

Anke Hennig

Dinge teilen

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18489>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hennig, Anke: Dinge teilen. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Entwerfen, Jg. 3 (2012), Nr. 1, S. 185–202. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18489>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Dinge teilen

Anke Hennig

DIE DINGE IM RUSSISCHEN FILM der 1920er Jahre machen einen ganz speziellen Ausschnitt in der avantgardistischen Dingkultur aus. Sie teilen charakteristische Züge mit allen avantgardistischen Dingen, zu denen beispielsweise ein störrischer Eigensinn und eine hartnäckige Unberechenbarkeit zählen. Darüber hinaus werfen sie die Frage nach der Offenheit von Objekten auf, indem sie Teilbarkeit zum Konzept moderner Dinge erheben und Verteilung zu ihrer sozialen Mission erklären.

1. Die Dinge planen einen Aufstand

Dabei beginnt die Beziehung der russischen Avantgarde zu den Dingen mit einem ungeheuerlichen Verdacht: Die Dinge haben sich gegen den Menschen verschworen. Hinter der Maske ihrer Dienstbarkeit sinnen sie auf Rache für ihre Versklavung. Heimlich haben sie die Herrschaftsverhältnisse zwischen Mensch und Ding verkehrt und sogar die Wissenschaft zu ihrem Agenten gemacht, um hinter dem Rücken eines von seiner ökonomischen Macht trunkenen Kapitals einen unaufhaltsamen technischen Fortschritt loszutreten.

Erstmals findet sich dieses Motiv in dem Gedicht Velimir Chlebnikovs *Der Aufstand der Dinge*, das 1909 erschien:

»Menschenfrucht, wandernder Kürbis,
was für eine Saat ist da in dir aufgegangen,
was schwimmt da auf dich zu, im Aufruhr:
nie gesehene Geschöpfe mit schrecklichen Sohlen,
und unter den Sohlen: Matsch. Ein Nichts,
eine nichtige Drüse sind Menschen und Tiere
vor diesem Skelett aus Kupfer und Stahl,
das drohend über der Stadt steht.
Die schlingernden Schlote sagen
der Menschheit den Untergang an,
sie singen, die Geisterschlote,

vom Schlangennest, der Menschenbrust,
vom Todeskuss, vom Knochenmann.

»Die Dinge haben eure Affenliebe satt,
die Dinge meutern gegen euch!«¹

»О, род людской! Ты был как мякоть,
В которой созрели иные семена!
Чертя подошвой грозной слякоть,
Плывут восстанием на тя иные племена!
Из желез
И меди над городом восстал, грозя, костяк,
Перед которым человечество и все иное лишь пустяк,
Не более одной желёз.
Прямо летящие, в изгибе ль,
Трубы возвещают человечеству погибель.
Трубы незримых духов се! Поют:
»Змее с смертельным поцелуем
Была людская грудь уют.
Злей не был и Кощей,
Чем будет, может быть, восстание вещей.«²

Dieses Motiv findet sich in einer Vielzahl weiterer Texte, besonders charakteristisch ist es für das Verhältnis der Literatur zu den Dingen, vor allem im Futurismus. Von hier aus hat es dann auch Eingang in die Ästhetik des nachrevolutionären russischen Konstruktivismus gefunden. Beispielsweise parallelisiert Aleksandr Rodčenko den Aufstand der Dinge mit der Oktoberrevolution und leitet daraus einen Imperativ der Befreiung der Dinge von ihrem Sklavendasein ab. Während der *Internationalen Ausstellung für moderne Dekorative Kunst und Kunstindustrie* (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) 1925 in Paris schreibt er in einem Brief nach Moskau:

»Ex oriente lux bringt nicht nur die Befreiung der Werktätigen, ex oriente lux bedeutet auch eine neue Beziehung zum Menschen, zur Frau und zu den Dingen. Die Dinge in unseren Händen müssen auch gleichberechtigt, müssen auch Kameraden sein, und nicht diese schwarzen und finsternen Sklaven wie hier. [...] Man sehe nur, wie viele Dinge es hier gibt, die von außen verschönt sind und Paris kalt verschönen, während sie innen wie schwarze Sklaven, die Katastrophe anbahnen, ihre grobe Arbeit verrichten und der Abrechnung mit ihren Unterdrückern entgegensetzen.«³

¹ Später hat Chlebnikov dieses Motiv in das Poem *Der Kranich* integriert; vgl. Velimir Chlebnikov: *Der Kranich*, übers. v. Hans Magnus Enzensberger, in: ders.: *Werke*. Teil 1: *Poesie*, hrsg. v. Peter Urban, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 244–248, hier S. 245.

² Velimir Chlebnikov: *Žuravl'*, in: ders.: *Tvorenija*, Moskau 1986, S. 189–192, hier S. 189f.

³ Aleksandr Rodčenko: In Paris. Aus Briefen nach Hause an Varvara Stepanova, in: Anke

»Свет с Востока – не только освобождение трудящихся. Свет с Востока – в новом отношении к человеку, к женщине и вещам. Наши вещи в наших руках должны тоже быть равными, тоже товарищами, а не этими черными и мрачными рабами, как здесь. [...] Вот посмотри, сколько здесь вещей, которые снаружи украшены и холодно украшают Париж, а внутри, как черные рабы, затая катастрофу, несут свой черный труд, предвидя расправу с их угнетателями.«⁴

Was bei Rodčenko als lyrische Metapher erscheint, versucht Lev Lunc in seinem Filmszenario *Der Aufstand der Dinge*⁵ als Fabel zu realisieren. Er begleitet seinen Text durch eine Vielzahl von Hinweisen darauf, wie die aufständischen Dinge im Film zu animieren seien. Standen bei Chlebnikov und Rodčenko allerdings die Aspekte der Industrialisierung der Städte und die kapitalistischen Warenfetische des Alltags am Pranger der Kritik, kommt bei Lunc zudem ein wissenschaftskritisches Moment zum Tragen. Eine der Hauptgestalten, der Wissenschaftler Dr. Schedt, bezieht sein gesamtes Wissen aus einem Bündnis mit den verschwörerischen Dingen. Gemeinsam mit ihnen plant er die Vernichtung der Menschheit – aus Gründen der wissenschaftlichen Ordnung, wie er in einem Dialog angibt.

»[...] Die Dinge erheben sich gegen die Menschen. Ich habe die Dinge aufgewiegelt, ich verstehe ihre Sprache! Sie ist einfach, wie ein Ding. Ohne Vokale und Silben – ein Pfiff und ein Schnalzen!« Schedt macht es vor, pfeift. »Warum habe ich wohl die Dinge gegen den Menschen aufgewiegelt? Weil die Menschen unbedeutend und gesetzlos sind. Die Dinge sind dagegen einfach und gleich. [...] Recht und Ordnung werden von nun an herrschen... Die Herrschaft des leblosen Dings!«⁶

Hennig (Hg.): Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Hamburg 2010, S. 333 – 355, hier S. 346. Diese Briefstelle zeigt außerdem ein sprachliches Gendering. Im Russischen ist *vešč'* (Ding) weiblich, und die Sklaverei der Dinge entspricht dem Sklavendasein der Frauen. Die Sklaven gibt es im weiblichen *raba* und im männlichen grammatischen Geschlecht *rab*; ebenso im Plural *raby* die Sklaven, *rabyni* die Sklavinnen. Die Genossen, *Tovarišč'i*, zu denen die Dingsklavinnen werden, sind immer männlichen grammatischen Geschlechtes. Der grammatische Witz des oben angeführten Zitates besteht nicht in der Erhebung der Objekte zu Subjekten und dementiert damit diesen allein auf lexikalischer Ebene zu lesenden Sinn. Die Pointe besteht vielmehr darin, einen grammatischen Geschlechtswandel des Dinges zu vollbringen und die Dinge mit dem Geschlecht der Genossen anzusprechen. Dies passiert nun im Schlussteil des ersten Satzes durch die Vermittlung des Plurals, wo entsprechend der russischen Rektion die Genossen das Geschlecht der Sklaven regieren, das sich auf diese Weise auf die Dinge ausdehnt.

⁴ Aleksandr Rodčenko: *Opyty dlja buduščego*, Moskau 1996, S. 152.

⁵ Lev Lunc: *Der Aufstand der Dinge*, übers. v. Wolfgang Schriek, in: ders.: *Die Affen kommen. Erzählungen – Dramen – Essays – Briefe*, hrsg. v. Wolfgang Schriek, Münster 1989, S. 215 – 249.

⁶ Ebd. S. 233.

»[...] вещи восстали против человека. Я поднял вещи, я знаю их язык! Он прост, как вещь. Без гласных и слогов — свист и щелк! Показывает свист. Зачем я поднял вещи? Потому что люди ничтожны и незаконны. А вещи просты и одинаковы... Закон и порядок будут царить отныне... Царство мертвой вещи!«⁷

Was den Futurismus – und nach ihm die konstruktivistischen Künstler – bewegt, ist genau diese Frage: in welchem Maße die Dinge leblos oder lebendig sind. Weithin wird angenommen, den Dingen wohne eine eigendynamische Impulsivität inne, und die Betriebsamkeit von Handel und Produktion in der Moderne ginge auf die Initiative der Dinge zurück. Das anschaulichste Bild dafür stellt die Maschine dar, in der das Leben der Dinge sich mit Hilfe des Menschen Ausdruck verschafft hat. Der Futurismus und der Konstruktivismus gehen allerdings darin auseinander, wie human sie dieses Leben der Dinge einschätzen. Während im Futurismus – und auch hier bei Lunc – eine Abscheu vor dem unmenschlichen Leben der Dinge vorherrscht, ist es gerade der Konstruktivismus, der gemeinsam mit den Dingen zu einem neuen Leben zu finden hofft.

Dazu wird das Ding einerseits subjektiviert, d.h. es wird zum Genossen, zum Bruder und zur Geliebten – dem weiblichen, grammatischen Geschlecht des Dinges (vešč') im Russischen gemäß –, andererseits kommt der Konstruktivist ihm/r in einer Verdinglichung seines Selbst entgegen. Privilegiertes Ding solcher Selbstobjektivierungen ist das Glasauge der Kamera, in dem sich der Blick Rodčenkos⁸ ebenso verdinglicht wie derjenige des Filmregisseurs Dziga Vertov, des Gründers der *Kinoki* (Kinoaugen). Liľja Brik hatte STEKLJANNYJ GLAZ (dt. DAS GLASAUGE, UdSSR 1928, Liľja Brik, Vitalij Žemčužnyj) zum Titel ihres Dokumentarfilmes von 1928 gemacht, in dem sie die Abkehr von einer fetischistischen Ding- und Genderkultur propagierte.

2. Die Dinge teilen sich

In den Filmdekorationen, die Aleksandr Rodčenko 1927 für den Film von Lev Kulešov VAŠA ZNAKOMAJA (dt. IHRE BEKANNTE, UdSSR 1927, Lev Kulešov) (Abb. 1, Stills 1–9, siehe S. 189) entworfen hat, kommen einige Charakteristika

⁷ Lev Lunc: Vosstanie veščej, in: ders.: Literaturnoe nasledie, hrsg. v. A. L. Evstigneeva, Moskau 2007, S. 161–182, hier S. 172.

⁸ Aleksandr Rodčenkos Auge verwandelt sich bei jedem einzelnen Kontakt mit der Pariser Warenwelt, um sich in einem jeden der gesehenen Dinge zu objektivieren und von überall zu sehen: »Mein Auge sieht alles hier, viele Dinge überall sieht es.« (Мой глаз все видит здесь, много вещей всюду видит.) Rodčenko: Opyty dlja buduščego (wie Anm. 4), S. 141.



Abb. 1

der Dinge in den Blick. Eine Straßenepisode, die eine Reihe von typischen Szenen des sowjetischen Montagekinos zeigt, eröffnet einen Blick auf die Mjasnickaja, eine Perspektive weg von der natürlichen Sichtachse auf die Beine und Straßenhändler. Ähnliche Szenen kennt man aus dem berühmtesten Film Dziga Vertovs *ČELOVEK S KINOAPPARATOM* (dt. *DER MANN MIT DER KAMERA*, UdSSR 1929, Dziga Vertov), auf den unten noch eingegangen wird, möglicherweise auch aus Michail Kaufmans *MOSKVA* (dt. *MOSKAU*, UdSSR 1927, Michail Kaufman), aber sicher auch aus dem *Moskauer Tagebuch* von Walter Benjamin.⁹ Mit Benjamin tei-

⁹ Walter Benjamin: *Moskauer Tagebuch*, in: ders.: *Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 292–408, hier S. 301 f.



Abb. 2



Abb. 3

len Rodčenko und Kulešov den Blick auf die Spielzeuge, auf diese mobilen, zu kleinen Maschinen belebten Dinge, die dadurch zu Puppen werden. Der Gang durch die Stadt endet, auch nicht ganz untypisch, vor einem Schaufenster. Hier wird der Blick des Helden – Petrovskij – von einem weiblichen Fetisch gefesselt. Der Zwischentitel teilt mit: »Das Tuch – genau wie bei jener – der Chochlova« (Übers. A.H.). Diese knappe Information ist ausreichend, um zu erfahren, dass das Tuch in eine Dreiecksgeschichte verwickelt ist, in welcher es als Attribut der Frau, d.h. als Objekt des Objektes figuriert. Der Name *jener* ist der Name der konstruktivistischen Schauspielerin Aleksandra Chochlova, die mit Lev Kulešov eines der berühmten avantgardistischen Künstlerpaare bildete.¹⁰ Das Tuch verweist jedoch auf weitere avantgardistische Künstlerinnen. Die konstruktivistische Künstlerin Varvara Stepanova (Abb. 2) trägt auf dieser Aufnahme ihres Geliebten und späteren Ehemannes Aleksandr Rodčenko eine Variante des Tuchs, die ich im Folgenden genauer beschreiben will. Abbildung 3 zeigt Lilja Brik, die Regisseurin des bereits genannten Films *STEKLJANNYJ GLAZ* (dt. *DAS GLASAUGE*) und Geliebte Vladimir Majakovskijs mit demselben Tuch (Abb. 3). Eine weitere Variante dieses Tuchs trägt Lilja Brik auf Rodčenkos berühmtem Plakat *Bücher* (*Knigi*) (Abb. 4, S. 191). Die Serie von Frauen, deren Kopf das gestreifte Tuch jeweils bedeckt, lässt sich bis zu ihrem Ausgangspunkt verfolgen, nämlich bis zu Ljubov' Popova, die als erste Konstruktivistin in die Textilproduktion gegangen war und diese Tücher entworfen hatte.¹¹ Das futuristische Motiv eines lebendigen Dings nimmt also

¹⁰ Zu den bekanntesten Künstlerpaaren der Avantgarde zählen Elena Guro und Michail Matjušin, Natal'ja Gončarova und Michail Larionov, Ol'ga Rozanova und Aleksej Kručenyč, Aleksandr Rodčenko und Varvara Stepanova.

¹¹ Die Zuschreibung bezeugt verschiedentlich Aleksandr Lavrent'ev, z.B. in: Varvara Stepanova: *Čelovek ne možet žit' bez čuda*, Moskau 1994, S. 160.



Abb. 4

im Konstruktivismus eine neue Gestalt an. Es handelt sich nicht mehr um jenes unmenschliche Leben, das im Bündnis mit den Toten und einer dämonischen Wissenschaft gegen den Menschen revoltiert, sondern um das Objekt der Liebe.

Die Tücher von Popova gehören zu den wenigen konstruktivistischen Dingen, die nicht im Entwurfsstadium verblieben sind, wie etwa die meisten Möbelementwürfe von Rodčenko¹² oder auch Tatlins berühmter *Freischwingender Stuhl*,¹³ sondern tatsächlich produziert worden sind, und zwar in Serie. Das Moment der Serialität verkörpert sich in diesem Tuch aber noch auf eine andere Weise, nämlich in seiner Musterung. Die Serie von Streifen auf diesem Tuch ist vor allem als suprematistisches Ornament diskutiert worden. Dabei ist zunächst die Gestaltlosigkeit dieses Ornamentes – es zeigt weder Personen noch Dinge – von Bedeutung gewesen. Den zentralen Aspekt hebt David Arkin in seinem Aufsatz zur *Kunst des Dings* (*Iskusstvo veščī*) hervor.¹⁴ Er lobt dieses Ornament vor dem Hintergrund der traditionellen russischen Stoffornamentik mit ihren Pflanzen- und Tiermotiven sowie einer ganzen Reihe von Dingen bis hin zu Szenen, die von der sowjetischen Ornamentik einfach fortgeführt worden waren. Beispielsweise in dem

¹² Skizzen seiner Modelle für den Arbeiterklub, der auf der *Internationalen Ausstellung für moderne Dekorative Kunst und Kunstindustrie* (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) 1925 in Paris aufgebaut wurde, sind beispielsweise zu sehen in: A. M. Rodtschenko: Aufsätze. Autobiographische Notizen. Briefe. Erinnerungen, Dresden 1993, S. 133 ff.

¹³ Ein Modell von Tatlins freischwingendem Stuhl ist zu sehen in: Vladimir Tatlin: *Chudožnik organizator byta*, in: RABIS 48 (1928), S. 4.

¹⁴ Vgl. David Arkin: Die Kunst des Dings [in Auszügen], in: *Über die Dinge* (wie Anm. 3), S. 272–304, hier S. 290; russisch in: ders.: *Iskusstvo veščī*, in: *Ežegodnik literatury i iskusstva na 1929 god*, Moskau 1929, S. 428–471, hier S. 453.

Stoffmusterentwurf von Marija Vasil'eva *Das neue Dorf* (1930) (Abb. 5, S. 193) oder von Sergej Burylin *Traktorfahrer bei der Arbeit* (Anfang der 1930er) (Abb. 6, S. 193) oder auch in dem anonymen Tuch *Die Industrialisierung ist der Leninsche Weg zum Kommunismus 1917–1927* (1927) (Abb. 7, S. 193). Ein bestimmtes Ausmaß an Serialität enthält ein jedes Ornament, doch ist es in diesen nicht konsequent entwickelt. Arkin kritisiert an diesen Tüchern ein mangelndes Dingbewusstsein, in dem das Verhältnis von Material, Produktion und Gebrauch nicht reflektiert sei. Die Autoren dieser Muster seien von der statischen Leinwandfläche der Malerei ausgegangen und haben vergessen, dass Stoff in erster Linie das Ausgangsmaterial für Dinge, nämlich für Kleidung ist. Der Stoff wird geschnitten, genäht und einem Körper angemessen, so dass das Endprodukt nicht mehr die Form der Fläche hat. Das Motiv ist daher in der Regel schlecht zu sehen, weil ein jeder Stoff in Falten fällt oder auch weil ein Ärmel kaum Raum für ein derartiges Ornament hat. Die Autoren haben also die Form des zukünftigen Dings nicht bedacht. Sie haben aber auch dessen Herstellung nicht bedacht, d.h. die Tatsache, dass Kleidung genäht wird, alle diese Motive demnach zerschnitten werden müssen und dass jede Naht die Motive unweigerlich durchtrennt. Die Lösung eben dieses Problems hat nun, so Arkin, Popova gefunden (Abb. 8, S. 193), indem sie ein Ornament geschaffen hat, dass seine eigene Teilbarkeit enthält. Die durchbrochenen Streifen sind auch auf all den anderen Fotos zu sehen. Jedes Falten teilt die Streifen nur in weitere Streifen. Kein Schnitt und keine Naht kann diesem Ornament etwas anhaben, im Gegenteil führen sie es nur immer weiter fort, indem sie die Zahl der Streifen erhöhen.

Popovas Ornament spiegelt also eine elementare Analyse von Material, Form und Funktion des Tuchs. Sämtliche Operationen an diesem Ding werden als Operationen der Teilung konzipiert. Solch ein generalisierter Divisionismus ist für die Mobilität dieses Dings und eben auch für seine Serialisierung verantwortlich. Aleksandr Rodčenko und Varvara Stepanova haben sich vielfältig auf diesen Stoff bezogen. Neben den Tüchern, die viele der Fotos zeigen, ist Stepanova hier in einem Kleid zu sehen, das aus dem Stoff Popovas genäht wurde. Die Falten des Stoffes, wie Stepanova sie in ihrem Ornament analysiert, zeigen jenen Statuswandel des Objektes an, den Gilles Deleuze im Prinzip der Falte ausgemacht hat: »Der neue Status des Gegenstands bezieht diesen nicht mehr auf eine räumliche Prägeform, d.h. auf ein Verhältnis Form – Materie, sondern auf eine zeitliche Modulation, die eine kontinuierliche Variation der Materie ebenso wie eine kontinuierliche Entwicklung der Form impliziert.«¹⁵

Bevor ich zurück zum Film komme, bei dem die Serie der Tücher ihren Anfang genommen hat, möchte ich noch einen kleinen Exkurs zu einigen Dingen von

¹⁵ Gilles Deleuze: *Die Falte*, Frankfurt/M. 2000, S. 35.



Abb. 5

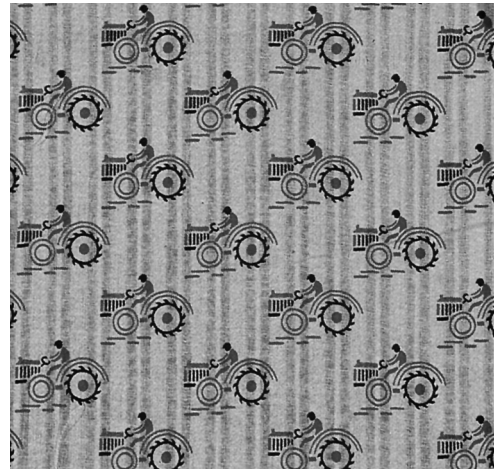


Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

Stepanova einfügen, an denen derselbe Divisionismus und die Öffnung des Objektes auf eine zeitliche Serie hin zu beobachten ist. Dies sind einmal die Dekorationen Stepanovas für die Inszenierung von *Tarelkins Tod* (Smert' Tarelkina) (Abb. 9) von Vsevolod Mejerchol'd, zu denen Aleksandr Lavrent'ev schreibt: »Die Gestalt eines Gegenstandes wurde vollständig durch seine Struktur bestimmt.«¹⁶ Aleksej Gan sprach von »dynamischen, beweglichen Möbeln«,¹⁷ der Laborant der Inszenierung, Sergej Ėjzenštejn (man sieht seinen Namen auf dem Plakatfragment links), kommentierte: »Statt Dekoration ein Satz akrobatischer Trickapparate, die als Möbel getarnt sind.«¹⁸ Denn im zweiten Akt des Stücks bricht der bereits bekannte Aufstand der Dinge los, und für die Wandelbarkeit der Dinge sollte eine Form gefunden werden. Eine Szene aus dem Stück zeigt beispielsweise einen Fleischwolf, der sich in ein Gefängnis verwandelt hat, in Aktion: Die Figur kletterte die Leiter rechts hinauf und gelangt so über die Zelle im Zentrum in den Käfig links (Abb. 10).

Diese Dinge bestehen aus identischen, in Serie angeordneten Elementen, besitzen aber gerade dadurch selbst keine Identität mehr. So hatte auch der russische Phänomenologe Nikolaj Žinkin festgestellt, dass eine Änderung der Funktion des Dings auch das Ding selbst verändert. Ein Streichholz, so argumentierte er, das als Zahnstocher verwendet wird, verwandelt sich damit eben in einen Zahnstocher.¹⁹ Die phänomenologische Suche nach einem idealen Gegenstand, der als Wesen des Dings bestimmt werden könnte (Gustav Špet), wird hier aufgegeben. Vielmehr kommt es nun darauf an, die Wandelbarkeit des Dings zu zeigen. Dies hatte auch Jeremija Joffe gemeint, als er das dynamische Ding in Bewegung dadurch charakterisierte, dass es sich nicht nur in Bezug zu seiner Umgebung, sondern vor allem auch in Bezug zu sich selbst bewegt,²⁰ d.h. dass es sich wandelt.

Das Ding nimmt im Film deshalb zwei Formen an. Seine erste Gestalt sind Mobiles aller Art, Maschinen, Autos, Eisenbahnen und deren mimetisches Bild. Zur Bewegung des Dings kommt aber zweitens seine Metamorphose. Seine Qualität als Gestaltwandler geht zurück auf die bereits angesprochenen Momente, in denen sich das Leben der Dinge Ausdruck verschafft. Durch eine Teilung in seine Elemente und eine serielle Anordnung dieser Elemente nach einem Maschinenprinzip entfaltet sich das Ding in einer Serie.

¹⁶ Warwara Stepanowa: Ein Leben für den Konstruktivismus, Weingarten 1988, S. 63.

¹⁷ Ebd. S. 72.

¹⁸ Ebd. S. 63.

¹⁹ Vgl. Nikolaj Žinkin: Ding, in: Über die Dinge (wie Anm. 3), S. 649–717, hier S. 692; russisch: ders.: Vešč', in: Antologija fenomenologičeskoj filosofii v rossii, Bd. 2, Moskau 2000, S. 167–201, hier S. 190.

²⁰ Vgl. Jeremija Joffe: Kul'tura i stil', Leningrad 1927, S. 356.

3. Das Ding löst sich auf

Solomon Nikritin, der Verkünder zweier postsuprematistischer Ismen – des Projektionismus und des Polyrealismus –, hat in einer Reihe von Texten die Dinge mit dem Film verglichen. Zum einen schien ihm, dass die Wirklichkeit, ebenso wie der Film in Kader, d. h. in einzelne serielle Dinge zerlegt sei. Das Ding sei eine Einstellung, schreibt er,²¹ und damit ist gerade gemeint, dass der Fragmentcharakter der Dinge in einem Verhältnis zur historischen Wandelbarkeit der Wirklichkeit steht. In seinem Text *Museum des statischen Films* heißt es:

»Was ihre Bestandteile betrifft, haben die heutigen perfekten Maschinen durchaus Bezug zu den originären Instrumenten der Zivilisation und entwickeln sich aus ihnen. Die Bestandteile dieser Instrumente haben ihren EIGENEN [unleserlich] organischen Platz im System [unleserlich] der Konstruktionen gefunden – bevor ein Flugzeug abhebt, rast es auf Wagenrädern dahin, [Schlitten?], Radio und Telefon funktionieren auf der Basis des Rohrs, der Flöte des antiken Hirten.«²²

Ganz ähnlich wie sich die Öffnung einer zeitlichen Dimension in Popovas Faltungen eines Tuches zeigt, so entfaltet sich auch das Ding bei Nikritin in einer zeitlichen Dimension, und die Serie, zu der sich die einzelnen Dinge anordnen, fügt sich zu einer Geschichte – man könnte meinen: des technischen Fortschritts. Die Offenheit des Dings bedeutet hier, dass es eine Zukunft hat – eine Zukunft, in der es sich wandelt, wie man hinzufügen muss. Es ist nicht zu sehen, ob der Wandlungsprozess zu einem Schluss oder einer Vollendung kommen könnte. Der Fragmentcharakter der Dinge scheint im Dienst einer Wandelbarkeit zu stehen, und dem gemäß rechnet Nikritin noch die Übergänge von einem Ding zum anderen zur Dinglichkeit.

Nikritin ist derjenige russische Avantgardist, der einem Verständnis der Dinge als Verdinglichungen, wie man es aus der marxistischen Kritik kennt, am nächsten kommt. Auch für ihn ist der Prozess primär und die Dinge erscheinen als dessen versteinerte Überreste. Immerhin hat das Ding die Möglichkeit, sich wieder im historischen Fluss des Wandels aufzulösen und nicht in das titelgebende *Museum des statischen Films* einzugehen, das für Nikritin die materielle, sich zu Dingen verfestigende Wirklichkeit darstellt. Dabei wird eine Theorie des Dings sichtbar,

²¹ Vgl. Solomon Nikritin: Allgemeines über die Dinge, in: Über die Dinge (wie Anm. 3), S. 362–368, hier S. 363; russisch: ders.: Obščee o veščach, Handschrift in: RGALI Fond 2717, Verz. 1, Akte 18, Blatt 17.

²² Solomon Nikritin: Museum des statischen Films, in: Licht und Farbe in der russischen Avantgarde. Die Sammlung Costakis, Berlin 2005, S. 354–356, hier S. 356; auf russisch unveröffentlicht, liegt als Handschrift vor in: MD GTG, f. 144, ed. khr. 112, 1.6–7.

die mit der Bergsonschen Theorie des Bildes einige Gemeinsamkeiten aufweist. Wie bei Bergson das Bild als Niederschlag der Bewegung zurückbleibt, sobald diese gehemmt wird, bleibt bei Nikritin das Ding als Relikt eines Wandlungsprozesses zurück, wenn dieser zum Stillstand kommt.

So schreibt Nikritin ganz im Geiste der konstruktivistischen Anleitungen für die Studenten der *Höheren künstlerisch-technischen Werkstätten* (Vysššie Chudožestvenno-Techničeskie Masterskie – VChUTEMAS): »Arbeite an irgendeinem Environment-KOMPLEX UNTER der Bedingung des Ausdrucks, der Hervorhebung 1. des Fragmentarischen, 2. des Grades des Fragmentarischen, 3. des Kerns des Fragmentarischen von Ding zu Ding.«²³ (»Работай над каким угодно обстановочным КОМПЛЕКСОМ ПРИ условии выражения, отметки 1. фрагментарности, 2. степени фрагментарности, 3. стержня фрагментарности пути от вещи к вещи.«)²⁴

Genau dieses Prinzip fand sich in Popovas Tuch verkörpert, dessen durchbrochenes Streifenmuster das Fragmentarische an diesem Tuch zeigt: den Stoff, aus dem es hervorging, und den Wandlungsprozess, dem es seine Entstehung verdankt, d. h. den Schnitt.

Die Verbindung zwischen Ding und Film besteht für Nikritin nicht darin, dass der Film ein Bild der Dinge festhält, und auch nicht einmal darin, dass die Dinge im Film ihre Bewegung wiedergewinnen, die sie im Bild verlieren. Es besteht in jenem Prozess des Schnittes, in dem – dem russischen Montagekino zufolge – die Essenz des Films zu sehen ist.

4. Das Dingsda

Einige wesentliche Momente, die das Ding im Film bestimmen, sind nicht auf den Film beschränkt, sondern finden sich in der gesamten Avantgarde. Gleichwohl hat das Medium des Films einen besonders engen Bezug zu diesen Aspekten des Dings. Dies gilt beispielsweise für das eben genannte Denken des Dings vom Schnitt aus. Einen anschaulichen Vergleich dazu liefert der Regisseur und Theoretiker der Filmmontage Vsevolod Pudovkin, wenn er die Stellung des Dings im Ensemble beschreibt.²⁵ Das Wort *Ensemble* (ansambl') hat in der Avantgarde zwei Bedeutungen. Zum einen bezeichnet es das Ensemble von Schauspielern. In die-

²³ Solomon Nikritin: Allgemeines über die Dinge, in: Über die Dinge (wie Anm. 3), S. 362–368, hier S. 363.

²⁴ Ders.: Obščee o veščach, Handschrift in: RGALI Fond 2717, Verz. 1, Akte 18, Blatt 17.

²⁵ Vsevolod Pudovkin: Filmregie und Filmmanuskript [Auszüge], in: Über die Dinge (wie Anm. 3), S. 502–509; russisch in: ders.: Kinorežisser i kinomaterial, in: Sbornie sočinenija v trech tomach, Bd. 1, S. 95–129.

sem Sinne verwendet es auch Pudovkin, wenn er davon spricht, der Regisseur habe das Ensemble von Schauspielern durch die fragmentarischen Aufnahmesituationen zu führen, da nur er die Montage vorwegnehmen und das Gesamtergebn des Films im Auge haben könne. In das so entstandene Ensemble ordnet sich das Ding als Spielmaterial ein. Die Pointe Pudovkins lebt jedoch von der zweiten Bedeutung des Wortes Ensemble in der russischen Avantgarde. Darunter werden seit der Allianz des Konstruktivismus mit der Industrieproduktion funktionale Arrangements von Dingen verstanden. Beispiele dafür wären eine Zentralheizung, die den Ofen ersetzt, oder ein Wasserleitungssystem, das an die Stelle des Eimers tritt. An diesen Beispielen wird bereits anschaulich, dass in solchen Ding-Ensembles die Ketten, zu denen sich die Dinge entfalten, sehr weit bis in die Produktion und den Rohstoff zurückreichen, d. h., das Zentralheizungssystem beginnt bei der Kohleförderung und reicht über das Kraftwerk und die Leitungsnetze bis zum Regler am Heizkörper selbst. Diese Bedeutung des Wortes Ensemble nimmt Pudovkin mit auf, wenn er das Ensemble als die von der Montage gestiftete Ganzheit des Films betrachtet, die Personen und Dinge in sich vereint.

An der durchlässigen Schranke zwischen Mensch und Ding ist der Film gleichermaßen von der Verlebendigung der Dinge fasziniert wie von der Verdinglichung des Schauspielers zum *Naturščik*, dem sogenannten *lebenden Modell*. Das *lebende Modell* wird dabei als menschliches Montagematerial aufgefasst, der Regisseur wird, wie Pudovkin schreibt, »den Schauspieler vor allen Dingen als Material betrachten, welches seiner ›Bearbeitung‹ unterliegt« (»[...] актер учитывается режиссером прежде всего как материал, подлежащий обработке.«).²⁶

Das Ding im Film teilt also mit den avantgardistischen Dingen seine Offenheit auf die Strukturen, Prozesse und Beziehungen hin, in die es eintritt. Sein Schnittcharakter verbindet es mit der Montage und sein serieller Fragmentcharakter mit der Einstellung.

Schließlich ist noch auf einen besonderen Aspekt des Dinges im Film einzugehen, der es mit der avantgardistischen Auflösung der Dinge, auch im Sinne einer Abstraktion, verbindet. Es geht dabei um einen eigentümlichen Gestaltverlust, mit dem der Film an der Tendenz der Avantgarde zur Entgegenständlichung des Dings teilhat. Das Film Ding ist merkwürdig formlos, von überdimensionaler Größe und praktisch ohne Einzelteile. Lev Kulešov hat es das *Dingsda* (dikovinka) genannt und damit ein sehr großes Ding gemeint, beispielsweise einen Triumphbogen oder eine Säule, die im Vordergrund einer Totale platziert wurden, um die Leinwandfläche in den Filmraum zu verwandeln.²⁷ Dieses Ding, das in seiner Plastik den

²⁶ Ebd. S. 506; russisch ebd. S. 121.

²⁷ Lev Kulešov: Das »Dingsda«, in: Über die Dinge (wie Anm. 3), S. 500 f.; russisch in: ders.: *Iskusstvo kino. (Moj opyt)*, Moskau 1929, S. 59.

Übergang von der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität inszenierte, kommt zudem nur im Singular vor. Eine Einstellung weist nur ein *Dingsda* auf, das die Einstellung vollständig charakterisieren soll, wie Lev Kulešov gefordert hatte. In der praktischen Einstellungsgestaltung wird dies einfach durch Reduktion erreicht. Alle Dinge werden aus dem Studio getragen und nur ein einziges darf bleiben. Rodčenko schreibt über seine Dekorationsarbeit in Kulešovs Film *VAŠA ZNAKOMAJA* (dt. *IHRE BEKANNTE*) aus dem die oben abgebildeten Ausschnitte stammen:

»Es darf nicht so sein, dass man es sich überlegt und den Tisch wegräumt. [...] In Vasil'čikovs Wohnung kann man überlegen, ob man 1 oder 2 Bücherschränke, 4 oder 5 Stühle stehen lässt, doch die Hauptsache sind das wegräumbare Bett und der Universalschreibtisch, der auch als Speisezimmer dienen kann – diese Dinge, die den sowjetischen VAO-Fachmann und Reporter charakterisieren, [...] dürfen nicht weggenommen werden.«²⁸

»Нельзя, чтобы было так: подумал и убрал стол. [...] В жилище Васильчикова можно думать – оставить 1 или 2 книжных шкафа, 4 или 5 стульев, но основное: убирающаяся постель, универсальный письменный стол, стол-столовая – вещи, характеризующие советского нотовца-репортера, [...] убраны быть не могут.«²⁹

Es ist ein Foto dieses Sets mit seinem ausgesprochen großen Multifunktionsmöbel – dem Universalschreibtisch alias Speisezimmer – erhalten, auf dem man ein Ding sieht, das zu einem ganzen Ensemble ausgewachsen ist. Dieses Ding nimmt in seiner monströsen Größe den gesamten Raum ein, sodass in dieser Einstellung praktisch kein Platz für weitere Dinge ist.

Daneben zeigt sich eine Affinität des *Dingsda* zu einem bestimmten Einstellungsformat, nämlich zur Großaufnahme. Hier partizipiert der Film an

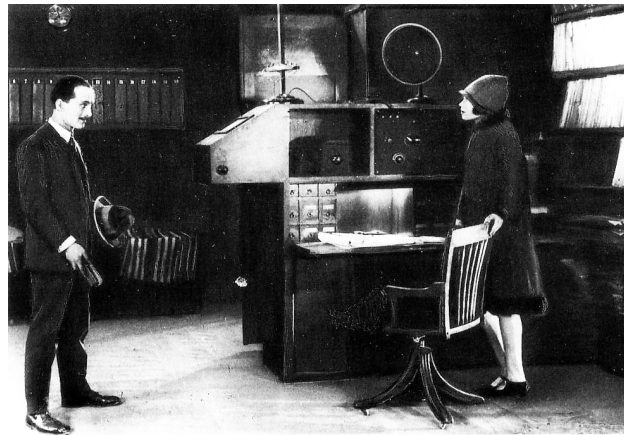


Abb. 11

²⁸ Aleksandr Rodčenko: Der Filmarchitekt und die »materielle Umwelt« im Spielfilm, in: Rodtschenko: Aufsätze (wie Anm. 13), S. 148–151, hier S. 149.

²⁹ Aleksandr Rodčenko: Chudožnik i »material'naja sreda« v igrovom fil'me, in: ders.: Stat'i, vospominanija. avtobiografičeskie zapiski, pis'ma, Moskau 1982, S. 103–105, hier S. 104.

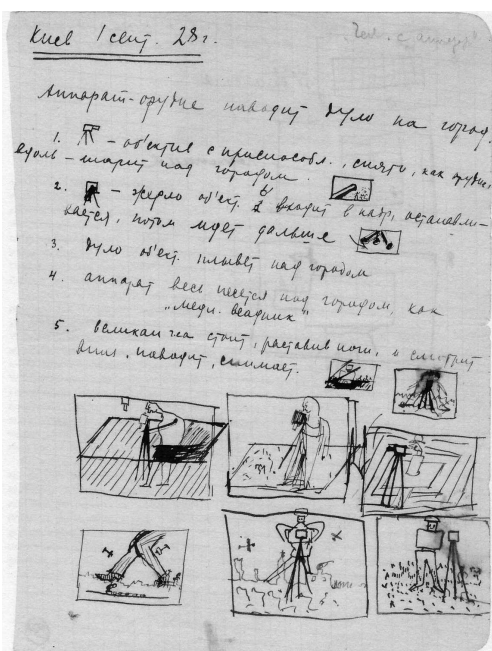


Abb. 12



Abb. 13

industrialisierten Dinge zusammengesetzt hatten. Vertov interpretiert diese Metapher der Dinge noch einmal neu, indem er dem Gerippe die Gestalt der Kamera gibt und damit die Verbindung des Films zu den Dingen nicht in ihrem Bild sucht, sondern in jener Golemsgestalt, die diese in der Avantgarde annehmen.

einer anderen optischen Technik, nämlich am Mikroskop, und zwar sowohl an seiner Vergrößerung des Dings als auch an der Formlosigkeit der Schnittpräparate, die ein Mikroskop zeigt. Und das Wesentlichste: Das Mikroskop zeigt immer ein Ding, das durch einen Schnitt entstanden ist. Insbesondere bei Dziga Vertov geht die Großaufnahme mit einer imaginären Vergrößerung der Dinge zu Riesen einher. Dies zeigt etwa sein frühes Filmgedicht *Tik-Tak* (1920), wo dem von Vertov proklamierten *Kinoauge* ein nasenloser Zeppelin entschlüpft.³⁰ Einfache Dinge, wie Kissen und Teppiche, hatten hier die Imagination eines riesigen Luftschiffes heraufbeschworen.

Schlussendlich verwandelt sich aber auch das zur Kamera verdinglichte Auge, das *Kinoauge* in einen Riesen. Dies zeigt etwa eine Aufnahmeskizze zu *ČELOVEK S KINOAPPARATOM* (dt. *DER MANN MIT DER KAMERA*) (Abb. 12), des *Kinoki* – wie sich die Mitglieder der Vertovschen Filmgruppe nannten – und der Kamera als Riesen über der Stadt. In der Filmrealisierung dieser Skizze (Abb. 13 Filmstill) schließt sich der Kreis zu dem eingangs in Chlebnikovs Poem *Der Aufstand der Dinge* entworfenen Bild. Dieses Schreckensbild bestand in einem riesigen Gerippe über der Stadt, zu dem sich die in-

³⁰ Vgl. Dziga Vertov: *Tik-Tak*, in: Thomas Tode und Barbara Wurm (Hg.): *Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, Wien 2006, S. 171 f. Abdruck des russischen Originals mit einer deutschen Nachdichtung.

Bildnachweis

Abb. 1: Filmstill aus VAŠA ZNAKOMAJA (UdSSR 1927, Regie: Lev Kulešov)

Abb. 2: Varvara Stepanova, fotografiert von Aleksandr Rodčenko, abgebildet in: Warwara Stepanowa: Ein Leben für den Konstruktivismus, Weingarten 1988, S. 101.

Abb. 3: Lilja Brik, fotografiert von Aleksandr Rodčenko, abgebildet in: Aleksandr Lavrent'ev: Rakursy Rodčenko, Moskau 1992, S. 49.

Abb. 4: Lilja Brik auf Aleksandr Rodčenkins Plakat für den Verlag Gosizdat von 1924, abgebildet in: Aleksandr Lavrentiev (Hg.): Rodčenko Photography 1924–1954. Köln 1995, Katalognr. 89 und 90, S. 82.

Abb. 5: Stoffmusterentwurf *Das neue Dorf* (1930) von Marija Vasil'eva, abgebildet in: Wolter, Bettina-Martine, Schwenk, Bernhart (Hg.): Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932, Frankfurt/M. 1992, Katalognr. 617.

Abb. 6: Stoffmusterentwurf *Traktorfahrer bei der Arbeit* (Anfang der 1930er) von Sergej Burylin, abgebildet in: Die große Utopie (wie Abb. 4), Katalognr. 609.

Abb. 7: Stoffmusterentwurf *Die Industrialisierung ist der Leninsche Weg zum Kommunismus 1917–1927* (1927), anonyme Arbeit, abgebildet in: Die große Utopie (wie Abb. 4), Katalognr. 558.

Abb. 8: Stoffmusterentwurf von Ljubov' Popova, hier am Kleid Varvara Stepanovas, fotografiert von Aleksandr Rodčenko, abgebildet in: Stepanowa: Ein Leben für den Konstruktivismus (wie Abb. 2), S. 87

Abb. 9: Dekoration Varvara Stepanovas für die Inszenierung von *Tarelkins Tod* (Smert' Tarelkina), abgebildet in: Stepanowa: Ein Leben für den Konstruktivismus (wie Abb. 2), S. 63.

Abb. 10: Szene aus *Tarelkins Tod* (Smert' Tarelkina), abgebildet in: Stepanowa: Ein Leben für den Konstruktivismus (wie Abb. 2), S. 69.

Abb. 11: Dekoration Aleksandr Rodčenkins für Lev Kulešovs Film IHRE BEKANNTHE (VAŠA ZNAKOMAJA), abgebildet in: A. M. Rodtschenko: Aufsätze. Autobiographische Notizen. Briefe. Erinnerungen, Dresden 1993, S. 150.

Abb. 12: Aufnahmeskizze zu der DER MANN MIT DER KAMERA (ČELOVEK S KINOAPPARATOM), abgebildet in: Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum, herausgegeben von Thomas Tode, Barbara Wurm, Wien 2006, S. 73.

Abb. 13: Filmstill aus ČELOVEK S KINOAPPARATOM (UdSSR 1929, Regie: Dziga Vertov).



Abb. 1: Raffael: Die Schule von Athen, 1510–11, Fresko, Vatikan, Stanza della Segnatura.