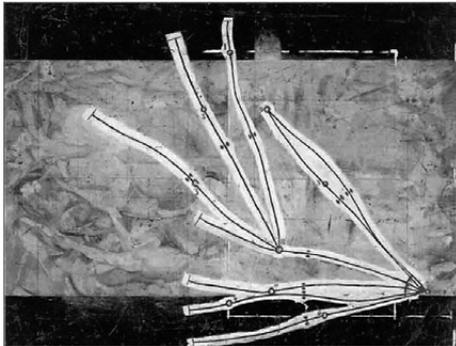


Film als Zeichnung: Die Revolution als
Perspektivenproblem in Christoph Webers
The First Minutes of October

Sven Spieler
Los Angeles, 2008

Übersetzung: Valie Göschl



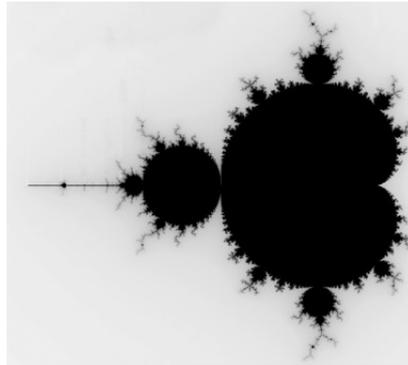
Christoph Webers The First Minutes of October – ein überdimensionaler, unregelmäßiger Stern, der aus an die Galeriewand geschraubten 6mm-Stahlplatten konstruiert ist, oszilliert optisch zwischen einer dreidimensionalen Skulptur und einer flachen, comicartigen Zeichnung. Er stellt eine diagrammatische Projektion der berühmten Eingangsszene von Eisensteins Revolutionsepos Oktober – Zehn Tage, die die Welt erschütterten (1927/28) dar, in der Gruppen von aufgeregt agierenden, winzigen Revolutionären mit Hilfe von Seilen eine Statue des Zaren Alexanders III. stürzen. Webers Relief zeigt eine abstrakte Zeichnung, die nicht die Inhalte von Eisensteins Kameraeinstellungen wiedergibt, sondern die Bedingungen, unter denen sie sichtbar werden. Dieses Vorgehen erinnert indirekt an Marcel Duchamps 3 Stoppages étalons (Kunsttopf-Normalmaße) (1914) mit ihrem System zufalls-generierter und auf ein früheres Gemälde Duchamps fixierten Fadengraphen.

Ein Gedenkakt in mehrfacher Weise: Weber schuf sein Werk zum achtzigjährigen Jubiläum der Verfilmung von Oktober, den Eisenstein seinerseits als Auftragsfilm zum 10. Jahrestag der Revolution von 1917 realisiert hatte. Das Jubiläum eines Jubiläums also ist Webers Werk The First Minutes of October: Eine in zwei Dimensionen übersetzte Rekonstruktion von Eisensteins rund dreißig verschiedenen Kamerastandpunkten (in drei

Dimensionen), in denen Eisenstein die BetrachterInnen um die Zarenstatue einfängt. Webers Arbeit übt sich teilweise in rekonstruktiver Optik; die Pyramiden, die die Basis des Sterns bilden, umfassen die zahlreichen unterschiedlichen Aufnahmewinkel, aus denen Eisenstein die Statue für die vorliegende Szene filmte. Diese Sehpiramiden ergeben die Form von Webers monumentalem, unregelmäßigen Stern, der zum einen an die flachen, aufgeblasenen Gestalten aus Comic-Strips, wie sie von Pop-Art Künstlern der 1960er Jahre verwendet wurden, und zum anderen an das ikonische Symbol des postrevolutionären Sowjetstaats erinnert.

Die Monumentalität von Webers – mit Hilfe von AutoCAD-Software modellierter – Konstruktion findet ein direktes Gegenstück in der monumentalen Natur von Eisensteins genialem Auftragswerk. Gedreht zu einer Zeit, in der symbolisch heterogene Methoden/Techniken wie zum Beispiel die Fotomontage entschieden an Bedeutung verloren, demonstriert Oktober, dass die revolutionäre Demontage von Monumenten in den späten 1920er Jahren nicht ohne einen monumentalisierenden Subtext erfolgen konnte, einen Subtext, der ein kohärentes Symbol (den „Sowjet“-Stern) gerade da wiedereinführt, wo die Filmmontage nur Fragmente hinterlässt. Webers mächtiger Stern, der als solcher aus einer Vielzahl von ineinander verschachtelten, gleichzeitig flächenhaft und illusionistisch real

erscheinenden Formen besteht, fungiert als Mahnmal für die Ablehnung der symbolischen Narrative und des monumentalen Pathos, d.h. für das Vermächtnis der frühen Avantgarde einerseits, und andererseits für die zunehmende (Re-) Monumentalisierung, die in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre als Ersatz dafür erfolgte. Der überzeugendste Aspekt in Webers Arbeit stellt die Art und Weise dar, wie sie die überraschende Eisensteinsche Kombination von Optik – in Form einer komplexen geometrischen Projektion, die in eine abstrakte, die Sowjetmacht symbolisierende Konstruktion mündet – und Revolution sichtbar macht. Weber fordert uns auf, die Zarensturz-Szene am Beginn von Eisensteins Oktober – die auf vielfache Weise vollkommenste „revolutionäre“ aller vorstellbaren revolutionären Szenen – als Hinweis auf Eisensteins Auffassung der Oktoberrevolution als Problem der geometrischen Perspektive, als eine eher im Raum als in der Zeit operierende Sichtweise, zu betrachten. In dieser Lesart besteht die „Revolution“ – verkörpert durch das Schleifen der Zarenstatue – aus einer Reihe von Punkten im Raum, in denen die von der Kamera um das Zarendenkmal „gezeichneten“ Linien zusammenlaufen. Die Diagramme, die die Basis von Webers monumentalem Stern bilden, reproduzieren Eisensteins Oktober-Szene in einem anderen Maßstab, ähnlich wie Eisenstein einen Weg gefunden hatte, die Revolution



in einem anderen (filmischen) Maßstab zu geometrisieren. Weber schafft auf diese Weise eine Parallele zu Eisenstein, er stellt seine Sicht der Beziehung zwischen Optik und Revolution in der Oktober-Szene nicht als Abstraktum dar, sondern als eine Art methodologischer Nachvollzug. Benoît Mandelbrot behauptete in einem frühen, 1967 veröffentlichten Artikel „*Wie lange ist die Küste Britanniens? Statistische Selbstähnlichkeit und fraktale Dimension*,“ die Länge komplexer Linien wie Küsten- oder Grenzlinien hänge vom angewandten Maßstab ab; eine Erkenntnis, die diese Phänomene mit dem Fraktalbegriff verbindet, den Mandelbrot Mitte der 1970er Jahre präzisieren sollte. Webers unregelmäßiger Stern ähnelt einem *Fraktal* im weiteren Sinne. Doch seltsamerweise stellt sein Stern anders als bei einem Fraktal nicht das zu messende Objekt (wie bei Mandelbrot) dar, sondern ist vielmehr selbst das Ergebnis einer Messung (von Eisensteins Kamerabewegungen). Jacques Lacan traf eine Unterscheidung zwischen retinaler „Sicht“ und „Sehen“ im vollen Sinne dieses Begriffes. Für ihn umfasste Sehen nicht nur das Gehirn, sondern auch den Körper, während die „Sicht“ ein auf den Raum beschränktes Kartieren (z.B. in der Perspektivzeichnung) darstellt. Eine solche geometrische Sicht stellt für Lacan eine „Punkt-für-Punkt Entsprechung zweier Einheiten im Raum“ dar, wobei „die gerade Linie ihre Funktion als Lichtweg übernimmt.“¹ Eine genau

1

Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London: Norton, 1981, S. 86. In deutscher Sprache: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar v. Jacques Lacan*, Buch XI, 1964.

solche „Sicht“ deckt Weber in Eisensteins Film auf, wenn er die ausgewählte Szene durch die sie unterlegende geometrische Projektion ersetzt. Die lebendige Bildwelt der Oktober-Szene verdankt sich selbst – so zeigt Weber – einem abstrakten geometrischen Messapparat, einem rationalisierten, rationalisierenden „Malen mit der Kamera“, dessen Orientierungspunkte zweidimensionale Projektionstechniken darstellen. Es ist kein Zufall, dass das ultimative Signifikat der Eisensteinschen Szene die Revolution ist – nicht im Sinne einer realen Erfahrung, sondern als symbolische Abstraktion, als „Sowjetstern“. Wie Webers Stern beruht die überwältigende Macht der Revolution nicht auf den spontanen Reflexen, die die Massen am Beginn des Oktober zu aktivieren scheinen, sondern auf der puren Optik einer berechneten Konstruktion, die das Sehen durch die geometrische „Sicht“, den Körper durch das isolierte Auge ersetzt.

Und dennoch erzeugt Webers Stern, ähnlich wie die Filmszene selbst, einen fast erhabenen visuellen Effekt, dessen Reichweite und Wirkung sich nicht allein durch seine geometrischen Koordinaten erklären lässt. Das Fraktal ist ein Puzzle – es ähnelt einem Sowjetstern und tut dies doch wieder nicht, während seine unberechenbar unregelmäßige Struktur klar der „geordneten“ Rationalität, wie wir sie normalerweise mit geometrischem Messen assoziieren, trotz. The First Minutes of



2

Siehe dazu vor allem Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Das optisch Unbewußte), Cambridge/Mass.: MIT Press, 1993. In deutscher Sprache: *Das optisch Unbewußte*, Philo Fine Arts Verlagsgesellschaft, Hamburg 2009.

October ist – nochmals an Duchamp erinnernd – gleichzeitig das Ergebnis von geordnetem Messen und ein lebendiges Zeugnis seiner letztendlichen Sinnlosigkeit. Den nachhaltigsten – und sicher ephemersten – Versuch, die Legitimität der Oktoberrevolution der reinen Optik und der Gleichsetzung von Revolution mit entkörperlichter Geometrie und Abstraktion zu entreißen, stellt Wladimir Tatlins nie realisiertes Monument zur Dritten Internationale (1919/20) dar, auf das Webers Werk in zweierlei Hinsicht anspielt: durch seine modulare Struktur und durch die Verwendung von Stahlplatten. Tatlins Turm, der sich spiralenförmig in den Himmel bohrt und dessen rotierender Glaszylinder im Inneren als Kommunikationsdreh Scheibe der Revolution fungieren sollte, beschreibt eine dreidimensionale Kurve, in der sich entlang einer fixierten Achse die Kategorien von Innen und Außen ständig verschieben. Mit seiner Betonung des Fortschreitens und der Unendlichkeit repräsentiert Tatlins Turm einen gewaltigen Versuch, der Revolution zu gedenken, ohne sie mithilfe von Geometrie, Projektivzeichnung und ikonischer Symbolik darzustellen.

Pure Optik – in vielerlei Hinsicht das dominante optische Modell der Moderne² – findet sein Korrelat in der alten Technik der Camera Obscura, einer Vorrichtung, die uns die Illusion vermitteln sollte, wir wären vollkommen vom projizierten, vor uns wahrgenommenen

3

Zu diesem Sehmodell vgl. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge/Mass.: MIT Press, 1990. In deutscher Sprache: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Verlag der Kunst, Dresden 1996.

Bild abgeschirmt, sodass der Akt des Sehens als etwas vom Körper völlig losgelöst ablaufendes erfasst werden kann.³ Zu behaupten, wie Weber es tut, die Ikonographie von Eisensteins scheinbar spontaner, reflexartiger Revolutionsszene (Sturz der Statue des Unterdrückers durch eine enthusiastische Masse) basiere auf einer geometrischen Messung, deren absolute Grundvoraussetzung die Trennung des Auges vom Körper ist und dessen Signifikat eine entkörperlichte Abstraktion (der Sowjetstern) ist, bedeutet, den Finger auf das heikelste Dilemma zu setzen, mit dem sich sowjetische Künstler und Intellektuelle der späten 1920er Jahre konfrontiert sahen, der zunehmenden Realisierung, dass das Sowjetsystem selbst eine Art entkörperlichte „pure Optik“ darstellte. Wladimir Majakowskij, dessen Selbstmord in den 1930er Jahren auf effektive Weise das Ende der sowjetischen Avantgarde markierte, war mit Sicherheit nicht der einzige, den die schmerzhafteste Trennung von Körper und Auge (Geist) in der Sowjetunion in Agonie versetzte, einen Zustand, den er und andere buchstäblich als bewusste Missachtung der Begierden – und Körper – des Volkes wahrnahmen.