

AN ZAHLREICHEN FRONTEN

Ein neues Bild-Buch zur Intermedialität der Avantgarde

Der in Wien tätige Hochschullehrer für Intermedialität Klemens Gruber überschreibt sein Avantgarde-Buch mit *Die polyfrontale Avantgarde* – eine treffende Zuschreibung, die die Erinnerung an die militärische Herkunft der Avantgarde bewahrt und zugleich ihre Kämpfe an wahrlich vielen Fronten, die sie führte, anspricht. Es geht dabei um die künstlerische Avantgarde des etwas willkürlich gewählten Zeitraumes zwischen 1912 und 1936, und hier vorrangig, aber beileibe nicht nur, um die Entwicklungen in Russland vor und nach der Revolution von 1917. Im Mittelpunkt stehen, wie der Untertitel verheißt, die Medien und die Künste, also insbesondere bildende Kunst, Architektur, Theater, Film, die avantgardistische Literatur spielt kaum eine Rolle. Es geht, kurz gesagt, darum, wie Kunst und Medien der frühe künstlerische Avantgarde ‚funktionierten‘ – und dies bei dem wahrlich polyfrontalen Versuch eines semiotischen Fundamentalismus, der nicht allein zeigte, was er anstrebte, sondern auch das, was möglich sein sollte oder gar hätte möglich sein können.

Orientierungspunkt ist „Intermedialität als Bestimmung und Geschick der historischen Avantgarde“, so die programmatische Überschrift des zweiten Kapitels, und hierbei jener „semiotische Fundamentalismus“, wie ihn der hier zitierte Avantgardeforscher Aage Hansen-Löve entwickelt hat. Es geht der Avantgarde darum, elementare Grundlagen ihrer jeweiligen Kunstform freizulegen und dabei neue Aufgaben des jeweiligen Mediums zu erforschen – etwa die ganz neuen Bewegungsabläufe und die Entdeckung der Geschwindigkeit in der Malerei oder im Theater die Abwendung vom Primat des Textes. So lautet das neue avantgardistische Prinzip: „Keine Abbilder mehr, sondern Zeichen, Konstruktionen“ (S. 30), es geht dabei um „Transparenz und Abstraktheit menschlichen Tuns“ (S. 64-73), was auch eine fundamentale Neubestimmung der Relation

zwischen Werk und Rezipient zwingend nach sich zieht. Aktivierung und Beteiligung des Publikums am Kunstprozess als performatives Prinzip avantgardistischer Innovationen ist ja mittlerweile unumstritten und auch recht gut erforscht. In dem umfangreichen Kapitel „Moskau – Berlin – Paris“ wird dies anhand der vielfältigen medialen Austauschbeziehungen zwischen den Avantgarden dieser drei Metropolen repetiert (wie ja auch in den großen Ausstellungskatalogen *Paris – Berlin 1900-1933* (1979), *Paris – Moscou 1900-1930* (1991) und *Berlin – Moskau 1900-1950* (1995) oder in einem Sammelband wie *Berlin, Paris, Moskau: Reiseliteratur und die Metropolen* (2005) dokumentiert). Zentralfigur ist Meyerhold, aber auch Tretjakow sowie Brecht, Benjamin, Piscator u.a. kommen zu Wort.

Es sind, so der Autor, dabei immer Offenlegung und Selbst-Offenlegung des künstlerischen Verfahrens, was das Neue der Avantgarde und ihren Anspruch auf Veränderung der Kunst und der Welt ausmacht, also Aufdeckung des Kunstbegriffs, auch des eigenen. Dies geht in die Gestaltung des Werk ein oder soll doch zumindest darin eingehen. Das umfassende avantgardistische Prinzip der Reduktion – und sei es das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch oder die gelegentlich angesprochene Destruktion von Sätzen und Wörtern in Richtung Buchstaben, die wiederum, wie in der russischen Zaum-Sprache, neu zusammengesetzt werden und eine neue Weise der Kommunikation generieren sollen, ist dafür beispielhaft.

Die eher locker miteinander verbundenen Kapitel des Buches handeln von derartigen Prozessen, wobei es vornehmlich um den diesbezüglich ja ungemein reichen und originellen Fundus der russisch-sowjetischen Avantgarde geht. Dieser wird anschaulich ausgeschöpft, neben Malewitsch geht es um Werke des Kinomanns Vertov, des Theaterregisseurs

Meyerhold, um Tatlin u.v.a. Eine Leitfigur ist der hierzulande eher weniger bekannte Avantgardenkünstler Gustav Klucis mit seinen vielfältigen medialen Vernetzungen, sein Bild vom Sportler aus dem Jahr 1922 zeigt (in Fortführung von Sportlerfiguren bei Malewitsch u.a.) eine nur umrisshaft erkennbare stilisierte Figur mit Schuhen, die mit Sprungfedern ausgerüstet ist, damit er sich von der Realität ab- und über sie erheben kann. Dabei ist das eigentlich gar kein Sportler, oder nicht nur, denn die Figur steht allegorisch für das Lesen, die Lektüre, die diese Kraft ermöglicht: Anstelle des Kopfes ist ein aufgeschlagenes Buch zu erkennen; der Autor sieht die Figur ganz österreichisch als „Springinkerl“ und druckt ihn gleich dreimal ab, als Titelbild und im Text (S. 77 u. 87). Den von Klucis entworfenen Lautsprechertribünen ist ein eigenes kleines Kapitel gewidmet, das beispielhaft aufzeigt, wie die neuen Medien alles „ab(zu)räumen“ suchen (S. 84), Podium und Bühne, bis zur Eliminierung des menschlichen Körpers per Maschine und deren Verherrlichung. Die hier sehr gut dokumentierte massenmediale Inszenierung von Tatlins berühmtem Modell *Denkmal der III. Internationale* ist dafür ebenso ein Beispiel wie die Erbauung des imposanten Moskauer Sendeturms 1922, des sog. Suchow-Turm, den später auch Benjamin in seinem Moskauer Tagebuch bewunderte („anders als alle, die ich sonst sah“, sei er „geformt“, S. 50). Hierbei sind es eben nicht allein diese Bauten selbst in ihrer revolutionären Architektur, sondern damit untrennbar verbunden ihre wiederum avantgardistisch-mediale Präsentation, etwa durch Fest-Umzüge mit den Modellen oder Fotografien des Avantgardenkünstlers Alexander Rodtschenko oder die Nutzung des Turm-Motivs in konstruktivistischen Buch-Illustrationen oder auf Plakaten. Die Maschine ist es denn auch – Stichwort Maschinenbegeisterung und Experiment –, die zumal im industriell rückständigen Russland eine ganz besondere Bedeutung für das avantgardistische Feld gewinnt, bis hin zur Symbiose zwischen Mensch und Maschine, die hier freilich anders funktioniert als im italienischen

Futurismus (S. 74). Die historisch noch jungen Institutionen Kino und Film spielen dabei eine große Rolle; auch dies wird anhand des Film-pioniers Dziga Vertov sehr deutlich gemacht. Versteht sich, dass es eben nicht allein um den Film geht, sondern auch um die Maschine, die Kamera selbst, und um den Mann mit der Kamera in Aktion. Wie kein anderer steht der Film-pionier Vertov für das in diesem Buch immer wieder überzeugend entwickelte avantgardistische Prinzip einer Offenlegung des Verfahrens.

Die Arbeit wurde, so der Verfasser im Vorwort, bereits 2004 fertiggestellt, für eine wissenschaftliche Publikation sicher ein Manko, das auch die Nachträge zur Bibliographie (S. 238-240) nicht ausgleichen können. Bekanntermaßen ist die historische Avantgarde ein ungemein forschungsintensives Feld mit einer wachsenden, kaum zu überblickenden Fülle an Neuerscheinungen vor allem der letzten einhalb Jahrzehnte, zu Russland, zum Städtedreieck Moskau, Berlin und Paris, zu den Relationen zwischen Brecht und Benjamin, zur avantgardistischen Theaterentwicklung u.a.m. Aber auch wenn einem also manches doch bekannt vorkommen mag, bleibt das Buch un-gemein lesens- und aus den oben genannten Gründen vor allem auch anschaulich. Der Autor kokettiert selbst damit, wenn er schreibt, seine Arbeit „argumentiert mit Bildern“ (S. 15) – aber in der Tat verleihen die über 200 buchkünstlerisch äußerst professionell präsentierten Abbildungen diesem Buch seine ganz eigene Qualität. Bis hin zu selten gesehenen filmischen Standbildern sind die Abbildungen nicht bloße Illustration oder Beiwerk, sondern machen die intermedialen Operationen der Avantgarde in Russland und auch anderswo allererst nachvollziehbar.

Klemens Gruber: Die polyfrontale Avantgarde. Medien und Künste 1912-1936. Wien: Sonderzahl 2020. 251 Seiten, 25,00 Euro

Walter Fähnders

Unredigierte Vorabpublikation aus JUNI Magazin 59/60