

Überholte Körper? Mensch und Mechanik im Avantgardefilm der 20er Jahre

Hanno Ehrlicher

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Ehrlicher, Hanno. 2004. "Überholte Körper? Mensch und Mechanik im Avantgardefilm der 20er Jahre." In *Französische Theaterfilme – zwischen Surrealismus und Existentialismus*, edited by Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rißler-Pipka, and Volker Roloff, 185–214. Bielefeld: Transcript.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright



Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rißler-Pipka,
Volker Roloff (Hrsg.)

**Französische Theaterfilme –
zwischen Surrealismus und Existentialismus**

[transcript]



Medienumbrüche | Band 5

Diese Arbeit ist im Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg 615 der Universität Siegen entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2004 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektro-nischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Susanne Pütz, Siegen;
Kordula Röckenhaus, Bielefeld;

© für die abgebildeten Werke: VG Bild-Kunst, Bonn 2004,
für Pablo Picasso, Max Ernst, Brassai, Fernand Leger,
Francis Picabia

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-279-1

*Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.*

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

*Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an
unter: info@transcript-verlag.de*

HANNO EHRLICHER

ÜBERHOLTE KÖRPER? MENSCH UND MECHANIK IM AVANTGARDEFILM DER 20ER JAHRE

Abstract

Sous l'angle de l'anthropologie culturelle, on peut considérer la cinématographie des années vingt comme un moyen privilégié d'évoquer une fuite imaginaire de l'homme. Un artiste d'avant-garde tel que Fernand Léger réagit contre la violence de la modernisation qu'il avait lui-même vécue pendant la première guerre mondiale, et formula l'image de l'homme sous une forme plus réifiée, plus mécanique et médiatisée. Dans ce sens, le court métrage *BALLET MÉCANIQUE* utilise le cinéma comme un art véhiculaire extrêmement dynamique. Léger renforce ses essais picturaux et scéniques et rend encore plus efficace et impressionnant ce qu'il avait réalisé jusqu'alors d'une manière plus transmédiale qu'intermédiaire. Son concept de la cinématographie force l'homme et son corps à concurrencer la machine et son pouvoir mécanique. La chosification de soi-même devient l'unique stratégie capable de maîtriser la vitesse de la modernité accélérée.

Bien qu'*ENTR'ACTE* – un film réalisé par René Clair et Francis Picabia et présenté dans le ballet théâtral *RELACHE* – reste lui aussi imprégné par le mouvement moderne qui se caractérise par la rupture et la discontinuité, le problème d'une image de l'homme devant la machine obtient alors un aspect tout à fait nouveau. Le corps humain n'apparaît plus comme une relique dépassée, mais devient davantage un matériau sémantique avec lequel il est possible de jouer. Ce faisant, les deux artistes utilisent le potentiel narratif et illusionniste du cinéma afin de stimuler chez le spectateur le désir d'observer et d'interpréter les images, pour enfin le décevoir profondément.

Aus kulturanthropologischer Perspektive lässt sich Kinematographie in den 20er Jahren als ein privilegiertes Medium für Imaginationen der Menschen-Flucht verstehen. Avantgardekünstler wie Fernand Léger reagierten auf das Gewaltpotential der Moderne, das sie im Weltkrieg hautnah erlebt hatten, mit einer Arbeit am Menschen-Bild, die auf Versachlichung, Mechanisierung und Medialisierung hinauslief. Der Film *BALLET MÉCANIQUE* erscheint in diesem Sinne als ein besonders ‚schnelles‘ Medium, in dem sich die bisherige, trans-medial angelegten Experimente des Künstlers noch einmal steigern ließen und zu besonderer Wirksamkeit gelangten. Der menschliche Körper tritt in dieser Konzeption des Kinematographischen in direkte agonale Konkurrenz zum Mechanischen,

Selbst-Verdinglichung erscheint als die einzige Strategie, um der Beschleunigung der Moderne noch Herr werden zu können.

René Clairs und Francis Picabias ENTR'ACTE ist zwar ebenfalls von einem modernen, von Unterbrechung und Diskontinuität gekennzeichneten Bewegungskonzept geprägt, treibt die künstlerische Arbeit an der Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine jedoch in andere Richtung weiter: der Körper des Menschen wird hier nicht als ein zu überholendes Relikt aufgefasst, sondern als semantisches Material, mit dem sich ein komisches Spiel treiben lässt. Dabei wird am illusionär-naturalistischen Erzählpotential des Filmischen festgehalten, um die Sinsuche des Zuschauers zusammen mit seinen Sehnstüchten nur umso gründlicher enttäuschen zu können.

1. Flucht-Medien: Avantgarde als anthropofugale Bewegungskunst

Wenn überhaupt je sinnvoll der Aufstieg eines Mediums zum Leitmedium seiner Zeit proklamiert wurde, so geschah dies zu Recht im Bezug auf das Kino nach dem Ersten Weltkrieg, als es einen rasanten gesellschaftlichen Statuswandel erlebte und definitiv nicht mehr nur als ökonomisch bedeutsame Institution der Unterhaltung diskutiert, sondern auch als Kulturfaktor und ästhetisches Ausdrucksmittel ernst genommen wurde. Der Film rückte vom Rande langsam ins Zentrum kulturtheoretischer Diskurse und gerade in Frankreich geschah die Etablierung und Ausweitung von publizistischen Foren, die der ‚7. Kunst‘ gewidmet waren, mit erstaunlicher Geschwindigkeit.¹ Vom *Petit Parisien* bis zum ‚großen‘ *Figaro* richteten immer mehr Zeitungen und Zeitschriften feste Filmrubriken ein, es entstanden nunmehr auch erste spezialisierte Kinozeitschriften (allen voran Ricciotto Canudos *Gazette du Septième Art*, der freilich kein langes Leben beschieden war) und man gründete Cine-Clubs, in denen neue und künstlerisch anspruchsvolle Filme einem cineastischen Publikum vorgestellt wurden (Théâtre du Vieux Colombier, Studio des Ursulines etc.). Es ist nicht verwunderlich, dass die steigende feuilletonistische Akzeptanz einherging mit sich häufenden kultur pessimistischen Klagen, die den Untergang der ‚alten‘ Kunst-Medien befürchteten. Insbesondere das Theater sah sich von der Dynamik der zum Laufen gebrachten Bilder bedroht, denen es zwar den performativen Live-

1 Richard Abel etwa, der eine zweibändige Anthologie filmtheoretischer Texte aus Frankreich aus dem Zeitraum von 1907-1939 herausgegeben hat, spricht bei seiner Übersicht der Entwicklung von einer „dramatischen“ Expansion gerade in der Phase zwischen 1920 und 1924. Vgl. Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907-1939*, Princeton, New Jersey 1988, Bd. 1, S. 195.

Effekt des Präsentischen voraushatte, deren Perspektivenreichtum und höhere chronotopische Flexibilität, die gerade in den zwanziger Jahren mit der systematischen Exploration des Montageprinzips deutlich wurden, es jedoch wenig entgegenzusetzen hatte.

Die Geschwindigkeitsmetaphorik, der ich mich hier bediene, um die zunehmende Medienkonkurrenz zwischen Kino und Theater zu thematisieren, war in den *Roaring Twenties* nicht nur topisch, sondern auch symptomatisch für die kulturelle Selbsteinschätzung der unmittelbaren Nachkriegsjahre. Das Tempo jener Zeit war den ihm unterworfenen Subjekten nicht nur „keine Kleinigkeit“, sondern gewissermaßen der kategorische Imperativ, an dem sie nicht nur ihre wirtschaftlich-industrielle, soziale und künstlerische Produktivitätskraft, sondern ihr Leben schlechthin maßen.

Beim Vergleich von szenisch-präsentischem und elektronisch-repräsentierendem Medium schien es keine Frage, wer die Geschwindigkeit und damit Modernität auf seiner Seite hatte: „Le cinéma, c'est l'âge de la machine. Le théâtre, c'est l'âge du cheval“ verkündete Fernand Léger etwa im Rückblick auf die dynamische Entwicklung des Kinos in den zwanziger Jahren und begründete seine apodiktische Epochen-Scheidung wie folgt:

Le cinéma a 30 ans, il est jeune, moderne, libre et sans traditions [...] À côté de lui, dans la même rue, le théâtre „à l'air“ d'un vieux truc solennel et lent, un peu moisi, fatigué, et qui marche à pied. Le cinéma et l'aviation vont bras dessus bras dessous dans la vie, ils sont nés le même jour... La Vitesse est la loi du monde.²

Selbstverständlich gehen derartig emphatische Verkündigungen eines medialen Paradigmenwechsels an der empirischen Realität vorbei, die von einer hochkomplexen intermedialen Gemengelage zwischen Theater und Film gerade in dieser Phase verstärkter Konkurrenz gekennzeichnet war. Das Verhältnis zwischen den rivalisierenden Medien war weniger von einer eindeutigen Substitution und Ablösung als vielmehr von einer nur scheinbar paradoxen Gleichzeitigkeit von Abgrenzungsbemühungen, strategischer Arbeitsteilung und synergetischer Zusammenarbeit gekennzeichnet.³ Bemerkenswert ist Légers Aufsatz „À propos du cinéma“ aber

2 Léger, Fernand: „À propos du cinéma“, in: *Plans*, Nr. 1 (1931), S. 80-84. Zit. nach Léger, Fernand: *Fonctions de la peinture*. Sylvie Forestier (Hrsg.), Paris 1997, S. 165 und 163.

3 Einen guten und differenzierten Überblick der Gemengelage bietet beispielsweise Claudine Amiard-Chevrel: „Frères ennemis ou faux frères? (Théâtre et cinéma avant le parlant)“, in: dies. (Hrsg.): *Théâtre et cinéma*

auch gar nicht aufgrund seines (fehlenden) Empiriegehalts, sondern als Ausdruck imaginärer kultureller Wünsche und Ängste, die in der Moderne stets mit der gesellschaftlichen Etablierung neuer Medien einhergehen. Kulturanthropologisch betrachtet avancierte das Kino in den 20er Jahren in diesem Sinne zu einem privilegierten Medium, in dessen Bildproduktion ein kulturelles Imaginäres sichtbar wird, das sich längst schon in anderen Formen und Medien auf je unterschiedliche Weise seinen Ausdruck verschafft hatte.

Ausgehend von dieser Prämisse will ich mich im Folgenden auf einen Aspekt konzentrieren, der mir besonders kennzeichnend für die Künste der Avantgarden im Umfeld des Ersten Weltkriegs zu sein scheint und den ich mit dem Stichwort der ‚Menschen-Flucht‘ belegen möchte: Eine doppeldeutige Flucht als Flucht des Menschen vor dem Menschen im Sinne eines aufklärerischen Selbstbildes, das von der Ganzheitlichkeit und Einheit des humanen Subjektes ausgeht. Schon Nietzsche hatte in Frontstellung gegen ein solches humanistisches Ideal die Selbst-Überwindung des Menschen propagiert und die Avantgardebewegungen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts formierten, wurden nicht müde, nach adäquaten Kunst-Formen für die symbolische Verwirklichung dieses Anspruches zu suchen. „Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains“ hatte Apollinaire schon 1908 in einem Artikel anlässlich der 3. Ausstellung des Cercle de l’art moderne apodiktisch diese Zielsetzung formuliert⁴ und spätestens mit dem Erscheinen von José Ortega y Gassets *Deshumanización del arte* (1925) wurde die Menschen-Flüchtigkeit der ‚neuen Kunst‘ zum Begriff der zeitgenössischen Kunsttheorie. Wesentlich bei der Bestimmung der damit bezeichneten ästhetischen Tendenz ist für Ortega y Gasset dabei, dass die humane Gestalt als Ausgangspunkt des künstlerischen Deformationsprozesses sichtbar bleibt. Als Überwundenes muss sie noch erinnert werden und als von der Kunst freiwillig hingegebenes Opfer noch erkennbar bleiben: „El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada“⁵. Der Sadismus dieser Formulierung ist bewusst kalkuliert und soll als sprachliche Gewaltsamkeit

années vingt. Une quête de la modernité, o. O. 1990, Bd. 1, S. 9-32. Empfehlenswert ist auch das entsprechende Kapitel (Kapitel 1) in Franz-Josef Albersmeiers verdienstvoller Studie *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992.

4 Apollinaire, Guillaume: „Les trois vertus plastiques“, in: ders.: *Chroniques d’art 1902-1918*. L.-C. Breunig (Hrsg.), Paris 1981, S. 74.

5 Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*, Madrid 1958, S. 22.

etwas von dem Schockpotential aufnehmen, das die anti-mimetischen Experimente der Avantgarde-Künste nicht nur in den Augen des spanischen Philosophen kennzeichnete. Seine die im engeren Sinne kunsttheoretischen Ausführungen einleitenden phänomenologischen Reflexionen über die unterschiedlichen Möglichkeiten zur Wahrnehmung der Agonie eines „*hombre ilustre*“ sollen verdeutlichen, dass künstlerische Abstraktion nicht als „reine“ Form zu konzipieren ist, sondern als Ende eines Prozesses künstlicher Deformation, dank derer der Schmerz über den Verlust des Menschlichen überholt wird: „en el pintor hemos llegado al máximum de distancia y al mínimo de intervención sentimental“.⁶ Propagiert wird hier genau der distanziert-schmerzfreie Blick, auf den die Verhaltenslehren der „Neuen Sachlichkeit“ nach dem Krieg schlechthin zielten, folgt man den Ausführungen Helmut Lethens.⁷ Die Apparatur der Foto- oder Filmkamera wurde bei diesem Wunsch nach Schmerzfreiheit zum unerreichten, aber anzustrebenden mechanischen Modell und Vorbild einer veränderten Wahrnehmungsweise, wie sie auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkrieges zur reinen Überlebensnotwendigkeit geworden war. Fernand Légers Schilderungen seiner Eindrücke von der nach monatelangen Artilleriegefechten zur Wüste gewordenen Front um Verdun bieten dafür ein eindrucksvolles Beispiel. Ich zitiere in extenso:

J'ai marché droit dessus en regardant bien où j'étais et ce sur quoi je marchais. Les débris humains commencent à apparaître aussitôt que l'on quitte la zone où il y a encore un chemin. J'ai vu des choses excessivement curieuses. Des têtes d'homme presque momifiées émergeant de la boue. C'est tout petit dans cette mer de terre. On croirait des enfants. Les mains surtout sont extraordinaires. Il y a des mains dont j'aurais voulu prendre la photo exacte. C'est ce qu'il y a de plus expressif.⁸

Der Erzähler beginnt seine Reise durch das verlassene Schlachtfeld als ein Schnappschussjäger, auf der Suche nach expressiven Objekten, die er dank seines neusachlich-unsentimentalen Blicks, in dem sich die Professionalität des Malers mit der des an Leichenteile gewohnten Sanitätsträgers kreuzt, in den Fragmenten dessen zu erkennen vermag, was einmal ganze menschliche Körper waren. Der „petit voyage“ endet jedoch nicht so makabер-pittoresk, wie er begonnen hat. Das scheinbar nur

6 Ebd., S. 16.

7 Vgl. Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994.

8 Léger, Fernand: *Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918*. Christian Derouet (Hrsg.), Paris 1990, S. 66.

betrachtende Wahrnehmungssubjekt gerät plötzlich selbst in Gefahr, zum Teil der *nature morte* des Schlachtfeldes zu werden und im Schlamm zu versinken, in den sich die Erde nach der Destruktionsarbeit des Krieges verwandelt hat:

J'ai été enlisé deux fois malgré mes précautions. J'ai été pris dans la boue une jambe jusqu'au genou et l'autre à mi-jambe. J'ai essayé de me remonter avec les mains. J'ai pas pu. [...] alors j'ai fait ce que font les brancardiers pour dégager un type, je me suis couché à plat ventre et, les bras étendus, j'ai dégagé mes jambes. Je t'avoue que j'ai eu un moment de frousse intense. Je ne referai jamais un voyage comme celui-là tout seul.⁹

Léger belässt es jedoch nicht dabei, seinem Brieffreund mit dieser Geschichte vorzuführen, wie man durch eine geistesgegenwärtige Mimesis den Tod überlebt (er streckt sich auf den Boden aus, als sei er selbst ein Leichnam und wendet damit eine Technik an, welche Sanitäter sonst bei der Exhumierung zumeist toter oder verwundeter Menschen anwenden). Diesem Bericht, mit dem der Erzähler eine Art Allegorisierung des eigenen Leibs vollzieht, folgt am Ende die neusachliche Kälte-Lehre, die er aus seiner Reiseerfahrung zieht und auf der er ganz explizit insistiert:

Je suis resté le temps qu'il fallait pour bien voir, regarder, voir encore tout l'horrible du spectacle. Pour être sûr de la chose, pour avoir une idée absolument et rigoureusement nette du drame. [...] Eh! Bien, mon vieux, dans tout cela, dans ce mélange de viande pourrie et de boue, des fantassins commençaient un peu au-dessus à creuser de nouvelles tranchées! Ils recommençaient. Ce recommencement au même endroit par ces hommes-là, tu ne trouves pas cela formidable! Eux, ils ne le trouvent pas, eux. Ils faisaient leur boulot tranquillement. [...] Eux, ils sont là-dedans, ils y sont encore. Ils doivent rester 4 jours! Ils se font un abri et, comme ils n'ont pas de planches, sais-tu ce qu'ils font? Je t'ai dit qu'il y avait des tas de bottes avec leurs jambes, eh! Bien, ils en mettent 4 ou 8 en deux rangées, on charge la terre dessus, et voilà. Au revoir, mon vieux, ma lettre est très longue, mais c'est une promenade que je voulais te raconter.¹⁰

Die Infanteristen, die sich unbeeindruckt von der Präsenz des Todes voller Vitalismus ans Ausheben neuer Schützengräben machen, haben die Panzerung gegen Mitleid und Sentiment, die der Sanitäter und Maler lediglich in einem Sinne, seinem Seh-Sinn nämlich erreicht hat, auf das Vollkommenste vollzogen. Ihnen ist die mechanisch destruktive Kriegs-

9 Ebd., S. 67.

10 Ebd.

Arbeit schon so sehr zur zweiten Natur geworden, dass sie die Reste vom ‚ganzen Mensch‘ nicht nur als Objekte wahrzunehmen vermögen, sondern auch dementsprechend behandeln: als reines Material.

Dieser Frontbrief Légers verdient eine so ausführliche Analyse, zeigt er doch nicht nur den Abgrund an Realität, auf dem die Imaginativen einer Ent-Menschlichung der Kunst spätestens nach den Erfahrungen, die im Weltkrieg gemacht werden konnten, beruhen, sondern auch eine Selbst-Anästhesierung des Künstlers, die schon erstaunenswert ist, wenn man bedenkt, dass – anders etwa als im Falle der *Stahlgewitter* Ernst Jüngers, in denen eine ähnliche Wahrnehmung jenseits des Schmerzes kultiviert wird – zwischen dem Erlebnis und seiner Niederschrift extrem wenig Zeit vergangen und damit kaum Möglichkeit zur literarischen Stilisierung ex post vorhanden ist.

Was bei Ortega y Gasset noch lediglich als rhetorische Aufrüstung und bewusst kalkulierte Schockstrategie erscheinen mag, wenn er etwa beiläufig davon spricht, mit den neuen Künstlern könne man nur zwei Dinge tun: sie erschießen oder versuchen, sie zu verstehen¹¹ – dieses ‚Spiel‘ mit dem Tode war für Avantgardisten wie Léger, die den Krieg überlebten, bis zum äußersten mit Erfahrung gesättigt. Gerade sein Beispiel verdeutlicht dabei, dass der Krieg weniger als Zäsur denn als Katalysator eines kulturellen Imaginären wirkte, das sich an einer spezifisch modernen Gewalterfahrung abarbeitete, die in den militärischen Destruktionsexzessen, in denen der Mensch ganz unmittelbar zum Material geworden war, nicht ihren Grund hatte, wohl aber eine drastische qualitative Zuspitzung erfuhr und zum Trauma wurde. Trotz der von Léger selbst geäußerten und in der Forschung fleißig wiederholten Auffassung vom nachhaltigen künstlerischen Wandel durch den Krieg, der eine „Rückkehr zum Sujet“ bewirkt habe,¹² kann gerade an seinem Beispiel gezeigt werden, dass die anthropologale Tendenz der Avantgardekunst, die sich im italienischen Futurismus schon vor dem Ersten Weltkrieg mit aller Deutlichkeit manifestiert hatte, eine Verbindung zwischen Vor- und Nachkriegszeit bildete. Abgesehen von der Tatsache, dass noch während des Krieges gegenteilige Äußerungen des Künstlers überliefert sind, die

11 „Con estos jóvenes cabe hacer una de dos cosas: o fusilarlos o esforzarse en comprenderlos“ (Ortega y Gasset 1958, S. 11f.).

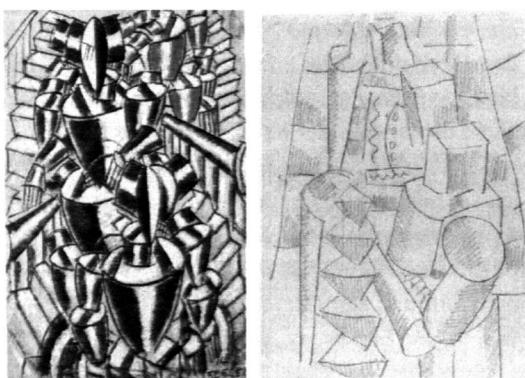
12 Von der „Rückkehr zum Sujet“ sprach Léger in einem Brief an Kahnweiler vom 11. Dezember 1919, den dieser in einem Nachruf auf den Maler erwähnte. Zit. nach Green, Christopher: „Krieg und Frieden in Légers Malerei 1914-1920“, in: *Fernand Léger. Der Rhythmus des modernen Lebens 1911-1924*. Dorothy Kosinski (Hrsg.), München/New York 1994, S. 45 (Anm. 3).

gerade die ungebrochene Kontinuität seines Schaffens betonen,¹³ lässt sich die Menschen-Flucht durch den Krieg hindurch formal recht anschaulich an der Motivreihe der Escalier-Bilder nachweisen. Die Treppe wird dabei zur Brücke, über die der ‚tubistisch‘-abstrahierte,¹⁴ roboterhafte Menschen-Körper der Vorkriegszeit (vgl. Abb. 1) in den Krieg schritt, in dem er zum nicht weniger maschinell in der Destruktionsmaschinerie arbeitenden „kubistischen“ Soldaten (Abb. 2) oder aber zum von dieser Maschinerie fragmentierten Opfer (Abb. 3) wurde, um am Ende als Überlebender in der Stadt der Nachkriegszeit seltsam isoliert und bezugslos im Gewirr abstrakter Formen und Zeichen wieder aufzutauchen (Abb. 4).

Abbildung 1: Fernand Léger, *L'Escalier* (1914)

Öl auf Leinwand, 144,5 x 93,5 cm, Moderna Museet, Stockholm

Abbildung 2: Fernand Léger, *Soldat „Cubiste“ (Verso)*, Kreide auf Papier, 16,8 x 12,1 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris

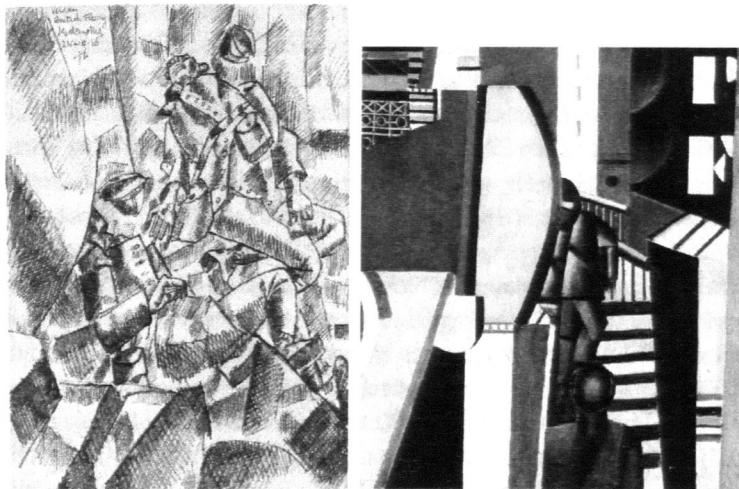


13 So schrieb er etwa am 14. November 1915 an Nils de Dardel, nachdem dieser eine Kriegscollage Légers erstanden hatte: „Es sind ziemlich abstrakte Versuche (Form- und Farbkontraste), die ich in einem großen Gemälde mit dem Titel ‚Die Treppe‘ ausführen wollte. Der Krieg kam dazwischen und hat die Realisierung verhindert. Der Krieg kam für mich zu spät, um mich noch zu beeinflussen. Ich setzte meine Bemühungen in derselben Richtung fort“. In Ermangelung der Originalquelle (der Brief befindet sich im Archiv Thora Dardel-Hamilton, Stockholm) zitiere ich in deutscher Übersetzung aus dem Katalog Kosinski 1994, S. 68.

14 Aufgrund der Vorliebe des Malers für röhrenartige Formen hatten schon die Zeitgenossen für Légers kubistische Bilder eigens das Spottwort „tubisme“ ersonnen.

Abbildung 3: Fernand Léger, *Les Deux tués* (1916), braune Tusche und Bleistift auf Postkarte, 12,3 x 8,9 cm, Standort unbekannt

Abbildung 4: Detail aus Fernand Léger, *La Ville* (1919), Öl auf Leinwand, 231 x 298,5 cm, Philadelphia Museum of Art, A.E. Gallatin Collection



Die hier veranschaulichte Flucht-Linie¹⁵ endete freilich nicht mit dem Wiederaufstauchen des mechanisierten Menschen in der Stadt. Der Krieg geht für Léger ganz entschieden weiter, lediglich ein Niveauwechsel habe stattgefunden und der „homme moderne“ befindet sich nun „sur un autre plateau où la guerre économique ne lui laisse pas de répit, c'est un autre état de guerre aussi impitoyable que le premier“.¹⁶ Die Worte fallen im Kontext eines Vortrags, den er zur Eröffnung der Wiener Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik im September 1924 hieß und der unter dem Titel „Das Schauspiel, Licht, Farbe, Film“ im Ausstellungskatalog auch auf deutsch veröffentlicht wurde,¹⁷ auf dem Höhepunkt einer

15 Die von mir zusammengestellte Bildsynthese hat hier eher illustrierenden als argumentativen Charakter. Aus kunsthistorischer Perspektive hat Dieter Koeplin die behauptete Brücke über den Krieg hinweg nachgewiesen: „Eléments mécaniques: Brücke zwischen Légers Kunst vor und nach dem Krieg“, in: Kosinski 1994, S. 219-229. Im gleichen Katalog betont auch Christopher Green die „Kontinuität zwischen 1914 und 1919“, die das Escalier-Motiv bezeugt (ebd., S. 47).

16 Léger, Fernand: „Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle“, in: Léger 1997, S. 115f.

17 Die zitierte Passage findet sich allerdings nicht in der gekürzten Version des Vortrags im Katalog. Eine vollständige Übersetzung erschien dann unter

Phase, in der sich der Künstler den Medien Theater und Film zugewandt hatte, um mit ihrer Hilfe sein in der Malerei erprobtes maschinisiertes Menschen-Bild weiterzutreiben und in Bewegung zu setzen. Das MECHANISCHE BALLET, das auf der Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik seine Erstaufführung erlebte, kann, trotz seiner vergleichsweise geringen Öffentlichkeitswirkung, als ein paradigmatisches Beispiel für die Arbeit der Filmavantgarde dieser Zeit an der Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine gelten. Der Film ist dabei zum einen interessant in seiner Eigenschaft als Kreuzungspunkt der Medien, an dem auf intrikate Weise neben Film und Tanz-Theater, die schon über den Titel in Beziehung zueinander gesetzt sind, indirekt auch noch drei weitere Künste zusammentreffen: Malerei (Léger fertigte zunächst malerische Skizzen als Vorbereitung zum Film an)¹⁸, Musik (George Antheil komponierte ein gleichnamiges Stück, das mit den Bildern synchronisiert werden sollte) und Photographie (einige Aufnahmen des Films setzen die Prismentechnik des sogenannten ‚Vortoskop‘ ein, die Alvin Landon Coburn im Rahmen der englischen Vortex-Avantgarde entwickelt hatte).¹⁹ Darüber hinaus stellt BALLET MÉCANIQUE ein hochgradig intersubjektives Werk dar, an dessen Entstehung und ästhetischer Konzeption mehrere Avantgardekünstler aus Frankreich und Amerika beteiligt waren²⁰ und das somit zugleich als ein Exempel für die Transnationalität der Avantgarde in dieser Zeit gelten kann.²¹

dem Titel „Conférence über die Schau-Bühne“, in: *Europa Almanach*, Potsdam 1925, S. 119-132.

18 Abbildungen finden sich u.a. bei Lawder, Standish D.: *The Cubist Cinema*, New York 1975, S. 128f.

19 Coburn beschreibt das Instrument selbst wie folgt: „Zu diesem Ende erfand ich 1916 das Vortoskop. Dies Instrument besteht aus drei Spiegeln, die in der Form eines Dreiecks zusammengebaut sind, in etwa vergleichbar einem Kaleidoskop – und ich glaube, viele von uns erinnern sich noch an die Freude, die wir an diesem wissenschaftlichen Spielzeug hatten. Das Vortoskop funktioniert als Prisma, das das Bild auf der Linse aufspaltet“. Zit. nach Hesse, Eva: *Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich/Hamburg 1991, S. 35. Zu Coburns Vortographie insgesamt vgl. Groth, Peter: *Der Vortizismus in Literatur, Kunst und Wissenschaft. Studien zur Bewegung der ‚Men of 1914‘ Ezra Pound, Wyndham Lewis, Gaudier-Brzeska, T.S. Eliot u.a.*, Hamburg 1972, S. 159-163.

20 Ein Ausgangspunkt des Films war ein Projekt, das Man Ray und Dudley Murphy bereits 1920 gemeinsam ausgeheckt hatten, ein zweiter George Antheils Musik während eines Konzerts im Théâtre des Champs-Elysées. Ezra Pound wirkte als Vermittler im Hintergrund und holte nicht nur Antheil nach Europa, sondern brachte auch Léger als möglichen Finanzier ins Spiel. Als Produzenten im engeren Sinne wirkten dann Dudley Murphy

2. Légers BALLET MÉCANIQUE: Körper-Bewegung zwischen Mensch und Maschine

Intermedialität ist dem Film als Bezug zum Theater, wie schon erwähnt, über die Semantik des Titels direkt eingeschrieben und wird kontextuell durch den Umstand seiner Erstaufführung im Rahmen einer Ausstellung zur Theatertechnik noch zusätzlich bestärkt. Dass dabei der Tanz als Verbindungsglied zwischen elektronischem und szenischem Medium wirkt, kann als symptomatisch gelten für die Position der Avantgarde, die sich schon seit langem um eine systematische Austreibung des Wortes aus dem Theater bemühte. Unter dem Stichwort der „Rethreatralisierung“ des Theaters (Georg Fuchs) bemühte man sich schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts, die Zentriertheit des Sprechtheaters auf die diskursive Vernunft zu überwinden und es wieder von seinen elementaren Materialien her – d.h. neben der szenischen Gestaltung in erster Linie dem Körper und seinen Bewegungsmöglichkeiten – neu zu konzipieren. Desemantisierung der Sprache und Semantisierung des Körpers gingen dabei Hand in Hand und der Bruch mit dem Wort setzte eine Arbeit an neuen

und Léger, die beide im Rückblick ihre enge Zusammenarbeit betonten. Auch Charles Delacommune ist als Mitarbeiter zu erwähnen, der sich um Synchronisierung von Bild und Ton kümmern sollte. Bei seiner Uraufführung blieb der Film jedoch stumm. Eine tonsynchronisierte Version, die über viele Zwischenschritte rekonstruiert wurde, erlebte erst im Jahr 2001 ihre Premiere. Vgl. dazu die Informationen von Paul D. Lehmann, der für die Digitalisierung der Musik Antheils maßgeblich verantwortlich war, unter <http://www.antheil.org>, 19.11.2003. Zur Entstehungsgeschichte des Films vgl. insbesondere Freeman, Judi: „Bridging Purism and Surrealism: The Origins and Production of Fernand Léger's 'Ballet Mécanique'“, in: *Dada/Surrealism*, Nr. 15 (1986), S. 28-45, sowie die entsprechenden Abschnitte bei Lawder 1975, S. 117ff. und Gwinner, Alexa: *Ballet mécanique. Ein Avantgardefilm der Zwanziger Jahre*, Magisterarbeit an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1999, Kap. 3.1. Die Arbeiten von Lawder und Gwinner stellen die Ausgangsbasis der nachfolgenden Ausführungen dar.

- 21 Auf die „Übernationalität“ der historischen Avantgarden hat zuletzt Hubert van den Berg hingewiesen, der mit Bezug auf den Konstruktivismus zu Recht die dem Phänomen nicht angemessene, aber nach wie vor vorherrschende nationale Parzellierung der Literaturwissenschaft kritisiert hat: „Übernationalität der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 255-288.

Körper- und Bewegungskonzepten frei.²² In dieser Neuausrichtung der Theater-Avantgarde lag es begründet, dass sie ein Bündnis mit dem Tanz einging und zugleich die Bewegungs-Möglichkeiten zu nutzen begann, die auf den Bühnen der ‚leichten Muse‘, in Zirkus, Varieté und Music-Hall entwickelt worden waren. Die Hinwendung zum Körper folgte sicherlich noch stark dem subjekt- und kulturkritischen Impuls Nietzsches, der mit Nachdruck und in Abgrenzung zur humanistischen Tradition empfohlen hatte, den Menschen mit Hilfe der „Vernunft des Leibes“ zu verstehen, aber dieser Leib war spätestens mit dem Ersten Weltkrieg nicht mehr als ganzer zu denken. Die Körperkonzeption der (Tanz-)Theater-Avantgarde lief dementsprechend auf ein ‚skroboskopisches Prinzip‘, ein von Bruch, Unterbrechung und technischer Medialisierung gekennzeichnetes Bewegungskonzept hinaus.²³ Légers BALLET MÉCANIQUE ist dabei so etwas wie die Quintessenz solcher skroboskopischen Bewegungskunst, an der die Avantgarde zeitgleich und parallel in den verschiedensten Medien arbeitete. Es ist ein hervorragendes Beispiel dafür, dass die Suche nach neuen Formen der Bewegung, mit der man die als Bruch und Dissonanz erlebte Geschwindigkeit der Moderne abbilden und sich ihr ausliefern, doch zugleich auch symbolisch aneignen und ihr damit Herr werden könne, nicht nur intermedial verlief, sondern strukturell transmedialen Charakter besaß, da weniger die Relationierung einzelner Medien und ihre wechselseitige Beeinflussung das Ziel war als vielmehr die Imagination eines flüchtigen und vor sich selbst fliehenden Menschen, dessen Lauf in Richtung einer un-, bzw. übermenschlichen Verdinglichung in den unterschiedlichsten Bildern symbolisiert werden konnte. Légers Arbeiten sind in der unmittelbaren Nachkriegszeit durchweg von dieser strukturellen Trans- bzw. Übermedialität gekennzeichnet: Sei es, dass er mit Illustrationen zu Büchern von Blaise Cendrars (*La Fin du monde filmée par l’ange Notre-Dame*, 1919) und Yvan Goll (*Die Chapliniade. Eine Kinodichtung*, 1920), die sich beide an einem filmischen Schreiben erprobten, die Inszenierung des Filmischen im Medium

22 Zu dieser Thematik vgl. den sehr gelungenen Überblick von Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas*, Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen 1990, Kapitel 5.1, sowie meine eigene Fallstudie: „Material Mensch. Zur Inszenierung von Kunst-Körpern im Theater der Avantgarden“, in: Andreas Haus/Franck Hofmann/Anne Söll (Hrsg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000, S. 255–270.

23 Brandstetter, Gabriele: „Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde“, in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1994, S. 87–110, hier S. 92.

der Schrift um ein weiteres (Bild-)Medium bereichert, sei es, dass er seine Bilder vom entindividualisierten und mechanisierten Menschen der Moderne als Dekorateur zeitlich parallel auf der Bühne und im Film in Szene setzte (als Mitwirkender an den Produktionen der Ballets Suédois²⁴ sowie in seiner Eigenschaft als Dekorateur in Marcel L'Herbiers Film *L'INHUMAINE* von 1923). Die unterschiedlichen Medien werden hier nicht wirklich systematisch aufeinander bezogen, sondern dazu eingesetzt, ein Imaginäres anschaulich zu machen, das tiefer (oder weiter) reicht als die Eigenlogik differenzierender Kunstformen, die allerdings zur optimalen Nutzung ihres Wirkungspotentials sehr wohl spezifisch und fachkundig gestaltet werden müssen.

Mit der Arbeit am *BALLET MÉCANIQUE* kam Léger schließlich ganz bei dem Medium an, das für die ästhetische Menschen-Flucht der Avant-garden deshalb besonders gut als Beschleuniger dienen konnte, weil es nicht nur zur dokumentierenden Aufzeichnung von Bewegung geeignet war (mit dieser Zielsetzung hatten ja Eadweard Mybridge und Etienne Jules Marey das Medium entwickelt und genutzt), sondern weil die Dynamik der beschleunigten Moderne des frühen 20. Jahrhunderts seine Entwicklungsgeschichte geprägt und ihm damit inhärent geworden war. Für Léger war das „Weltgesetz“ der Geschwindigkeit (vgl. obiges Zitat) gleichbedeutend mit einem ebenso unausweichlichen und brutalen wie „schönen“ Kampf des Menschen gegen seine eigene Zeit, und die kinematographische Apparatur war dabei eine besonders gut geeignete Maschine, um als „Waffe zur Brutalisierung der Tradition“ und Instrument auf der Suche nach „éclat“ und „intensité“ zu dienen, wie er die Zielsetzung seiner „Esthétique de la machine“ bestimmte.²⁵

Kein Wunder bei einer solch kriegerischen Konzeption des Kinematographischen,²⁶ dass das mechanische Ballett sich als ein Tanz ent-

24 Und zwar zunächst an dem Stück *Skating Ring* (1922) sowie anschließend für *La Création du monde* (1923). Légers Engagement im Rahmen der Ballets Suédois dokumentiert Häger, Bengt: *Ballets Suédois*, Paris 1989.

25 Léger, Fernand: „L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai“, Erstveröffentlichung in deutscher Übersetzung in *Das Kunstblatt*, Jg. 7, Nr. 2 (1924), S. 39-44 (zit. nach Léger 1997, S. 103).

26 Mit der Léger freilich keineswegs allein stand – man denke etwa an Benjamins um 1935 entstandenen Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in dem die entauratisierende Schockqualität des Films nicht nur mit der Wirkung eines Schusses verglichen wird, sondern unter Bezug auf den Dadaismus auch der Avantgardekunst attestiert wird, das Kunstwerk zum „Geschoß“ geformt und damit die Voraussetzung für eine filmadäquate „zerstreute“ Wahrnehmungsweise überhaupt erst geschaffen zu haben. Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Rolf

puppt, der eigentlich einen Agon darstellt, den Kampf des Menschen mit dem Prinzip mechanisch-verdinglicher Bewegung. Bei aller Schwierigkeit einer adäquaten Interpretation des Filmes im Detail, die schon aufgrund der unterschiedlichen existierenden Fassungen problematisch sein muss,²⁷ wird dieses Grundthema überdeutlich. Vom Genre des Slapsticks, das mit dem Auftreten der Charlot-Holzmarionette zu Beginn und am Ende aufgerufen wird und eine thematische Rahmung bildet,²⁸ ist nur der agonale Grundkonflikt geblieben: das Standhalten des Menschen in einer von ihm nicht mehr durchschaubaren und noch weniger planbaren Welt, das voraussetzt, dass der Mensch sich selbst maschinisiert. Léger verstand Charlot in einem „*Lettre sur Charlot*“ ganz ausdrücklich als Symbol des neuen Automaten-Menschen, der erfolgreich die ‚alte‘ Innerlichkeitsromantik verdrängt habe und sich vom „*petit bonhomme*“ in ein lebendiges Ding verwandelt habe, „*une espèce d'objet – vivant, sec, mobile, blanc et noir, c'était nouveau*“.²⁹ Genau in dieser Kraft zur Selbstverwandlung sieht Léger denn auch das Modellhafte der Kunstfigur Chaplins. Über die Figur Charlots werden in diesem Brief von ihm zudem ausdrücklich Krieg und Kino zusammengeschlossen, deren Verbindung technik- und kulturgechichtlich ja in der Tat eine enge ist, wie Paul Virilio gezeigt hat.³⁰ Ein Charlot-Film sei, so heißt es, das einzige gewesen, was während des Fronturlaubs mit dem „*enormen Schauspiel*“ des Krieges habe mithalten können, und zugleich wird betont, dass die Figur als Inkorporation des Kinematographischen erlebt wurde („*on était persuadé qu'il avait été inventé en même temps que l'appareil de projection – ils étaient nés ensemble, fabriqués ensemble*“). Charlot und damit das Prinzip des Kinematographischen sind in diesem Bericht gemeinsam aus dem Erlebnis des Krieges geboren und bewundernswert, weil sie die erfolgreiche Transformation des Menschen zum Ding vorführen, eine Mimikry ans Feindliche als Überlebensstrategie gegen die Gewalt der Moderne, die für Léger ja nicht mit dem Krieg ihr Ende gefunden hat. Angesichts dieser Konzeption des Slapsticks ist es auch

Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1974, Bd. I.2, S. 491 und 502.

27 Zu den unterschiedlichen Fassungen des Films vgl. Gwinner 1999, Kap. 3.2.

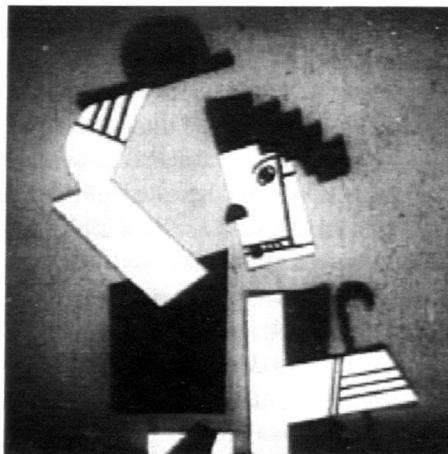
28 Einschränkend ist jedoch zu sagen, dass der ‚Epilog‘ des Films nicht in allen Fassungen identisch ist und in einigen die Charlot-Figur am Ende sogar ganz fehlt. Am exponierten Status der Figur ändert dies jedoch nichts.

29 Dieses und alle folgenden Zitate nach dem Abdruck des Briefes in *Fernand Léger. Du spectacle du monde au monde du spectacle*, Eymoutiers 2001, S. 29.

30 Virilio, Paul: *Guerre et cinema I. Logistique de la perception*, Paris 1984.

kaum mehr verwunderlich, dass der Holz-Charlot, der den Reigen der tanzenden Ding-Objekte eröffnet, weniger zu lachen als die Zähne zu fletschen scheint (vgl. Abb. 5).

Abbildung 5: *Der kubistische Charlot: Screenshot aus dem BALLET MÉCANIQUE*



Das mechanische Ballet, das gleichsam aus dem Geiste einer disjunktiven Körpermechanik geboren wird, spiegelt den Rhythmus einer Moderne, die als konfliktiv-gewaltförmige und in ihrer Intensität doch unweigerlich attraktive Bewegung erscheint. In Begleitung der bruitistischen Musik Antheils, die von Rezensenten oft als regelrechte Kriegsmusik apostrophiert wird, wäre dies auch unüberhörbar geworden.³¹ Filmisch setzt Léger dabei vor allem Techniken ein, die auf Fragmentierung und Beschleunigung der Wahrnehmung abzielen (harte Schnitte, rascher Wechsel der Einzelaufnahmen, prismatische Brechung der Objekte auch im Einzelbild durch Einsatz des Vortoskop) und verzichtet – wie schon Lawder zu Recht hervorhob³² – gänzlich auf synthetisierende Montageverfahren, die dem Kino der 20er Jahre ja ebenfalls zur Verfügung standen (Auf- und Abblende, Überblendung, Irisblende etc.). Es dominiert eine auf Unterbrechung und Kontrastbildung abzielende Schnitt-

31 „If Holst's *Mars* was the bringer of war, then *Ballet Mécanique* sounds like war itself“ formulierte etwa der Rezensent des *Wire*-Magazins anlässlich des Erscheinens der rekonstruierten Fassung auf CD (*The Wire*, Nr. 197 (Juli 2000), S. 44). Die Rezension ist auch auf der schon erwähnten Antheil-Homepage zu finden (vgl. Anm. 20).

32 Lawder 1975, S. 141.

technik und wird zum Hauptverfahren einer Wirkungsästhetik, die beim Zuschauer Eindrücke jenseits der linear-diskursiven Bedeutung narrativen Erzählens hinterlässt. Auch wenn Léger beim Versuch, die von ihm als universelles und ewiges Kunstprinzip deklarierte „*loi de contraste*“³³ filmisch umzusetzen, in erster Linie auf die Strukturebene der Montagetechnik zielt, kommt er doch nicht ganz ohne semantische Kontrastbildung aus. Das Prinzip des Agonalen, das als Rhythmus-Wechsel den Lauf der Bilder strukturiert, wird verstärkt durch die thematische Kontrastierung von menschlicher Figur und Dingwelt. In der Tat bildet, wie Judi Freeman formulierte, „inmitten der rasch aufeinanderfolgenden Sequenzen von abstrakten Formen und Alltagsgegenständen [...] die menschliche Figur den Dreh- und Angelpunkt des Films“.³⁴ Wobei der Agon zwischen Mensch und Maschine in verschiedenen Kontrastierungsverfahren ausgetragen zu werden scheint, die sich weniger ergänzen als überlagern und verstärken. Zum einen kann man in der Opposition der hölzernen Chaplin-Figur mit der ganz und gar romantisch inszenierten weiblichen Figur, die in einer Gartenidylle schaukelt (dargestellt von Katherin Hawley), die Symbolisierung eines Kampfes zwischen dem ‚alten‘, auf Ganzheitlichkeit und Identität zielenden und dem ‚neuen‘, von Unterbrechung und Fragmentierung gekennzeichneten mechanischen Bewegungsprinzip erkennen,³⁵ ein Kontrast, der in der Fassung, die Lawder zum Ausgangspunkt seiner Dokumentation nimmt, am Ende wiederkehrt und sogar noch verstärkt wird, wenn die ‚mechanische‘ Charlot-Marionette in ihre Einzelteile auseinander fällt, während die Frau im Garten gezeigt wird, wie sie „with an elegantly mannered nineteenth-century gesture“³⁶ an den Blüten eines Apfelbaumes riecht. Dass der Konflikt zwischen den unterschiedlichen Bewegungskonzeptionen dabei zusätzlich genderspezifisch codiert und so zum Geschlechterkampf wird, ist typisch für die Auseinandersetzung mit dem Prinzip des Mechanischen gerade im Umfeld des Dadaismus (man denke etwa an Du-

33 Vgl. Légers Aufsatz „*Notes sur la vie plastique actuelle*“, in: Léger 1997, Zitat S. 63.

34 Freeman, Judi: „Léger und das Volk. Die Vergegenständlichung der Figur und die Kristallisation eines filmischen Blicks“, in: Kosinski 1994, S. 236.

35 Die Qualifizierung von ‚alt‘ und ‚neu‘ entspricht hierbei dem agonalen Kunstkonzept Légers, der in seinem Anti-Passatismus durchaus dem italienischen Futurismus treu blieb. Der entindividualisierenden Tendenz des Avantgardetheaters stand andererseits gleichzeitig eine Tendenz gegenüber, die gerade die Expressivität des ‚ganzen‘ Körpers in den Vordergrund stellte und in der Ausdruckstanz-Bewegung ihren vielleicht prominentesten Vertreter besaß.

36 Lawder 1975, S. 164.

champs „La mariée mise à nue par ses célibataires, même“ oder Picabias mechanomorphe Zeichnungen, die ebenso eindeutig wie ironisch auf das sexuelle Geschlecht Bezug nehmen).³⁷ Innerhalb dieses rahmenden Bewegungs- und Geschlechterkonflikts treffen menschliche Körper-Bewegung und sich bewegende Objekte auf vielfältige Weise aufeinander, wobei nicht immer unmittelbar und eindeutig zu entscheiden ist, ob die Konfrontation der Oppositionsbildung und Kontrastierung oder umgekehrt der Identifizierung dienen soll. Die Gestik des menschlichen Gesichts spielt dabei die Hauptrolle: Durch Montage von Einzelbildern werden mehrfach das Lächeln eines Mundes und das Öffnen/Schließen der Augen zum Ausdruck gebracht.³⁸ Léger setzt dabei die Großaufnahme als zweite filmspezifische Technik, neben der des Schnittes, mit aller Konsequenz und ins Extreme gesteigert ein. Anders als im Falle der schaukelnden Frau zielt die Aufnahme des menschlichen Körpers in diesem Fall auf Entindividualisierung und Verdinglichung: Durch die extreme Vergrößerung wird die fokussierte Körperpartie gewissermaßen ent-leiblicht und verfremdet. Nicht der Auratisierung des individuellen Ausdrucks dient die Technik, sondern der Verwandlung des menschlichen Subjekts zum unbekannten Objekt. Léger hat diese Intention ganz ausdrücklich betont, wenn er in einer Erklärung zum BALLET MÉCANIQUE von einem desillusionierenden Film-Experiment berichtet, bei dem er einen Fingernagel durch extreme Vergrößerung zum phantastischen Planeten werden lässt.³⁹ Wenn die These Marshall McLuhans zutrifft, dass Medien Organprojektionen des menschlichen Körpers sind, die einer Selbstamputation gleichkommen,⁴⁰ so konzipiert Léger diesen Vorgang nicht als Trauma, sondern als Traum. Und er führt seine mediale Narkotisierung nicht bewusstlos, sondern willentlich durch. Am Ende dieser freiwilligen Flucht ins mechanische Medium steht der Automat. Das menschliche Gesicht, das in einzelne gestische Sememe fragmentiert worden war, erscheint erst spät im Film als ganzes und ist dann vollständig seines individuellen Ausdrucks beraubt. Die Nennung des in-

37 BALLET MÉCANIQUE wäre in diesem Sinne noch eindeutiger geworden, wenn der Einfall Dudley Murphys Verwirklichung gefunden hätte, die „phallische“ Auf- und Ab-Bewegung eines Kolben mit dem Bild seiner schwangeren Frau zusammenzumontieren, von dem Judi Freeman berichtet (vgl. Freeman 1994).

38 Vgl. Screenshots 21-23, 25-27, 86-89, 131-137, 180f., 184f., 193-195 in der Dokumentation von Lawder 1975.

39 „Autour du ‚Ballet mécanique‘“, in: Léger 1997, S. 134.

40 McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The extensions of Man*, London/New York 2002, S. 45ff.

dividuellen Trägers, Kiki de Montparnasse, die bei Interpreten meist wie ein Zwangsreflex und im Vorgriff erfolgt, läuft Légers Mechanisierungs-ideal direkt zuwider, denn es geht ihm gerade nicht um die Bestätigung von Individualität, sondern um deren Überwindung. Wichtiger als das Wiedererkennen einer Person ist ihm deren Stilisierung zum ausdruckslosen Ding: Die ‚Fenster zur Seele‘ bleiben ebenso geschlossen wie der Mund, kosmetische Stilisierung und eng anliegender Kurzhaarschnitt überformen auch noch die Zeichen der Geschlechtlichkeit. Dass auf die Bewegung dieses Menschen sofort diejenige der Puppe folgt, markiert den Endpunkt einer Transformationsleistung, um die der ganze Film sich dreht und die letztlich auch den im Rahmen installierten Geschlechter-Konflikt transzendiert.

Die Menschen-Flucht ist damit an ihr Ziel gelangt, und doch bleibt Légers *BALLET MÉCANIQUE* ambivalent in deren Inszenierung. Eine Ambivalenz, die sich am besten an der vielzitierten Sequenz der „femme qui monte l'escalier“ verdeutlichen lässt, mit der Léger seine Reihe von Escalier-Bildern in den Film hinein fortsetzte und mit der er erklärtermaßen sein Publikum beeindrucken wollte.⁴¹

Abbildung 6: Der Mensch auf der Treppe des Fortschritts?

Fernand Léger, „La Preuve que l'homme descend du singe“, 1915, Öl auf Leinwand, 80 x 50 cm, Privatsammlung Zürich

Abbildung 7: Screenshot aus BALLET MÉCANIQUE



41 „Par exemple, dans *La femme qui monte l'escalier*, je voulais d'abord étonner le public, puis lentement l'inquiéter et puis pousser l'aventure jusque'à l'exaspération.“ (Léger 1997, S. 138)

Wirkt die mit einem Sack beladene Wäscherin, deren Treppenaufstieg durch Montage mehrfach wiederholt wird und damit nie zum Ende zu kommen scheint, nicht wie Sisyphus, der zur ewigen Qual verurteilt ist, als eine weibliche Variante jenes Arbeiters auf der Leiter (durch seinen Schnurrbart zudem dem Künstler selbst physiognomisch durchaus ähnlich), den Léger in einer Karikatur aus der Kriegszeit in ironischer Replik auf den Fortschrittoptimismus der Darwinisten als „Beweis dafür, dass der Mensch vom Affen abstammt“ (vgl. Abb. 6 u. 7) darstellte? Aber andererseits lässt sich auch fragen, warum hier zum ersten Mal in der Escalier-Reihe die Laufrichtung geändert und der Abstieg zum Aufstieg geworden ist und ob in diesen Einstellungen, die den humanen Körper als unermüdlichen Motor erscheinen lassen, die moderne Utopie einer nicht erschöpfbaren Energie⁴² durchaus optimistisch und unskeptisch weitergetrieben wird, so als könne Entfremdung, entgegen aller Einsichten der kritischen Theorie, doch glücklich machen? Immerhin scheint der arbeitende Menschen-Automat am Ende seines mühevollen Gangs für einen kurzen Moment der Kamera ein scheues und flüchtiges Lächeln zu schenken.

3. ENTR'ACTE als komisches Spiel mit der Bedeutung des Körpers

ENTR'ACTE, der nach einem Drehbuch von Francis Picabia von René Clair gedrehte und von Eric Satie mit Musik versehene Film, wird oft in einem Atemzug mit Légers BALLET MÉCANIQUE als paradigmatisches Beispiel für die Filmavantgarde der 20er Jahre genannt. Dafür spricht nicht nur die zeitliche Nähe der beiden Filme, die auf der Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik gemeinsam aufgeführt und auch später zusammen gezeigt wurden, sondern auch ihr gemeinsamer Bezug zur Theaterpraxis der Ballets Suédois sowie ihr intermedialer und intersubjektiver Charakter. Léger selbst verstand beide Werke als ästhetisch wesensverwandt⁴³ und in der Tat sind sie beide ganz grundsätzlich vom

42 Zu dieser Utopie und ihren Voraussetzungen vgl. die Arbeit von Anson Rabinbach: *The Human Motor, Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, New York 1990.

43 Vgl. die begeisterte Rezension Légers zur Aufführung des „Instantanistischen Ballets“ *Relâche*, in dessen Rahmen der Film ENTR'ACTE zur Aufführung kam: „Vive Relâche“, in: *Paris-Midi*, Nr. 4599 (17.12.1924), S. 4 (zit. in: *Fernand Léger. Du spectacle du monde au monde du spectacle*, Eymoutiers 2001, S. 51). Auch in seinen Bemerkungen „Autour du ‚Ballet mécanique‘“ betonte er: „Que ce soit le *Ballet mécanique*, quelque peu thé-

„stroboskopischen“ Körper-Konzept der Moderne gekennzeichnet.⁴⁴ Ich möchte im Folgenden jedoch weniger die vorhandenen Gemeinsamkeiten betonen, sondern verdeutlichen, dass die Arbeit der Theater- und Filmavantgarde an der Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine durchaus unterschiedliche Akzentuierungen besaß.

Auch der Titel dieses Films stellt einen direkten Bezug zur Theaterpraxis her. Allerdings referiert er nicht bloß semantisch auf die andere Kunstgattung, sondern teilt mit ihr ein und dieselbe Aufführungssituation, so dass das Zwischen-Spiel auf der Bühne zugleich zur Inter-Aktion zweier unterschiedlicher Medien wird, wobei die Interaktion zugleich eine aktive intellektuelle Beteiligung des Publikums voraussetzt, das die unterschiedlichen Formen des Zusammenspiels zwischen Film und Bühnengeschehen erkennen und zu dechiffrieren versuchen soll. Schon mit dem doppeldeutigen Titel des Ballets, *Relâche*, das die Suspension einer geplanten Aufführung annonciert, zugleich aber auch als ein Verhaltensimperativ verstanden werden kann, der Entspanntheit als ideale Rezeptionshaltung fordert, beginnt ein Verwirrspiel mit dem Zuschauer und seinem Begehr nach Sinngebung und Deutung, das ebenso konstant negiert wie aufgerufen wird. In dieser Orientierung auf den Zuschauer, der zum Mitspieler gemacht und in seinem Begehr nach Sinngebung ständig neu angesprochen und enttäuscht wird, liegt wohl die Hauptdifferenz zum Vorgehen Légers. Während Léger den Inszenierungsraum der Bühne bzw. der Filmleinwand ganz kategorisch vom Raum des Publikums trennt und die *salle* als Ort von „Immobilität“, „Dunkelheit“ und „Nichts“ der Vitalität der *scène* entgegenstellt,⁴⁵ arbeitet das Stück *Relâche* und in diesem *Entr'acte* umgekehrt darauf hin, diesen Gegensatz zu überwinden und das Publikum aus seiner Passivität herauszureißen. Besonders deutlich wird dies zu Beginn des Stücks, indem das Publikum direkt ins Visier genommen wird: Nachdem der Bühnenvorhang sich geöffnet hat, erscheint ein Zwischenvorhang mit den intermittierend aufflackernden Namen der beiden Autoren, Satie und Picabia. Dieser

rique, ou une fantaisie burlesque comme *L'entr'acte* de Francis Picabia et de René Clair, le but est le même, *s'évader des moyennes*, se libérer des *poids morts* qui sont la raison d'être des autres. S'affranchir des éléments qui ne sont pas purement cinématographiques. Laisser courir la fantaisie avec tous ses risques, créer l'aventure à l'écran comme elle se crée chaque jour en peinture et en poésie.“ (Léger 1997, S. 135).

44 In diesem Sinne die Interpretation von Brandstetter 1994, S. 100-107, die auch die intermedialen Verschränkungen zwischen Theater, Film und Musik gründlich untersucht.

45 Fernand Léger: „Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle“, zit. nach Léger 1997, S. 119.

Zwischenvorhang wird dann von einer Filmleinwand abgelöst, welche die beiden auf dem Dach des Théâtre des Champs-Elysées zusammen mit einer Kanone zeigt, die am Ende von Satie mit einem Projektil geladen und frontal in Richtung Zuschauer abgeschossen wird, eine direkte Adressierung, die auf der Bühne sofort weitergeführt wird, wenn 370 mit elektrischen Glühbirnen bestückte Reflektoren, die im Hintergrund-Dekor der Bühne angebracht waren, entzündet werden und ihr Licht auf das Publikum werfen, „*renvoyant sur le public un puissant flash de lumière blanche, l'aveuglant, l'éclairant et le transformant*“, wie Sally Jane Norman etwas pathetisch formuliert.⁴⁶ Der Vorgang, mit dem das Publikum attackiert wird, ist jedoch nicht ganz so gewaltsam, wie ihre Worte suggerieren, sondern Teil eines Spiels, das bei aller Lust an der Provokation doch durchaus belustigen und erheitern möchte. Es ging Picabia/Clair und Satie letztlich weniger um das imaginäre Ausagieren eines agonalen Konflikts, der auf das Schockpotential der Moderne verweist, als um die Paradoxierung von Bedeutung. In dieser Akzentsetzung liegt eine weitere wesentliche Differenz zu Léger. Schon der Filmvorspann ist typisch für diese Verschiebung: Mit der Inszenierung des Kanonschusses betreiben die Autoren von ENTR'ACTE zwar ebenfalls eine Engführung von Krieg und Kino, lassen ihren filmischen Kampf jedoch ins Komische umkippen, da es lediglich zu einer Zeitlungenexplosion kommt und man wenig erschrocken betrachten kann, wie das Projektil in aller Gemächlichkeit aus dem Rohr heraustritt. Während das BALLET MÉCANIQUE ganz auf Beschleunigung und Mechanisierung von menschlicher Körper-Bewegung durch Kontrastmontage und Großaufnahme setzte, operieren Picabia und Satie bei der *mise en abîme* ihrer Person (die sie auf die Leinwand und damit auch auf die Bühne projizieren) vor allem mit der Technik der Slow-motion und inszenieren Körperbewegungen, die nicht mechanisch sind, sondern absurd, weil situationsinadäquat und erzähllogisch unmotiviert. Die mit dem Auftritt der Kanone begonnene Kriegsgeschichte wird durch das Auf- und Ab-Springen der beiden Autoren ebenso unterbrochen wie deren höfliche Diskussion (wohl über die Frage, wer beim Laden des Geschosses den Vortritt erhalten soll) dem agonalen Motiv entgegenwirkt. Das narrative Potential des Filmischen

46 Norman, Sally Jane: „*Relâche*“: Un spectacle-phare“, in: Claudine Amiard-Chevrel (Hrsg.): *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, o.O. 1990, Bd. 2, S. 11. Jede Beschreibung des Ablauf des Stückes kann – der Natur des Performativen gemäß – dabei nur tentativen Charakter besitzen und nicht beanspruchen, das „Original“ zu rekonstruieren. Ausgangspunkt meiner Darstellung bildet die Dokumentation bei Häger 1989, S. 249-258.

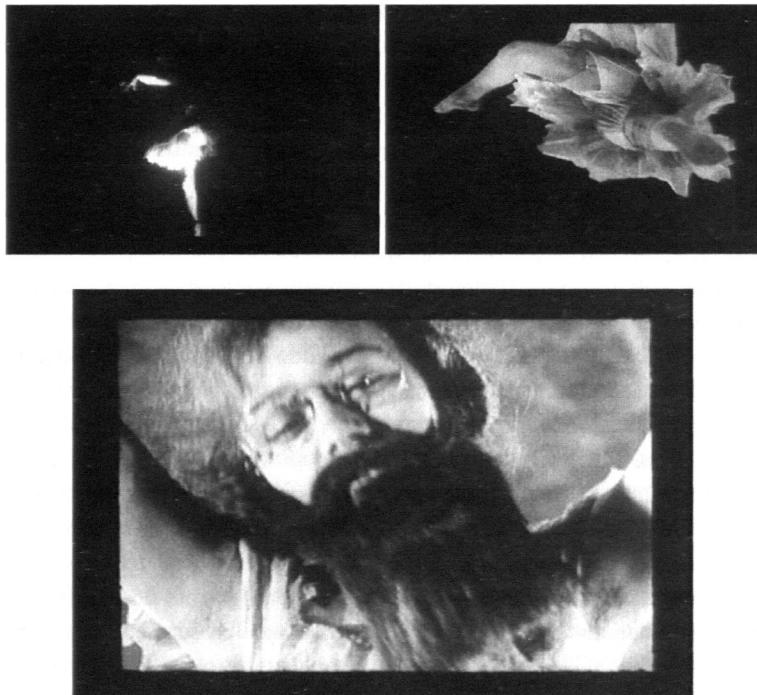
soll in dieser Sequenz (wie im Film überhaupt) nicht durch eine abstrakte Bildsprache überwunden werden, wie dies Léger intidierte,⁴⁷ sondern dazu genutzt werden, um es gegen sich selbst zu wenden und aus der gegenseitigen Blockade von Elementen sinnvoller Handlung komische Effekte zu generieren. Der Wechsel von einer formorientiert-agonalen Filmkonzeption hin zu Verfahren semantischer Paradoxierung kennzeichnet auch den Hauptteil von ENTR'ACTE, der vom Zusammenprall unterschiedlicher filmästhetischer Prinzipien und von einer eigentümlichen und spannungsvollen Mischung zwischen figurativ-narrativen und abstrahierend-formalen Elementen gekennzeichnet ist, die sich mit Franz-Josef Albersmeier aus dem Zusammentreffen von filmhistorischen Substraten mit avantgardistischen Adstraten erklären lässt.⁴⁸ Die agonale Handlungsthematik bildet nicht nur inhaltlich eine verbindende Klammer (die Schuss-Szenerie im ersten Teil begründet den grotesken Trauermarsch des zweiten), sie lässt sich dabei zugleich als ein Konflikt zwischen unterschiedlichen Konzeptionen des Filmischen deuten. Dass dem Film in diesem Sinne (auch) eine kunsttheoretische Bedeutungsebene zugewiesen werden darf, wird schon durch die Tatsache deutlich, dass er den Autoren und Machern des Bühnenstückes (neben den Szenario-Autoren Picabia und Satie treten auch der Leiter der Ballets Suédois, Rolf de Marée, sowie der Choreograph Jean Börlin auf) zur Selbstinszenierung dient und so in sich selbst die Instanzen seiner Herstellung reflektiert. Der Konflikt zwischen realistischem Erzählkino und abstraktem *cinéma pur*, die als Extrempositionen in diesem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Filmprinzipien ausgemacht werden können, wird jedoch nicht einfach gelöst, sondern dazu genutzt, um eine ironische und unentstehende Position des Zwischen zu beziehen. Der Film entscheidet sich lediglich dazu, aus allen Möglichkeiten des Kinematographischen Gewinn zu schlagen und eine Hybridform anzubieten, die Abstraktion und

47 Léger legte dementsprechend großen Wert auf seine Leistung, einen Film gänzlich ohne Drehbuch entwickelt zu haben: „Aucun scenario – des réactions d'images rythmées c'est tout“, formuliert er in diesem Sinne bei seiner Filmpräsentation in der Zeitschrift *Esprit Nouveau* (“Ballet mécanique”, in: *L'Esprit Nouveau*, Nr. 28 (1925) S. 2337). Auch ENTR'ACTE wurde ohne feststehendes Drehbuch gefilmt. Seiner narrativen Grundstruktur gemäß konnte jedoch nachträglich gleichwohl ein Szenario des Films angefertigt werden, das keineswegs sinnlos ist. Vgl. den Abdruck in *L'Avant-Scène. Cinéma*, Nr. 86 (1968), S. 11-18.

48 Vgl. seinen Beitrag in diesem Band. An dieser Stelle meinen Dank an Herrn Albersmeier für den weiteren Gedankenaustausch im Anschluss an das Siegener Kolloquium und die gründliche Durchsicht einer ersten Manuskriptfassung.

Illusion, Schau- und Erzähllust miteinander zu mischen versteht. Der auf die Schusswechsel-Szene des ersten Teils folgende berühmte Trauermarsch beginnt so als eine Komödie, die von der Erkennbarkeit der menschlichen Bewegungsabläufe zehrt, ja deren Komik sogar noch durch eine mittels Zeitlupe übertriebene Sichtbarkeit steigert, um dann umzuschlagen in eine immer schneller und damit abstrakter werdende Bildmontage, die nichts mehr erzählt, sondern nur mehr die Sensation des Schwindels erzeugt. Auf den Schwindel folgt dann jedoch in einer erneuteten Volte des ‚Handlungsablaufs‘ ein überraschendes und abruptes Anhalten der Bewegung: der Sarg ist aus dem Fahrgestell auf eine Wiese gefallen, der vermeintliche Tote entpuppt sich als quicklebendiger Magier, der mit seinem Zauberstab alle Beteiligten und schließlich auch sich selbst von der Leinwand verschwinden lässt. Die Bewegung, die nach dem Schockgestus des plötzlichen Schusses einen komischen Anfang genommen hatte, um schließlich in den Wirbel reiner Abstraktion zu münden, endet so mit einer Hommage an die Anfänge des Kinos bei George Meliès, als solle damit gezeigt werden, dass auch die Kinematographie als das zu dieser Zeit ‚modernste‘ künstlerische Medium keinen linearen und irreversiblen ‚Fortschritt‘ kennt, sondern sich stets aufs Neue erfinden kann und muss. Anstatt sich der Dynamik der Moderne im eigenen imaginären Bilder-Lauf mimetisch anzupassen bzw. sie weiter zu beschleunigen, setzen Clair und Picabia unterschiedliche Tempi ein und produzieren dabei Inkongruenzen, in denen sich die Erfahrung der Moderne nicht nur durch Formäquivalenz spiegelt, sondern auch bricht. Dieser im Vergleich zu Léger wesentlich skeptischeren, vielleicht auch einfach nur ‚entspannteren‘ Haltung zur eigenen Zeit entspricht auch ein veränderter Umgang mit dem menschlichen Körper. Er erscheint in ENTR'ACTE weniger als ein veraltetes Modell, das in seiner Form mechanisch überholt werden muss, um mit der Geschwindigkeit der Industrialisierung und Maschinisierung mithalten zu können, sondern als ein semantisches Material, mit dem sich trefflich spielen lässt, um aus ihm neue, ungewohnte Bedeutungen herauszutreiben. Besonders pointiert wird dieses Spiel in der berühmten Ballerina-Szene, in der zwei unterschiedliche Perspektiven auf den menschlichen Körper und seine Bewegung gekreuzt werden, um in einer plötzlich eröffneten dritten Perspektive die dabei aufgebaute Spannung ironisch zu enttäuschen (Abb. 8-10).

Abbildungen 8-10: Ironisches Spiel mit der Bedeutung des Körpers:
Screenshots aus ENTR'ACTE



Die Bewegungen der Ballerina werden einerseits aus der voyeuristischen Perspektive von unten gefilmt, durch eine Glasplatte hindurch, auf der sie tanzt. In dieser Ansicht ist der Körper ganz zum Objekt einer Schau-lust geworden, die ihn auf seine sexuellen Aspekte reduziert und auf den Unterleib fixiert bleibt. Der Zuschauer darf der Ballerina unter den Rock schauen und sein libidinöses Begehrn skopophil ausleben. Kontrastiert wird dieses Interesse am Unterleib der Ballerina mit Aufnahmen von der Seite und in deutlich vergrößerter Distanz (die Einstellungen wechseln von Großaufnahme bzw. nahem *plan rapproché* zum halbnahen *plan moyen*), welche die Bewegungen der Tänzerin im Lichtkegel zeigen. Der Körper wird dabei in ein abstraktes Spiel aus Licht und Schatten verwandelt und sowohl ent-individualisiert (der Oberkörper der Ballerina bleibt im Dunkeln) als auch geschlechtlich neutralisiert. Gabriele Brandstetter hat in diesen Aufnahmen ein direktes Zitat aus dem Repertoire von Loï Fuller entdeckt (der sogenannte „Feuertanz“, der auf einer von unten rot

und orange beleuchteten Glasplatte aufgeführt wurde).⁴⁹ Das Spiel zwischen Körperabstraktion und (sexueller) Fixierung des Körpers auf seine „objektive“ Materialität, mit dem der Zuschauer den Bewegungen der Tänzerin nicht einfach nur nachfolgt, sondern dabei selbst in ein Gleiten von einer in die andere Perspektive gerät, dieses kinematographische Fort/Da- Spiel mit der Abwesenheit des Körpers wird schließlich unerwartet von einer neuen Einstellung durchkreuzt, in der die Kamera zunächst die Armbewegungen der Ballerina fokussiert, um dann in einem Schwenk ihren Körper hinabzufahren und damit die volle Identität der Person preiszugeben, der der Zuschauer erstmals direkt ins Antlitz blickt. Und siehe da, die vermeintliche Tänzerin trägt einen Vollbart vor dem Gesicht. Als Subjekt der Körper-Bewegung wird nicht eine Person im Sinne der spätaufklärerischen Konzeption des ganzen Menschen enthüllt, sondern ein tanzender Schauspieler (Jean Börlin), der sich hinter einer Maske verbirgt und sich damit der theatralischen Funktion bedient, die der *persona* im Schauspiel der Antike zukam.

Clair und Picabia nutzen für diese unerwartete Ent-Täuschung einmal mehr das Sinnbegehr des Zuschauers, das hier zugleich in seiner Triebstruktur als sinnliches Begehr decouvert wird, um es in die eigene Falle laufen zu lassen. Die aufgebaute Spannung, die auf ein definitives Erkennen und Identifizieren des Körpers gerichtet wurde, findet ihre „Lösung“ höchstens in einem wütenden oder erleichterten Lachen, die essentialistische Frage nach dem Sein des menschlichen Körpers bleibt ebenso ungelöst wie die mit ihr zugleich aufgerufenen libidinösen Sehnsüchte. Wie im Aphorismus Nietzsches wird dem sinnsuchenden Wanderer zur Erholung lediglich eine weitere, zweite Maske geboten⁵⁰ und damit bedeutet, dass auch der Körper keine definitive materielle Essenz darstellt, sondern ein kulturelles Zeichen, dessen „Bedeutung“ von den Wünschen und Projektionen des wahrnehmenden Subjektes abhängt.

Man könnte, wie es Tirza True Latimer bereits in einem ersten (argumentativ nicht immer überzeugenden) Anlauf getan hat,⁵¹ diesen viel-

49 Brandstetter 1994, S. 106.

50 Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse, Neuntes Hauptstück*, Absatz 278. Zit. nach ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzeltänden (KSA)*. Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hrsg.), Bd. 5, München 1993, S. 229.

51 Latimer, Tirza True: „Inversions, Subversions, Reversions: Did Relâche Queer the Discourse?“, in: *On Stage Studies*, Nr. 20 (1997), S. 65-82. Dem Ansatz ist vor allem vorzuhalten, dass er allzu deutlich interessengesteuert ist. Die Ballets Suédois aufgrund eines entsprechenden zeitgenössischen Rufs kurzerhand als reine Gay-Truppe zu behandeln, entspricht einfach nicht den historischen Tatsachen, und der apriorische Ausschluss „weibli-

leicht gelungensten visuellen Einfall des Filmes, mit dem die Erwartungskonventionen des Zuschauers unterlaufen werden, leicht in Richtung Queer-Theorie weiterverfolgen und in der travestierten männlichen Ballerina die Figur des Dritten entdecken, die nicht nur identitäre und geschlechtliche, sondern auch kulturelle Zwischenräume eröffnet.⁵² Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es aber an der Zeit, mit dieser Filmszene ein Fazit zu ziehen und die im Titel gestellte Frage, ob der Körper im Kino der Avantgarde überholt wurde, abschließend in expliziter Form zu beantworten.

FAZIT

Mit Blick auf Léger und dessen *BALLET MÉCANIQUE* lässt sich in der Tat behaupten, dass die Avantgarde zum Überholen des menschlichen Körpers ansetzte und ihm durch technische Mechanisierung eine Armierung verschaffen wollte, die ihn schmerzunempfindlich gegen die Erfahrungs-Schocks einer technisch beschleunigten Moderne machen sollte, deren Gewaltpotential spätestens in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs spürbar geworden war. Das Kino wird dabei zum Medium eines Überlebenskampfes, bei dem das Humane notwendig auf der Strecke bleiben muss. Léger selbst lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass er mit seinen Kunst-Bildern einer Herrenmoral folgte, welche die Perspektive des Opfers souverän ignoriert:

Je trouve l'état de guerre beaucoup plus normal et plus souhaitable que l'état de paix. Naturellement tout dépend du point de vue où l'on se place. Chasseur ou gibier. Si je me place au point de vue sentimental, j'ai l'air d'un monstre. Ce point de vue-là, je veux l'ignorer toute ma vie.⁵³

Auch Picabia wird man wohl keinen ‚sentimentalen‘ Künstler nennen dürfen, denn auch er begegnete dem ‚alten‘ Subjektkonzept der Aufklärung nur mit Zynismus. Er setzte in seiner Filmvision jedoch auf einen anderen ‚Umbau‘ des Menschen. Ohne die Beschleunigung der Moderne zu ignorieren, hält er weiterhin am Menschen und seinen Wünschen fest,

cher Agency‘ im *Relâche*-Stück ist auch dann nicht gerechtfertigt, wenn diese Vorentscheidung bewusst getroffen wird.

52 Zur Figur des Dritten vgl. die Beiträge in Breger, Claudia/Döring, Tobias (Hrsg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam 1998.

53 Léger, Fernand: „L'esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai“ (Léger 1997, S. 107).

um mit diesen sein Spiel zu treiben. „Überholt“ wird das Material Mensch in seiner Konzeption des kinematographischen Mediums damit weniger im technischen Sinne als in Form einer semantischen Bastelei, die das Altbekannte genau untersucht, es in neue Perspektiven rückt und es so, wenn nicht „nützlich“, doch wenigstens für komische Effekte nutzbar macht.

Ganz abgesehen von der gänzlich avantgardefremden und hier nicht zu beantwortenden Frage, welches Menschen-Bild ethisch tragfähiger wäre, besitzt die entspanntere Version eines genuin modernen Films, die Clair und Picabia anbieten, für den Zuschauer jedenfalls einen nicht zu unterschätzenden Vorteil: Er darf sich nicht nur, er soll sich sogar intellektuell beteiligen und muss die filmisch dargestellte Bewegung nicht passiv als eindrucksvolles Schauspiel auf sich wirken lassen. Wie Léger stellte sich auch Picabia Film als ein Medium des Träumens vor, wobei er jedoch weniger vom Wunsch nach einer ich-stärkenden und letztlich wohl megalomanen (weil ins All zielenden) Selbst-Verdinglichung getrieben wurde⁵⁴ als von der Lust an der Realisierung phantastisch-absurder „rêves“ und „événements non matérialisés qui se passent dans notre cerveau“, wie er selbst in einem Brief zu ENTR’ACTE formulierte.⁵⁵ Das Kino wird so zur Möglichkeit für einen plötzlichen Ein-Fall in einen imaginären Raum, für den im Alltag sonst kein Platz ist. Auch dies stellt eine Art der Menschen-Flucht dar, die bei aller Begeisterung für Geschwindigkeit (Picabia war bekanntlich ein leidenschaftlicher Liebhaber von Rennwagen) jedoch nicht so leicht ins Un-Menschliche abdriften konnte, da sie sich skeptisch stets bewusst blieb, dass der dabei erzeugte Rausch nur zerebraler Natur war und die Bewegung letztlich im Kreise verlaufen musste, getreu der Einsicht des Künstlers, dass unser Kopf nur deshalb rund ist, damit das Denken besser die Richtung wechseln kann.

Literatur

Abel, Richard: *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907-1939*, 2 Bde., Princeton, N. J. 1988.

Albersmeier, Franz-Josef: *Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt 1992.

54 Ich erinnere noch einmal an das obige Zitat vom Blow-Up eines Fingernagels zum Planeten.

55 Zit. nach *L’Avant-Scène. Cinéma*, Nr. 86 (1968), Innenseite des Umschlags.

- Amiard-Chevrel, Claudine (Hrsg.): *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, 2 Bde., o.O. 1990.
- Apollinaire, Guillaume: *Chroniques d'art 1902-1918*. L.-C. Breunig (Hrsg.), Paris 1981.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1974, Bd. I.2, S. 472-508.
- Berg, Hubert van den: „Übernationalität der Avantgarde – (Inter-)Nationalität der Forschung. Hinweis auf den internationalen Konstruktivismus in der europäischen Literatur und die Problematik ihrer literaturwissenschaftlichen Erfassung“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 255-288.
- Brandstetter, Gabriele: „Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde“, in: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1994, S. 87-109.
- Breger, Claudia/Döring, Tobias (Hrsg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam 1998.
- Ehrlicher, Hanno: „Material Mensch. Zur Inszenierung von Kunst-Körpern im Theater der Avantgarden“, in: Andreas Haus/Franck Hofmann/Änne Söll (Hrsg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin 2000, S. 255-270.
- Fernand Léger. Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918*. Christian Derouet (Hrsg.), Paris 1990.
- Fernand Léger. Der Rhythmus des modernen Lebens*. Dorothy Kosinski (Hrsg.), München/New York 1994.
- Fernand Léger. Du spectacle du monde au monde du spectacle*, Eymoutiers 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas*, Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen 1990.
- Freeman, Judi: „Bridging Purism and Surrealism: The Origins and Production of Fernand Léger's 'Ballet Mécanique'“, in: *Dada/Surrealism*, Nr. 15 (1986), S. 28-45.

- Freeman, Judi: „Léger und das Volk. Die Vergegenständlichung der Figur und die Kristallisation eines filmischen Blicks“, in: *Fernand Léger. Der Rhythmus des modernen Lebens*. Dorothy Kosinski (Hrsg.), München/New York 1994, S. 231-237.
- Green, Christopher: „Krieg und Frieden in Légers Malerei 1914-1920“, in: *Fernand Léger. Der Rhythmus des modernen Lebens 1911-1924*. Dorothy Kosinski (Hrsg.), München/New York 1994, S. 45-55.
- Groth, Peter: *Der Vortizismus in Literatur, Kunst und Wissenschaft. Studien zur Bewegung der „Men of 1914“ Ezra Pound, Wyndham Lewis, Gaudier-Brzeska, T.S. Eliot u.a.*, Hamburg 1972.
- Gwinner, Alexa: *Ballet mécanique. Ein Avantgardefilm der Zwanziger Jahre*, Magisterarbeit, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1999.
- Häger, Bengt: *Ballets Suédois*, Paris 1989.
- Hesse, Eva: *Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich/Hamburg 1991.
- Koepllin, Dieter: „Éléments mécaniques: Brücke zwischen Légers Kunst vor und nach dem Krieg“, in: *Fernand Léger. Der Rhythmus des modernen Lebens 1911-1924*. Dorothy Kosinski (Hrsg.), München/New York 1994, S. 218-229.
- Latimer, Tirza True: „Inversions, Subversions, Reversions: Did Relâche Queer the Discourse?“, in: *On Stage Studies*, Nr. 20 (1997), S. 65-82.
- Lawder, Standish D.: *The Cubist Cinema*, New York 1975.
- Léger, Fernand: „Ballet mécanique“, in: *L'Esprit Nouveau*, Nr. 28 (1925), S. 2236-2337.
- Léger, Fernand: *Fonctions de la peinture*. Sylvie Forestier (Hrsg.), Paris 1997.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The extensions of Man*, London/New York 2002.
- Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral* = Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden (KSA). Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.), Bd. 5., München 1993.

- Norman, Sally Jane: „Relâche“: Un spectacle-phare“, in: Claudine Amiard-Chevrel (Hrsg.): *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, o.O. 1990, Bd.2, S. 9-24.
- Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte*, Madrid 1958.
- Rabinbach, Anson: *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, New York 1990.
- Virilio, Paul: *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, Paris 1984.