maschine darstellt, zugleich jedoch einer ganz konkreten ähnelt: einer Filmkamera oder einem Filmprojektor, die damals beide noch in ein und demselben Kasten eingebaut waren; dass sie dem ähnelt, was in diesem Gehäuse, im Inneren der Kiste mit der Kurbel verborgen ist.

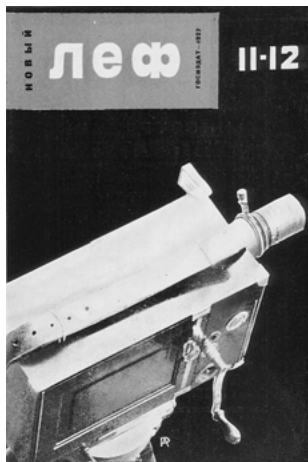
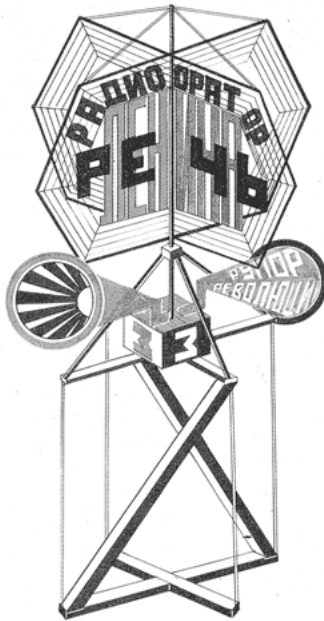


Abbildung 12:
Aleksandr Rodčenko, *Umschlag*
von *NOVYJ LEF* 12/1927.

RADIO-ORATOREN

Die Lautsprechertribünen des lettischen Künstlers Gustav Klucis aus den Jahren 1922/23 sind Resultat einer ähnlichen konstruktivistischen Recherche.

Wie ein utopisches Multimedia-Gestell musste anmuten, was schon durch die Bezeichnung »Lautsprecher-Tribüne« als intermediale Konstruktion vorgestellt wird. Klucis baut dem Medium eine Bühne, stellt den Lautsprecher aus und kombiniert ihn mit einer Projektionsleinwand. Diese Bastardisierung macht die Präsenz des Menschen auf der Bühne hinfällig. Sie führt uns eine bestimmte Haltung im Verhältnis Mensch - Maschine vor: Inszenierung der Apparatur, die an die Stelle des Menschen tritt – während die Technik selbst zu sprechen imstande ist (vgl. Gruber 2005).



*Abbildung 13: Gustav Klucis,
Entwurf zur LAUTSPRECHERTRIBÜNE Nr.3, 1922.*

Was die immense Schönheit dieser Konstruktionen ausmacht, von denen Klucis nur zwei Exemplare realisieren konnte (vgl. Gaßner/Nachtigäller: 38 u. 113), ist gewiss die Sichtbarmachung ihrer Konstruktion, die Transparenz des Konstruktionsverfahrens, ihr Ausstellungscharakter. Weiters die völlige Abwesenheit des menschlichen Körpers, die Inbesitznahme der Rednertribüne durch die Medien, die das ganze Podium, die ganze Bühne abräumen, alles weg, nur mehr der Lautsprecher ist installiert und die Projektionsleinwand. Reine Apparatur.

Allerdings nennt Klucis die Anordnung RADIO-ORATOR, Radio-Sprecher, – Redner also, und vermenschlicht sie damit. Zudem anthropomorphisieren die Lautsprecher, aber auch der Tribünenaufbau in manchen Entwürfen die Konstruktionen

in extremer Weise und lassen sie wie lebendige Gestelle, vor allem in ihren Umrissen dynamischen menschlichen Gestalten ähnlich erscheinen: Sodass die Verwerfung des Menschen, seine Ersetzung durch die Apparatur an dieser Spuren menschlicher Züge aufblitzen lässt.

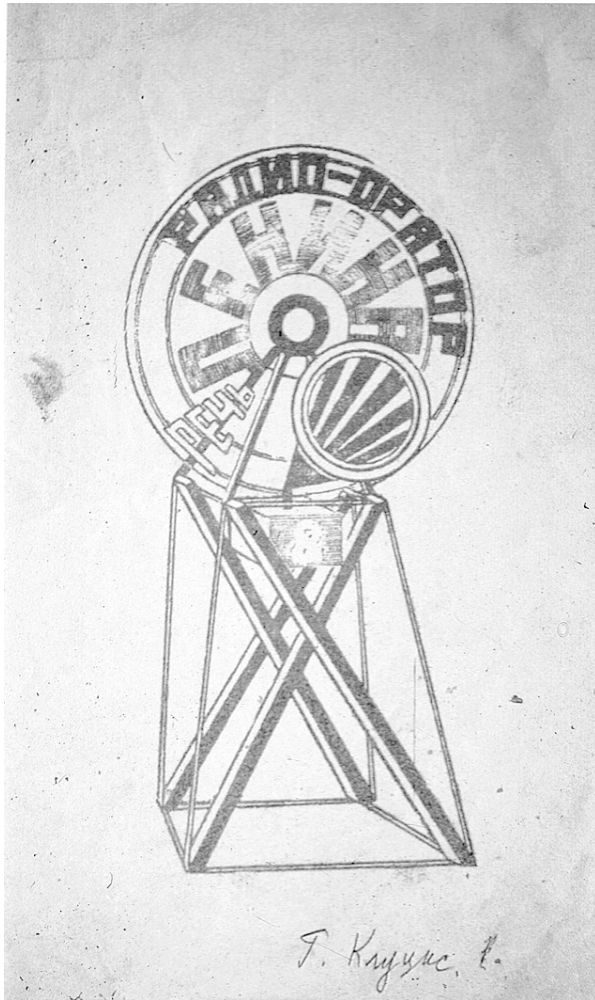


Abbildung 14: Gustav Klucis,
Entwurf zur LAUTSPRECHERTRIBÜNE Nr. 2, 1922.

Schließlich aber rührt die Schönheit der Gestelle vor allem von ihrer Einfachheit, die sich nicht nur einer außergewöhnlichen stilistischen und formalen Intelligenz verdankt, sondern einem sehr alten, elementaren, funktionalen Prinzip folgt, das wir in alten Darstellungen von Jahrmarkttheatern, Commedia dell'arte-Bühnen und dergleichen mehr wiederfinden:

Die einfachste Form der Bühne besteht aus Brettern, die über zwei Holzböcke gelegt werden. »Scharlatane und Schauspieler in Kostümen und Masken der Commedia dell'arte« erzählt die Bildlegende dieses Aquarells aus dem Stammbuch des Adam von Eck, entstanden zwischen 1592 und 1594. Eine archaische, elegante, mobile Lösung, 400 Jahre alt und gewiss noch viel älter.

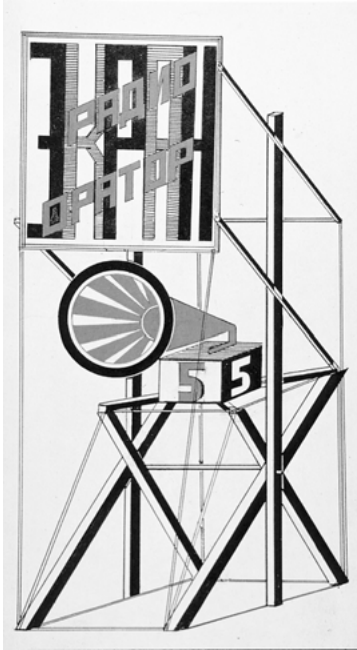


Abb. 15: Gustav Klucis, Entwurf zur LAUTSPRECHERTRIBÜNE Nr. 5, 1922.



Abbildung 16: Aquarell im Stammbuch des Adam von Eck zwischen 1592 und 1594.

WITHIN THE QUOTA

Bei dieser Inszenierung der Ballets Suédois 1923 in Paris, einem Stück, das die amerikanische Einwanderungspolitik (dt. etwa: ENTSPRECHEND DER [EINWANDERER-] QUOTE) und den Boulevard-Journalismus aufs Korn nimmt, erklingt Musik von Cole Porter.

Die von Gerald Murphy entworfene Dekoration zeigt ein riesiges Zeitungstitelblatt voll von überdimensionalen Buchstaben. Vom Dadaismus inspiriert, wendet die visuelle Ironie der Schlagzeilen das Sensationelle ins Satirische und die Seriosität der Fakten ins Lächerliche: die Abbildung links etwa vergleicht den hochgestellten Ozeandampfer »Königin der Meere« mit dem Woolworth-Gebäude in New York, das bei seiner Eröffnung 1913 den Beinamen »Cathedral of Commerce« erhielt und bis 1930 das höchste Gebäude der Welt war. Die zentrale Schlagzeile lautet ganz heutig: »Unknown Banker buys Atlantik«.



Abbildung 17: Szenenfoto *WITHIN THE QUOTA*, Paris 1923.

In der Ökonomie der Theater-Wahrnehmung unterbrechen geschriebene Wörter die kontinuierliche Rezeption, Schrift verlangt vom Zuseher erhöhte Aufmerksamkeit, eine besondere Wachheit und Geistesgegenwart – er muss nicht nur lesen. »Das komplexe Sehen muß geübt werden«, schreibt Brecht (1991: 59). Die innere lesende



Abbildung 18: Szenenfoto *WITHIN THE QUOTA*, Paris 1923.

Stimme des Zuschauers überlagert sich dabei mit dem Bühnengeschehen. Es findet eine Aktivierung des Zuschauers statt.

Schon die Schrift auf der Bühne führt zu einer Kollision zweier Darstellungssysteme – obwohl hier die dekorative Präsenz der Lettern bald im Vordergrund steht. Doch wenn in diesem »ballet-ciné-sketch«, wie das Stück bezeichnet wurde, ein Kameramann ständig die Aktion auf der Bühne filmt – oder zu filmen vorgibt –, wird die Illusion des Theaters unterlaufen: es ist deutlich zu sehen, dass es sich um keine funktionstüchtige Kamera handelt, sondern um eine Attrappe, um eine Pappmaché-Kamera, die hier aufgebaut ist als Spielrequisit und als Zeichen, als Modell für Intermedialität. Derart wird der Illusionsraum des Theaters tendenziell in einen kritischen Raum zersetzt (Hansen-Löve 1992: 41), der die mediale Konstruktion selbst ausstellt, auch wenn die Kamera hier eine bloße Attrappe ist.

Der Kameramann ist die charismatische Figur der 1920er Jahre. Vielgestaltig sind die konstruktivistischen Innovationen und Kollisionen. Zuerst erscheint der »kreiselnde Kurbler« in Dziga Vertovs KINOPRAVDA NR. 16 aus dem Jahr 1923. Schemenhaft zunächst sich spiegelnd im Glas der Schaufenster eines Modesalons, durch das er die Szene wie die anderen Zuschauer auch betrachtet; dann deutlicher schon im Spiegel hinter den Mannequins die Kurbelbewegung ausführend, im Hintergrund noch, lässt der Kameramann schon Licht darauf fallen, wie die Sache gemacht ist.



Abbildung 19: Dziga Vertov, KINOPRAVDA NR. 16, 1923.

Eine spielerisch optimierte Synthese von Mensch und Apparatur zeigt uns wenig später das Titelblatt der Wochenzeitschrift *Sovietskoe Kino* aus dem Jahr 1927. Kombinatorik der Medien, die auch durch ihre Aktualität besticht: heute würde

man sagen: ein Inline-Skater mit einer Digitalkamera. Der Mann mit der Kamera und den Rollschuhen im Cover von Varvara Stepanova, der Frau von Rodčenko, ist Vertovs Bruder und Kameramann Michail Kaufman.

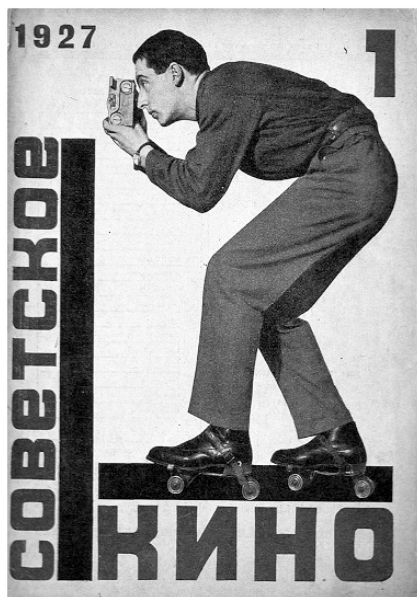


Abbildung 20: Varvara Stepanova,
Umschlag von SOVIETSKOE KINO, 1/1927.

Es ist der Mann mit der Kamera, der sie überallhin mitnimmt, auf alle möglichen Gefährte montiert, auf Motorräder, Züge, Seilbahnen, auf Kräne über reißenden Strömen und natürlich auf Autos. »Ihr habt die Revolution als Schaum in die Stadt ausgegossen, oh ihr Automobile. Die Revolution schaltete den Gang ein und fuhr los« (Schklowskij 1965: 20).



Abbildungen 21 und 22: Dziga Vertov, *DER MANN MIT DER KAMERA*, 1929.

Wie sehr die Präsenz der Kamera Medienbewusstsein erzeugen kann, hat uns in jenen Jahren Vertov vor allem in seinem Meisterwerk *DER MANN MIT DER KAMERA* vorgeführt. Etwa in jener frenetischen Sequenz, in der die Dreharbeiten selbst zu einem Kunststück werden.



*Abbildung 23: Der Kameramann Michail Kaufman
in: Dziga Vertov, DER MANN MIT DER KAMERA, 1929.*

Verblüffend ist die Auto- und Kutschenfahrt der Damen des alten und neuen Bürgertums, »nicht so sehr weil sie uns sowohl ihre Fahrt als auch die sie filmende Kamera zeigt, als vielmehr weil sie uns diese aberwitzige Verfolgungsjagd einer zweiten Kamera (die nicht zu sehen ist), die aber die Szene ihrerseits filmt, erahnen lässt« (Comolli: 92). Diese Ahnung erinnert an die Vorstellung, die sich die drei Gefangenen in jenem berühmten Sophisma von Lacan davon machen, was die beiden anderen sich jeweils vorstellen, dass der Dritte zu sehen kriegt – um derart die Freiheit zu erlangen (Lacan: 101-121).

Und selbst im indignierten Nachäffen des Kurbelns, mit dem die beobachtete Bürgersfrau den filmischen Zugriff wenn nicht abwehren, so doch zu bannen versucht, kommt der Herstellungsprozess selbst ins Bild, die Frage: wie ist es gemacht?



Abbildung 24: Dziga Vertov, *DER MANN MIT DER KAMERA*, 1929.

Diese Verfahren medialer Reflexion der historischen Avantgarde sind heute gewöhnlich in ihr Gegenteil verkehrt. Mit dem Fernsehen zumal, weit davon entfernt, die Möglichkeiten des Mediums selbst zu erforschen, ist die »epistemologische Euphorie« vom Beginn des 20. Jahrhunderts einer »epistemologische Malaise« an seinem Ende gewichen, wie Annette Michelson sagte. Kein spielerischer Umgang mit dem Medium, keine ästhetische Recherche, keinerlei analytische Schönheit. Erst die heutigen Onliner arbeiten bisweilen an einer semiotischen Kritik, an einer künstlerischen Entwendung der Technik, an einem medialen Halleluja.

Literatur

- Axjonow, Iwan (1997 [1933]): *Sergej Eisenstein. Ein Porträt*. Berlin: Henschel/arte.
- Brecht, Bertolt (1991): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 24, Berlin u. Weimar/Frankfurt/M.: Aufbau/Suhrkamp.
- Buchloh, Benjamin H. (1984): »From Faktura to Factography«. In: *October* 30, S. 82-119.
- Chlebnikov, Velemir/Aleksej Kručonych (1971): »Das Wort als solches«. In: Velemir Chlebnikov: *Werke* Bd. 2. Reinbek: Rowohlt.
- Comolli, Jean-Louis (2004): »Die Zukunft des Menschen? (Rund um den *Mann mit der Kamera*)«. In: *Der kreiselnde Kurbler. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*, Bd. 2, hg. v. Klemens Gruber, mit Aki Beckmann: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, 50. Jg., Heft 1/2004.

- Gaßner, Hubertus/Roland Nachtigäller (Hg.) (1991): *Gustav Klucis. Retrospektive*, Stuttgart: Hatje.
- Gruber, Klemens (2005): »Bastardisierungen und ein ›Kollektivbrötler‹. Die Lautsprechertribünen von Gustav Klucis und Walter Benjamins Kritik der Apparate durch das epische Theater«. In: Christian Schulte (Hg.): *Walter Benjamins Medientheorie*. Konstanz: UVK, S. 235-261.
- Hansen-Löve, Aage A. (1989): »Faktur, Gemachtheit«. In: Aleksandar Flaker (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz: Droschl.
- Hansen-Löve, Aage A. (1992): »Wörter und/oder Bilder. Probleme der Intermedialität mit Beispielen aus der russischen Avantgarde«. In: *Eikon* 4.
- Jakobson, Roman (1972): »Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov« (1919). In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. II. München: Fink.
- Jakobson, Roman (1976): »Message sur Malévitch« (Aus einem Brief vom 9. Dezember 1975). In: *Change*, 26/27. Hier in der Übersetzung von Felix Philipp Ingold, in: *Individualität*, 8. Jg., Nr. 23, Sept. 1989, S. 65.
- Jakobson, Roman (1988): »Futurismus« (1919). In: Ders.: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Jakobson, Roman/Krysryna Pomorska (1982): *Poesie und Grammatik. Dialoge*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lacan, Jacques (1980): »Die logische Zeit und die Assertion der antizipierten Gewissheit. Ein neues Sphisma«. In: Ders.: *Schriften III*. Olten und Freiburg: Walter, S. 101-121.
- Lodder, Christina (1990): *Russian Constructivism*. New Haven/London: Yale Univ. Press, 4. Aufl.
- Michelson, Annette (1973): »Camera lucida Camera obscura«. In: *Artforum*, Vol. XI, no. 5, Jan. 1973.
- Michelson, Annette (1990): »The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System«. In: *October* 52, Spring 1990. Dt. in: Klemens Gruber (Hg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954* (Maske und Kothurn 42). Wien: Böhlau.
- Moebius, Hanno (2000): *Montage und Collage*. München: Fink.
- Molderings, Herbert (1996): »Lichtjahre eines Lebens. Das Fotogramm in der Ästhetik Laszlo Moholy-Nagys«. In: Laszlo Moholy-Nagy: *Fotogramme 1922-1943*. Hg. v. Museum Folkwang Essen, München/Paris/London: Schirmer/Mosel.
- Schklowskij, Viktor (1965): *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe* (1922/23). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Schklowski, Viktor (1986): *Eisenstein. Romanbiographie*. Berlin: Volk und Welt.
- Schulte, Christian: »Alles, was Menschen in Bewegung setzt. Dialogische Autorschaft bei Alexander Kluge«. In: *Maske und Kothurn* 52. Jg. Heft 3, 2006.
- Tafuri, Manfredo (1980): *La sfera e il labirinto. Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.
- Zima, Peter V. (1991): *Literarische Ästhetik*. Tübingen: Francke.

Abbildungen/Quellen

- 1/3 Kazimir Malevič, SCHWARZES QUADRAT 1915/1929.
- 2/4 Foto: Bernhard Riff.
- 5 Foto: Bernhard Riff.
- 6 Aus: *Art into Life. Russian Constructivism 1914-1932*, Ausst. Kat., Henry Art Gallery, University of Washington, New York: Rizzoli 1990, S. 227.
- 7 Aus: Denis Bablet (Hg.), *Les voies de la création théâtrale. Mises en scène années 20 et 30*, Vol. 7, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1979, S. 18, Abb. 1.
- 8 Ebda, Abb. 26.
- 9 Aus: *Painters in the Theatre of the European Avant-Garde*, Ausst. Kat., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2000, S. 279, Abb. 44.
- 10 Aus: Picon-Vallin, Béatrice, *Meyerhold*, Coll. Les voies de la création théâtrale no. 17, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1990, Abb. 41.
- 11 Aus: C. W. Ceram, *Eine Archäologie des Kinos*, Reinbek: Rowohlt 1965, S. 170.
- 12 Aus: *Alexandr Rodchenko*, Ausst. Kat., hg. v. M. Dabrowski, L. Dickermann, P. Galessi, Museum of Modern Art, New York 1998, Abb. 200.
- 13 Aus: *Gustav Klucis. Retrospektive*, hg. v. Hubertus Gaßner/Roland Nachtigäller, Ostfildern: Hatje 1981, Abb. 85.
- 14 Ebda, Abb. 75.
- 15 Ebda, Abb. 86.
- 16 Archiv des Prager Nationalmuseums, Sig. B.c.24.
- 17 Aus: Nancy Van Norman Baer, *Paris Modern. The Swedish Ballet 1920-1925*, San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco 1995, S. 121 (Foto: Atelier Sully).
- 18 Aus: Bengt Häger, *Ballets Suedois (The Swedish Ballet)*, New York: Abrams 1990, S. 216f.
- 19 Foto: Bernhard Riff.
- 20 Aus: *Fotografía Pública, Photography in Print 1919-1939*, Ausst. Kat., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1999, S. 229.
- 21-24 Dziga Vertov, DER MANN MIT DER KAMERA, 1929.