

Wiener Slawistischer Almanach 28 (1991) 341 - 345

Eduard DITSCHEK, Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre, Verlag Narr, Tübingen 1989 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 17).

Die Monographie von E. Ditschek, die im Herbst 1987 an der F.U. Berlin als germanistische Dissertation angenommen wurde, aber gleichzeitig von Ostberliner Slavisten angeregt und gefördert worden ist, scheint auf den ersten Blick noch ganz in den Forschungs- und Diskussionszusammenhang der 70er und frühen 80er Jahre hineinzugehören. Wird doch in ihr der nochmalige Versuch unternommen, die kontinuierliche, wenn auch gelegentlich eher sprunghaft verlaufende Entwicklung der sowjetischen Avantgarde bis in die frühen 30er Jahre zu verfolgen und den spezifischen Beitrag des Films und des Theaters zur Revolutionierung der Kunst und der Alltagswelt zu bestimmen. Gleichwohl geht der Vf. schon dadurch über die bereits vorliegenden Rekonstruktionsversuche hinaus, als er von vornherein die Evolution des sowjetischen Theaters und Films zu der nicht nur chronologisch parallel verlaufenden Entwicklung in der Weimarer Republik in Beziehung setzt, ohne sich, wie die frühere Komparatistik, auf den Nachweis von unmittelbaren Einflüssen oder einzelnen Wechselbeziehungen zu beschränken.

Vielmehr bemüht er sich darum, die unterschiedliche Entwicklung der avantgardistischen Film- und Theaterpraxis und ihr jeweilige kulturtheoretische Begründung in beiden Ländern zunächst jeweils gesondert darzustellen, um erst im Anschluß daran die verschiedenen Konzepte und deren teilweise sehr unterschiedliche Realisierungen miteinander zu vergleichen und voneinander abzusetzen.

Diese konsequente Trennung der beiden Gegenstandsbereiche hat den Vorzug, daß der nachhaltige Einfluß des russischen Proletkult-Theaters bzw. des Revolutionsfilms auf die Film- und Theaterpraxis in Deutschland zwar durchaus gesehen und beschrieben wird, aber gleichzeitig die sehr unterschiedlichen Entwicklungstendenzen in beiden Ländern erkennbar bleiben, die auf die stark voneinander abweichenden sozialen und politischen Bedingungen zurückgeführt werden.

Allerdings sind die drei vergleichenden "Querschnittsanalysen", mit Hilfe derer der Vf. die jeweiligen medialen Zusammenhänge zwischen Film und Theater aufzudecken versucht, von unterschiedlicher Relevanz und Plausibilität. Am überzeugendsten und originellsten ist zweifellos das erste Kapitel, in dem die "revolutionären Theaterkonzepte um 1920" miteinander verglichen werden. Denn hier gelingt dem Vf. der schlüssige Nachweis, daß selbst E. Piscator nicht die radikale Abschaffung des klassischen Sujettheaters durchsetzen konnte, wie sie in Rußland schon früh von B. Arvatov postuliert und von Mejerchol'd mit dem sog. "Theater-Oktober" in die Praxis umgesetzt werden konnte. Blieb doch in Deutschland die Tradition des expressionistischen Dramas sehr viel länger bestimmd, zumal sowohl das Publikum wie auch die eher konservativen Literaturkritiker des "Bundes proletarischer Schriftsteller" eine so weitgehende Veränderung des klassischen Schauspiels nicht akzeptierten, wie sie in

Sowjetrußland schon 1918 mit der Inszenierung von Majakovskis "Mysterium-buffo" eingeleitet worden war. Vor allem aber fehlte in Deutschland eine dem Proletkul't vergleichbare Massenorganisation, die es Mejerchol'd und Ejzenštejn schon früh ermöglichte, der anfänglichen "Mystifikation des Kollektivismus" das Programm einer "rationellen Organisation aller Lebensbereiche" zu konfrontieren (S. 43f.), das wenig später zur als "Biomechanik" bezeichneten Methode der Schauspielkunst ausgearbeitet wurde. Demgegenüber blieb das proletarische Theater in Deutschland noch sehr viel nachhaltiger von dem "religiös-ethischen Sendungsbewußtsein des Schriftstellers" bestimmt (S. 73), da gerade auch die Anhänger einer Proletkul't-Bewegung in Deutschland den Experimenten von Piscator oder Max Reinhardt eher skeptisch gegenüberstanden.

Im zweiten Kapitel ("Vom Theater zum Film. Politische Agitation und Aufklärung im Zeichen der Medienkonkurrenz") kann der Vf. überzeugend zeigen, wie unmittelbar bereits die Inszenierungen von Mejerchol'd und Tret'jakov von den Verfahren des Stummfilms geprägt waren und wie konsequent sich Ejzenštejn nach den gemeinsamen Theaterinszenierungen zum Filmregisseur entwickelte, wobei seine programmatische Abhandlung "Montage der Attraktionen" bereits den Übergang anzeigt: "Die Schule der Montage ist der Film und vor allem das Variété und der Zirkus, denn eine (vom formalen Standpunkt) gute Aufführung zu machen heißt eigentlich, ein gutes Variété bzw. Zirkusprogramm aufzubauen, ausgehend von den Situationen, die man dem Stück zugrundelegt."¹

Gleichzeitig weisen aber gerade die ersten abendfüllenden Filme Ejzenštejns ("Streik", "Panzerkreuzer Potemkin") eine starke Affinität zum Theater auf, die sich durch die Konzentration auf eher singuläre Ereignisse und eine spannungsreiche Handlungsführung grundsätzlich von dem gleichzeitigen Dokumentarfilm unterschieden und eine entsprechend kritische Reaktion von Dziga Vertov provozierten. Interessanterweise hat aber gerade der konsequenteste Vertreter der Faktographie, Sergej Tret'jakov, zwischen diesen beiden Positionen zu vermitteln versucht, da es ihm auch beim Film vornehmlich auf die agitatorische Wirkung ankam und insofern auch nach seiner Überzeugung Ejzenštejn dem 'gesellschaftlichen Auftrag' des Films eher gerecht wurde als Vertov mit seiner Fixierung auf den möglichst unmittelbaren und unbearbeiteten Dokumentarismus.

Leider wird vom Vf. diese polemische Debatte über den Dokumentarismus nur knapp referiert, während der gleichzeitig erschienene Sammelband *Poéтика кино*² unerwähnt bleibt, in dem die semiotischen Grundlagen des Films und die Differenzen zwischen den verschiedenen Filmgattungen von den bedeutendsten Vertretern der sog. "formalen Schule" sehr viel grundsätzlicher und differenzierter diskutiert werden.

Bedenklicher aber noch als die zu verkürzte Darstellung der Eigenart und Funktion des Dokumentar- bzw. Spielfilms scheint mir im Rahmen dieses zweiten Kapitels die Tatsache zu sein, daß sich die Situation des Films und Theaters in Deutschland um die Mitte der 20er Jahre so stark von der in Sowjetrußland unterscheidet, daß der systematische Vergleich hier wenig ergiebig ist. Unter den sehr anderen politischen Bedingungen der Weimarer Republik konnte sich noch kaum eine kontinuierliche Entwicklung eines revolutionären Films herausbilden, die auch nur annähernd an die Leistungen von

Éjzenštejn, Vertov oder Pudovkin heranreicht. Und auch die hypostasierte "Kinofizierung" des Theaters hat im Zusammenhang mit dem Revue-Theater von E. Piscator eine andere Konsequenz. Denn, anders als bei Mejerchol'd, Tret'jakov oder Éjzenštejn, werden von Piscator nur Filme in die Theateraufführung miteinbezogen, während die Inszenierungen selbst nicht an einem, dem Programm der "Montage der Attraktionen" vergleichbaren Konzept ausgerichtet waren. Damit führt aber in Deutschland gerade nicht ein so direkter Weg vom antiillusionistischen Agitationstheater zum Film, wie er in Rußland beschritten wurde, um gerade auch unter den Bedingungen der "Neuen Ökonomischen Republik" der Kunst ihre aktivierende, agitatorische Funktion zu erhalten. Ähnlich problematisch scheint mir dann aber auch der Versuch des Vf. zu sein, Brechts "Episches Theater" als direkte Parallele zum Stummfilm zu interpretieren. Wenn das Vorbild des Films so bedeutsam gewesen wäre, wie der Vf. unterstellt, hätten wohl nicht nur Brecht selbst, sondern auch W. Benjamin die Abhängigkeit des Epischen Theaters von der modernen Filmtechnik sehr viel stärker hervorgehoben und nicht den "gestischen Charakter" bzw. die "antiaristotelische Tendenz" des epischen Theaters in den Mittelpunkt ihrer Analyse gerückt. Nicht umsonst hat später auch Éjzenštejn selbst hervorgehoben, daß in den 20er Jahren "montagegerechtes Denken und Montageprinzipien zum Allgemeingut aller Kunstrichtungen" gehört hätten.³ Insofern war es nur konsequent, daß Brechts eigener "Kuhle-Wampe"-Film, wie der Vf. selbst feststellt, viel stärker an der Dramaturgie des Lehrstücks als an der Montagetechnik des modernen Films orientiert war. Kann es doch Brecht auch im Film nicht in erster Linie auf die direkte Beeinflussung der Emotionen eines mehr oder weniger anonymen Publikums, sondern auf das rationale Erkennen und Reflektieren des einzelnen Zuschauers an, um die im Film dargestellten Figuren als von außen gesteuerte Produkte des Milieus vorzuführen.

Das dritte, "Zurück zum Theater" überschriebene Kapitel ist demgegenüber wieder sehr viel ergiebiger. In ihm verfolgt der Vf. am Beispiel des "operativen Theaters" von Tret'jakov, wie sich auch das Theater in Rußland nach der "pathetischen" und "utilitär-aktivierenden" Phase in den späten 20er Jahren zu einer spezifischen Form des "Leben-Erkennens" entwickelt (S. 161), womit zwangsläufig auch der Dramentext wieder eine sehr viel größere Bedeutung gewinnt. Mit Tret'jakovs "operativem Theater" und insb. seinem Diskussionsstück "Ich will ein Kind haben" läßt sich nun aber auch A. Döblins dramatisierte Revue "Die Ehe" und erst recht Brechts Lehrtheater wieder sehr viel eher vergleichen, worauf bereits F. Mierau in seiner Tret'jakov-Monographie⁴ ausführlich eingegangen ist. Trotz der starken Affinität zwischen Brecht und Tret'jakov, den Brecht in einem Gedicht aus dem Jahre 1939 nicht umsonst seinen "Lehrer" genannt hat, übersieht der Vf. auch hier nicht die starken Unterschiede. Während sich Tret'jakov als konsequenter Verfechter der Faktographie auch in seiner Theaterarbeit auf historisch und geographisch konkretisierbares Material bezog, versuchte Brecht schon in seinen Schauspielen, vor allem aber im Lehrstück sehr viel abstrakter nur bestimmte Einstellungen bzw. soziale Verhaltensweisen zu zeigen und zur Diskussion zu stellen, was Tret'jakov zu der ironischen Bemerkung veranlaßte: "Von den Höhen der intellektuellen Equilibristik gelangt Brecht über die Pfade der Aufsätze Lenins zum Kommunismus dahin, wo lebendige Menschen für ihre lebendige

Arbeitersache kämpfen. (...) Es ist Zeit, daß er die Erde betritt, um endgültig mit dem Wolkenkuckucksheim der Logik zu brechen, von wo er gekommen."⁵

Die ausführliche Darstellung der Theaterexperimente von Tret'jakov und Brecht hat den Vf. allerdings zu einem sehr verkürzten und deshalb zu einseitigem Urteil über die gleichzeitig entstandenen satirischen Komödien Majakovskij verleitet. Wenn er behauptet, daß Mejerchol'ds Inszenierung des "Schwitzbads" zu "einem Theaterulk führte, der beim Publikum weder befreiendes Lachen noch selbstkritische Nachdenklichkeit auslöste" (S. 182), so kann er sich zwar auf entsprechende Rezeptionsbefugnisse berufen, die sich nicht nur auf die negative Reaktion der dogmatischen, der RAPP nahestehenden Literaturkritik, sondern auch auf die ablehnende Haltung des breiteren Publikums beziehen. Trotzdem wäre wohl heute - nach der erfolgreichen Wiederentdeckung der späten satirischen Komödien Majakovskij - zu fragen, ob nicht gerade Majakovskij oder Mejerchol'd mit ihren Bemühungen, "dem Theater seine Blickfang-Natur wiederzugeben" (S. 179), bereits über Tret'jakovs operatives Lehrtheater weit hinaus gegangen sind, um der Autonomie der Kunst und dem spezifisch ästhetischen Moment der theatraleischen Aufführung ein größeres Gewicht zu geben und auf diese Weise die direkte didaktisch-agitatorische Wirkung zurückzunehmen. Auch wenn man nicht die provozierende These von B. Groys⁶ akzeptiert, daß die linke Avantgarde mit ihrem Konzept der "lebenbauenden Kunst" de facto den sozialistischen Realismus und die Kultur des Stalinismus vorweggenommen habe, wird man wohl zumindest H. Günther zustimmen, der bereits 1978 im Zusammenhang mit einer Neubewertung der Faktographie und des Produktionstheaters feststellte: "Die Maximierung der praktischen Funktion hat, wie am Beispiel der Operativität gezeigt wurde, ein verengtes Funktions-potential zur Folge, wobei der ursprüngliche avantgardistische Impuls der ästhetischen Umwertung erlischt. Die eindeutige Unterordnung unter praktische (ideologische, ökonomische, operative) Funktionen führt daher zur Selbstaufgabe der Avantgarde."⁷

Zwar ändert diese Einschätzung nichts daran, daß sowohl Tret'jakovs als auch Mejerchol'ds und Majakovskij avantgardistische Theaterexperimente letztlich an der von der RAPP beherrschten traditionalistischen und dogmatischen Kulturpolitik des frühen Stalinismus scheiterten, die eine so offene Diskussion oder kühne satirische Darstellung aktueller Probleme des sozialistischen Fortschritts nicht länger akzeptierte. Jedoch verweist H. Günther mit dieser Einschätzung auf ein Dilemma der linken Avantgarde, das vom Vf. auch in seiner knappen Nachbemerkung nicht hinreichend reflektiert wird: die sich zunehmend verstärkende Tendenz der linken Avantgarde, mit den Mitteln der Kunst für ihren eigenen Untergang zu kämpfen.

Vermutlich wäre dieser innere Widerspruch, der sich gerade auch an der Evolution des avantgardistischen Films und Theaters so deutlich ablesen läßt, klarer herauszuarbeiten gewesen, wenn sich der Vf. in seinem Einleitungskapitel nicht zu einseitig auf eine knappe Diskussion der "Theorie der Avantgarde" von P. Bürger beschränkt hätte. Die informative Gegenüberstellung der vornehmlich politisch motivierten Medienexperimente in Rußland und Deutschland hätte sicher gewonnen, wenn auch die vielfältigen slavistischen Studien zur Avantgarde-Problematik stärker berücksichtigt worden wäre, die durch die - vom Vf. bedauerlicherweise nicht einmal erwähnten - Forschungen von A. Flaker

angeregt worden sind. Sind doch durch sie inzwischen gerade auch die zentralen Begriffe der avantgardistischen Film- und Theaterpraxis außerordentlich differenziert beschrieben und problematisiert worden, die der Vf. häufig zu unkritisch aus den theoretischen Entwürfen übernommen und der eigenen Analyse zugrundegelegt hat.

J.U. Peters

Anmerkungen

- 1 S.M. Ėjzenštejn, *Schriften 1*, hrsg. von H.-J. Schlegel, München 1974, S. 220.
- 2 *Poëтика кино*, M.L. 1927. Dt. Übers., hrsg. von W. Beilenhoff, München 1974.
- 3 S.M. Ėjzenštejn, *Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1960, S. 371. Vgl. dazu auch das entsprechende Kapitel: "Theater-Film-Beziehungen bei Brecht" in: W. Gersch, *Film bei Brecht. Bertold Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, München 1975, S. 143-173.
- 4 F. Mierau, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin 1976.
- 5 S. Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, Reinbek bei Hamburg, 1972, S. 156f.
- 6 D. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, Wien 1988, insb. S. 19-38.
- 7 H. Günther, "Die These vom Ende der Kunst in der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre", in: *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978*, München 1978, S. 91.