Joachim Paech

The Time for Action has Come oder Der avantgardistische Kinozuschauer

Als wir uns daran machten, eine ‚Kulturgeschichte des Kinopublikums'[1] zu schreiben, hatten wir die ziemlich genaue Vorstellung, dass im Kino mehr los ist als ‚nur' der Film. Unsere Beobachter im Saal waren Leute, die nicht gleich in den Sessel und dann in die Filmhandlung abgetaucht sind, sondern schon aus beruflichem Interesse einen Blick dafür hatten, was um sie herum passierte. Und das war (und ist es sicherlich immer noch) manchmal für den einen oder die andere aufregender als das, was sich auf der Leinwand ereignete. Grundsätzlich konnten wir zwei Möglichkeiten von Zuschaueraktionen unterscheiden: Die eine hatte ausschließlich mit der körperlichen Präsenz von Menschen im Kino zu tun, denen es mehr oder weniger gleichgültig war, was sich auf der Leinwand abspielte und die vor allem das Dunkel des Kinosaales schätzten. Die andere Möglichkeit war die der ‚imaginären' Interaktion mit dem Leinwandgeschehen, wenn der Kinoheld sich von der Leinwand in den Kinosaal begibt und mit seiner Bewunderin flieht (Woody Allen: *Purple Rose of Cairo*, 1985) oder auch, wenn Schüsse im Film auch unter den Zuschauern Opfer haben (Giuliano Montaldo: *Circuito Chiuso. (Der tödliche Kreis)* 1978).

Was wir jedoch unberücksichtigt gelassen haben, ist das Phänomen eines ‚inszenierten Publikums', dessen (Re-)Aktion gewollter Bestandteil der Kinoveranstaltung ist, die erst durch die (Re-)Aktionen des Publikums vollständig wird. Es hat immer wieder und zu jeder Zeit Beifalls- und häufiger Missfallenskundgebungen von Zuschauern im Kino gegeben, Leute die gegen irgendwelche Filme aus irgendwelchen Gründen protestiert oder unter Protest das Kino verlassen haben. Aber in den meisten dieser Fälle waren diese Reaktionen des Publikums von der Seite der Veranstalter nicht gewollt (mit Ausnahme eines applaudierenden Premierenpublikums), geschweige denn geplant.

Offenbar ist das Kino als ‚Gesamtkunstwerk' von Film und Publikum nicht in dem Maße geeignet, wie es das Theater eigentlich immer gewe-

[1] Anne Paech und Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, Weimar 2000.

sen ist und durch die Tendenz, die ‚Rampe zu überwinden' im modernen Theater programmatisch wurde. Das Publikum, sagt man, ist an jeder Theateraufführung konstitutiv beteiligt: Die Commedia dell'arte war ohne die Interventionen der Zuschauer, die von der Bühne zur Parteinahme aufgefordert wurden, undenkbar; das bürgerliche Guckkastentheater hat sich die Leute, die im Shakespeare-Theater sogar auf der Bühne saßen, hinter der Rampe und seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Dunkeln des Theatersaales vom Leibe gehalten, um es in Max Reinhardts ‚Massentheater' wieder in die Inszenierung einzubeziehen.[2] Das Agitprop-Theater der 20er Jahre schließlich hat dem Publikum ermöglicht, die Motivationen und Formen des Klassenkampfes schon mal gemeinsam mit der Bühne im Zuschauerraum oder auch gleich auf der Straße zu proben.

Im Theater sind gleichzeitig diesseits und jenseits der Rampe Menschen gegenwärtig, die unterschiedliche Rollen spielen und diese Rollen auch ad hoc tauschen können, was zum Zusammenbruch des Theaters oder zu seiner Erweiterung führen kann. „Beim Film dagegen schauen wir, einsam, in einem verdunkelten Raum, durch halbgeöffnete Vorhänge einem Schauspiel zu, das uns ignoriert und das Teil eines Universums ist. Nichts widerspricht unserer imaginären Identifikation mit der Welt, die vor uns abläuft, und die zu ‚der Welt' wird."[3] Diese imaginäre Identifikation ihrerseits jedoch widerspricht einer Haltung, die dem Zuschauer ein distanziertes Verhältnis zum Leinwandgeschehen ermöglicht als Voraussetzung dafür, selbst als Handelnder daran teilnehmen zu können (oder auch nur zu wollen). Wenn das Kino seinerseits die Beteiligung der Zuschauer am Film ‚imaginiert', dann macht es unversehens die Leinwand zur Bühne, das Kino zum Theater. Der tatsächliche, gegenwärtige Zuschauer jedoch, der diesen Film im Kino sieht, ist der „immobile und schweigsame Zuschauer, wie ihn unsere Kultur vorschreibt, (der) keine Gelegenheit (hat), den in ihm entstehenden Traum durch eine ‚motorische' Abfuhr ‚abzuschütteln', so wie man ein Stäubchen von seiner Kleidung wischt."[4] Belohnt wird er (sie) durch eine weit über die Möglichkeiten des Theaters hinausgehende Dynamisierung der Wahrnehmung, „indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre

---

[2] Vgl. E.T. Kirby (Hg.) Total Theatre. New York 1969.

[3] André Bazin: Theater und Kino. In: Ders. Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films. Köln 1975, S. 90.

[4] Christian Metz: Der fiktionale Film und sein Zuschauer. In: Ders. Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. (1972) Münster 2000, S. 81.

Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund der vor ihm erscheinende Raum“[5], eine rein optisch-imaginäre Bewegtheit, die eben nur zu haben ist, wenn man still und selbstvergessen bewegungslos auf seinem Kinosessel bleibt.

Diese Haltung verdankt sich einer Geschichte der Disziplinierung eines Kinopublikums, das in den Anfängen der Kinematographie den Film in einer Umgebung gesehen hat, die ein ganz anderes Verhalten nahegelegt hat, das wiederum vom Film beantwortet, geduldet oder auch gefördert wurde. Das Kino der Jahrmärkte und Varietés zeigte sich selbst und was es darstellte als eine Attraktion unter vielen anderen Attraktionen konkurrierender Schausteller. Schauspieler verneigten sich am Beginn des Films vor einem Publikum, das sie nicht sahen, von dem sie jedoch oder ihre fotografischen Schatten gesehen werden konnten und das sich angesprochen fühlte. Dieses ‚Kino der Attraktionen‘ – und jetzt kommt die Avantgarde endlich ins Spiel – ist vom verbürgerlichten ‚literarischen‘ Kino der immer länger werdenden erzählenden Filme abgelöst worden: Sein Erbe haben die ‚Attraktionen‘ des avantgardistischen Films angetreten, der sein Medium nicht mehr zugunsten einer (literarisch vor/geschriebenen) Handlung verleugnet, sondern bestrebt ist, alle Möglichkeiten der ‚Spezifik‘ des Mediums Film auszuschöpfen und zu demonstrieren.[6] Selbstbewusst zeigt sich der Avantgarde-Film wieder als das, was er ist: Film und das, was er kann: Bewegung darstellen, dasselbe, was die frühen Filmzuschauer ebenfalls erstaunt zur Kenntnis genommen und fasziniert oder belustigt verfolgt haben, eine projizierte Welt in Bewegung.

Aber wie halten es die filmischen Avantgarden nun ihrerseits mit den inzwischen verschütteten und kulturell diskriminierten Bedürfnissen ihres Publikums nach körperlicher Bewegung und aktiver Beteiligung im Kino?

Eine impressionistische ‚erste‘ französische Avantgarde interessierte sich mehr für die Spezifik des fotografischen Mediums des Films (‚photogénie‘) und dessen Koppelung mit dem kinematographischen Bewe-

---

[5] Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film (1936/1946). In: Ders. Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt/M 1999, S. 25.

[6] Vgl. Noel Burch: A Primitive Mode of representation? S. 220-227; Tom Gunning: The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde, S. 56-62. Beide in: Thomas Elsaesser (Hg.) Early cinema. Space, frame, narrative. London 1990.

gungsbild, beides wird stilgeschichtlich in der Verbindung mit dem Symbolismus (Marcel L'Herbier: *Rose France*, 1918), Kubismus (Abel Gance: *La Folie du Docteur Tube*, 1915), ‚Art Nouveau' (Marcel L'Herbier: *L'Inhumaine*, 1924) oder moderner Literatur (Jean Epstein: *Glace à trois faces*, 1927) zu einer nationalen Filmkunst verdichtet. Ähnlich verhält es sich mit dem expressionistischen Film in Deutschland (Robert Wiene: *Das Cabinett des Dr. Caligari*, 1918). Für eine kurze Zeit, etwa zwischen 1917 und 1922, beherrschte DADA die Szene, aber es ist schwer, auch von einem DADA-Kino zu sprechen, so, wie dann wenig später der Surrealismus einen eigenen Filmstil (vor allem mit Luis Buñuel) entwickelt hat. Thomas Elsaesser hat in diesem Zusammenhang das „surrealistische Interesse am Film (man denke an die zentrale Bedeutung des Auges und der Perspektive in Luis Buñuels *Un Chien Andalou*, 1928) vom dadaistischen Interesse am Kino" unterschieden und für Dada gesagt: „Nicht der Film, sondern die Vorführung ist Dada."[7] Diese Wendung zum Publikum haben die Dadaisten von ihren futuristischen Vorläufern übernommen. In deren Manifest ‚Der futuristische Film' von 1916 geht es zuerst einmal um die kinematographische Technik selbst als neues Ausdrucksmittel, das es von falschen Konventionen (des Buches) zu befreien gelte, denn es ist „ohne Vergangenheit und traditionslos".[8] Die wenigen futuristischen Filme, die tatsächlich entstanden sind, zeigen entweder die Futuristen selbst in absurden Situationen, z.B. einer ‚Diskussion mit Boxhandschuhen zwischen Marinetti und Ungari', die mit filmischen Mitteln wie Doppelbelichtungen oder mit Zerrspiegeln noch verstärkt wurden, oder melodramatische Handlungen in lediglich futuristisch anmutenden Dekorationen (*Thais* von Anton Giulio Bragaglia, 1916). Abstrakte Filme von Arnaldo Ginna und Bruno Corra suchten zu einer „Harmonie von Farben eine Analogie in der Harmonie der Musik"[9] zu gelangen. Der Propagierung von Dynamik und Simultaneität durch die Futuristen näher war ihre Vorstellung vom Varieté, das „gleichzeitig mit

---

[7] Thomas Elsaesser: Dada/Kino? Die Avantgarde und das frühe Filmerlebnis. In: Ders. Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002, S. 63-64.

[8] Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti: Der futuristische Film. Manifest, 11. September 1916. In: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.) Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarden (1909-1938). Stuttgart, Weimar 1995, S. 124.

[9] Birgit Hein: Der futuristische Film. In: Birgit Hein, Wulf Herzogenrath (Hg.) Film als Film. 1910 bis heute. Katalog Köln 1977, S. 37.

uns aus der Elektrizität entstanden ist […] und zum Glück weder Tradition noch Meister oder Dogmen (hat), sondern […] von der Aktualität (lebt). […] Das Varieté ist heute die einzige Theaterform, die sich den Film zunutze macht."[10] Anders als der Film jedoch, dessen Präsentation im Kino nicht wie im Theater mit der Präsenz des Publikums rückgekoppelt werden kann, kann das Varieté „sich die Mitarbeit des Publikums zunutze (machen). Dieses bleibt nicht unbeweglich wie ein dummer Gaffer, sondern nimmt lärmend an der Handlung teil, singt mit, begleitet das Orchester und stellt durch improvisierte und wunderliche Dialoge eine Verbindung zu den Schauspielern her."[11] Um das Publikum zu aktivieren, muss man „die Überraschung und die Notwendigkeit zu handeln unter die Zuschauer des Parketts, der Logen und der Galerie tragen. Hier nur ein paar Vorschläge: auf ein paar Sessel wird Leim geschmiert, damit die Zuschauer – Herr oder Dame – kleben bleiben und so die allgemeine Heiterkeit erregen." Sitzplätze werden mehrfach vergeben, damit es zum Streit um die Plätze kommt. „Die Sessel werden mit Juck-, Niespulver usw. bestreut."[12] Das Perfomative der futuristischen Kunst brauchte die Aktion, die ‚befreiten Worte' wollten ausgesprochen werden, die ‚Geräuschkunst' sollte gehört und vor allem die Futuristen selbst sollten als Aktionisten ihrer Kunstideologie unmittelbar wahrgenommen werden können. Kurz, der Film mag die Futuristen beim Dynamismus ihrer Aktionen beeinflusst und Ideen für ihre (statischen) Bilder (Giacomo Balla) gegeben haben, die direkte Aktion mit ihrem Publikum haben sie nicht im Kino, sondern im Theater gesucht.

Krieg und Nachkriegszeit haben den Dadaisten von der heroischen Pose der Futuristen nur deren Lächerlichkeit und ein (Anti-)Programm fundamentaler Dekonstruktion aller kulturellen Werte zurückgelassen, das sich ebenfalls in Aktionen äußerte, die in variantenreichen Situationen stattfanden. Kabarett oder Dada-Soiréen, in denen ‚bruitistische Simultangedichte' vorgetragen wurden, endeten nach heftigen Publikumsbeschimpfungen oft in Tumulten. Eine Dada-Matinée am 7. Dezember 1919 sah die Aufführung eines Simultangedichtes von Richard Huelsenbeck „Die Schweinsblase als Rettungsgürtel" unter Mitwirkung von Johannes Baader, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck und Walter

[10] Filippo T. Marinetti: Das Varieté. In: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.) Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarden (1909-1938). Stuttgart, Weimar 1995, S. 60.

[11] Ebd. S. 61.

[12] Ebd. S. 63.

Mehring vor. Ein Bericht über diese Aufführung beginnt folgendermaßen: „Auf der Bühne erscheint ein Künstler nach dem andern, schreit ein paar Worte, wird unterbrochen, getadelt, gelobt, hinausgeworfen, zurückgeholt, verhöhnt, gepriesen. Über Kunst brüllen sie unzusammenhängende Sätze, über Politik, über Sitte. Das Publikum johlt und pfeift und trampelt und quietscht und steigt auf die schönen roten Samtsessel und will sein Eintrittsgeld zurück und stürmt fast die Bühne. Und aus diesem Lärm heraus schlagen die Worte der Darstellenden an mein Ohr: ‚Wir sind unsere eigenen Gegner. Wir haben andere Glieder am Leibe. Wir dudeln, quietschen dada. Kunst gibt es nicht mehr!' (Zwischenruf: Aber erst seit heute!)" Es kommt zu wüsten Beschimpfungen und am Ende haben sie „den Erfolg errungen, den sie wünschten. Sie wollen Tumult, wollen nichts als lächerlich machen, auflösen, zertrümmern."[13] Während die Futuristen von einer neuen technisch beschleunigten Welt träumten, die sie schließlich faschistisch verwirklichen wollten, waren die Dadaisten desillusioniert aus dem ersten totalen technischen Krieg zurückgekommen und haben die ganze bürgerliche Kultur, ihre technische Moderne inklusive, der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Futuristen haben den Film vor allem als neues Medium technischer Bilder des Dynamismus und der Simultaneität, des ‚modernismo' also, gefeiert; wie hat sich Dada zum Film verhalten? Anders gefragt, wann ist ein Film dadaistisch? Am 3. Mai 1925 fand im Ufa-Filmpalast am Berliner Kurfürstendamm eine denkwürdige Film-Matinée unter dem Titel ‚Der absolute Film' statt. Einige der Filmemacher, die dort ihre Filme zeigten, waren als Dadaisten bekannt, darunter Hans Richter, Viking Eggeling und vor allem Francis Picabia, der mit einem Film *Entr'Acte* angekündigt war, für das er das Scénario geschrieben hatte, ‚adapté et réalisé par René Clair'. Weitere Beiträge stammten von den Malern Walther Ruttmann (*Opus 2, 3* und *4*) und Fernand Léger (*Images mobiles*, ein Film, der besser bekannt ist unter dem Titel *Ballet mécanique*) und dem Bauhaus-Künstler Ludwig Hirschfeld-Mack (*Dreiteilige Farbensonatine*). Hans Richter, der bisher expressionistisch gemalt hatte, war 1916 nach Zürich und dort mit Dada in Kontakt gekommen, um von nun an die Anti-Kunst mit dem Dada-Lachen zu verbinden. „Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst, mit dem wir unsere Anti-Kunst betrieben auf dem Weg zur Entdeckung unserer selbst."[14] Das Programm war genuin dadaistisch, denn es ging in erster Linie um „Krach, Zerstörung. Heraus-

[13] Hanne Bergius: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen 1989 (= Werkbund-Archiv 19), S. 347.

forderung, Verwirrung. Zufall nicht als Erweiterung des künstlerischen Feldes, sondern als beabsichtigtes Prinzip der Auflösung, des Ungebändigten, der Anarchie. In der Kunst also: Anti-Kunst."[15] Aber 1919 war der Spaß zu Ende, als Richter sich in München für die Räterepublik einsetzte und daraufhin zwei Wochen inhaftiert worden war; danach zogen sich Hans Richter und Viking Eggeling aufs Land, das Gut von Richters Eltern Klein-Kölzig in der Mark Brandenburg, zurück, ohne wieder Kontakt mit Dada (Berlin) aufzunehmen. Stattdessen widmeten sich die beiden der Frage, wie Malerei ‚in Bewegung' versetzt werden kann, eine Frage, die sie konstruktivistisch beantworteten. Das Ergebnis ihrer Versuche war der ‚absolute Film', dessen abstrakte Formenspiele nach geometrischen Proportionen und musikalischen Rhythmen sehr viel mit der Erweiterung des kinematographischen Formenrepertoires bei der Gestaltung von Bewegung und nur mehr sehr wenig mit dadaistischen Provokationen zu tun hatte. Ein Bericht über eine Aufführung von Walther Ruttmanns *Opus 1* mit der Musik von Max Butting am 17.4.1921 kann das verdeutlichen: „Der Raum verschwand. Dunkelheit. Wenige Augenblicke einer eindrucksvollen Pause, als ob die letzten Verbindungen zur Außenwelt weggewaschen werden sollten. Der Apparat begann zu surren, Buchstaben und Titel flickerten für einen Moment phosphoreszierend vorbei. Dann, die ersten Noten der Symphonie, eine irisierende Atmosphäre, angefüllt mit intensivem und vibrierendem Licht, brennend über die Leinwand verteilt."[16]. Diese Art, andächtig einer Filmvorführung beizuwohnen, war nicht im Dada-Sinne. Als die Matinée ‚Der absolute Film' 1925 über die Leinwand ging, fühlte sich denn auch niemand mehr provoziert. „Dada hatte sich als aktive Bewegung aufgelöst und verzweigte sich in konstruktivistische und surreale Tendenzen [einerseits] sowie in eine auf den Tag zugeschnittene satirische Kunst, die sich mit der Arbeiterklasse solidarisierte [andererseits]."[17] Der abstrakte ‚absolute Film' hat die Dada-Bühne längst verlassen und sich als ‚cinéma

[14] Hans Richter: Dada-Kunst und Antikunst Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1964, S. 18 (hier zit. Nach Hermann Korte: Die Dadaisten. Reinbek 1994, S. 40).

[15] Ebd. S. 48 (zit. Nach Korte, S. 46).

[16] Hermann G. Scheffauer über eine Aufführung von Ruttmanns ‚Opus 1' mit der Musik von Max Butting am 17.4.1921. In: Standish D. Lawder: The Cubist Cinema. New York 1975, S. 60 (Übers. J. Paech).

[17] Hanne Bergius: Das Lachen Dadas, S. 385.

pur‘ und ‚zweite‘ Avantgarde der ‚ersten‘ französischen Avantgarde des Films angeschlossen.

Wenn da nicht auch der Film *Entr'Acte* gewesen wäre, der ebenfalls zum Programm des ‚absoluten Films‘ 1925 gehörte und vermutlich ebenso andächtig wie die anderen Kunstwerke ‚reinen‘ Films gesehen worden wäre. Im Ufa-Filmpalast wurde *Entr'Acte* als ein Film neben anderen gezeigt, der sich womöglich dadurch auszeichnete, dass er etwas lustiger war als die vielen Quadrate und Rechtecke, die sich sonst auf der ‚absoluten‘ Leinwand tummelten. Ursprünglich jedoch, bei der Premiere dieses Films, war er Teil eines komplexen Dada-Ereignisses, für das die Umstände, unter denen der Film gezeigt und gesehen wurde, die Erwartungen des Publikums und die allgemeine kulturelle Stimmung, in der die Veranstaltung funktionierte, entscheidend gewesen sind.

Entr'Acte ist ein Film nach einem Scénario von Francis Picabia und der Regie von René Clair. Picabia hatte die Idee, nach dem ersten Teil seines Balletts *Relâche*, das mit dem ‚Schwedischen Ballett‘ im Théâtre des Champs-Elysées 1924 aufgeführt werden sollte, einen Film zu zeigen. René Clair hatte gerade einen Film gedreht (*Paris qui dort*, 1923[18]) und schien geeignet, diese Idee eines gefilmten Zwischenaktes mit der Musik von Erik Satie zu verwirklichen. Bis zur Premiere des Films hatte es Francis Picabia „nicht versäumt, das künftige Publikum zu provozieren, indem er im Programm schrieb: ‚Ich würde sie lieber schreien hören als applaudieren‘. Erik Satie hatte seinerseits angekündigt, dass er für die guten Leute, die uns zuhören, eine ‚pornographische‘ Musik komponiert habe; er milderte diese Ankündigung etwas ab, indem er hinzufügte, dass er nicht die Absicht habe, weder einen Hummer noch ein Ei zum Erröten zu bringen. Und das Premierenpublikum von Tout Paris, immer in der Hoffnung auf einen Skandal, stürzte zum Théâtre des Champs-Elysées, wohl vorbereitet, die beleidigendsten Überraschungen zu erleben. Aber die Überraschung war nicht die, die man zu Recht erwartet hatte. Mit schwarzem Anzug und weißen Krawatten, schulterfrei mit Pelz und Diamanten, stiegen die Eingeladenen aus ihren Autos, um […] feststellen zu müssen, dass die Türen des Theaters geschlossen waren und die Vorstellung nicht stattfindet. Das führte zu einem Ausbruch an Schreierei, vermischt mit Kommentaren von Leuten, die Ahnung hatten: Kein Zweifel, es ist genau das, was der Titel sagt, *Relâche* [geschlossen, keine

[18] Vgl. Joachim Paech: Nicht vergessen, aber lange Zeit unsichtbar: *Paris qui dort* (1923, 1971) von René Clair. In: Aleida Assmann, Michael Frank (Hg.) Vergessene Texte. Konstanz 2004.

Vorstellung] […] Das ist die Apotheose von Dada, der beste Streich von Picabia […] Die Wahrheit indes war viel einfacher, Jean Borlin [der Choreograph], krank oder mit den Nerven fertig, war nicht in der Lage auf der Bühne zu erscheinen. Aber diese Erklärung befriedigte niemanden und die Mehrzahl derer, die feingemacht nach Hause zurückkehrten, glaubten, dass sie Opfer eines guten Scherzes geworden waren. Wenige Tage später (am 4. Dezember 1924) konnten sie ihren Irrtum erkennen, als sich der Vorhang vor dem ersten Akt von *Relâche* hob.“[19] Der erste Teil ging unter freundlicher Anteilnahme des Publikums über die Bühne, dann senkte sich eine Leinwand herab und die Filmprojektion von *Entr'Acte* begann. Von den ersten Bildern an machten sich kleine Lacher und ein undeutliches Murmeln unter den Zuschauern breit, ein leichtes Zittern durchlief den Rang. Dann kündigte sich langsam ein Sturm an, der schließlich losbrach. Picabia, der sich gewünscht hatte, dass das Publikum schreien würde, hatte allen Grund zufrieden zu sein. Schreie und Pfiffe, die ohne Zweifel vom Kenner als klangliche Verstärkung, die die Proteste der Musik hinzufügten, geschätzt wurden, mischten sich mit Saties melodiösen Scherzen.“ Die bärtige Tänzerin und das Kamel vor dem Leichenwagen machten, „dass sich das Publikum wie im ‚Luna-Park‘ vorkam [wo der Leichenzug tatsächlich startet], das Schreien erreichte seinen Höhepunkt und mit ihm unser Vergnügen.“[20] Der Surrealist Robert Desnos war sofort bereit, den Film aus seinem (Dada-)Zusammenhang zu lösen und ihn zum „schönsten Film des Jahres“ zu erklären. Aber dann sagt er etwas wirklich Interessantes: „Die komische Handlung stimmt perfekt mit der Art von Filmen überein, die Pathé zu Beginn der Filmgeschichte gezeigt hat, dem *Arroseur arrosé* zum Beispiel; der Geist ist geblieben, seine Wiederverwirklichung ist perfekt.“[21] Dieser Rückbezug auf die Anfänge der Filmgeschichte (*Arroseur arrosé* ist ein Film der Brüder Lumière von 1895) stellt *Entr'Acte* in den Zusammenhang jener ‚Attraktionen‘, die für den frühen Film bezeichnend waren und an die das Dada-Ereignis des Films *Entr'Acte* noch einmal erinnert hat, bevor auch die Avantgarde (vorläufig) ihr Heil eher auf der Leinwand als im Zuschauerraum suchte. Als Dada-Ereignis jedenfalls hat der Film das frühe Kino avantgardistisch beerbt.

---

[19] René Clair: Picabia, Satie et la première d'entracte. In: L'Avant Scène Cinéma 1968, S. 6.

[20] Ebd.

[21] Rober Desnos, In: L'Avant Scène Cinéma, 1968, S. 7.

Thomas Elsaesser hat (den Erinnerungen Hans Richters folgend) berichtet, dass die von Francis Picabia, René Clair und Erik Satie erhoffte Provokation des Publikums gerade nicht stattgefunden habe. „Zu ihrer Enttäuschung blieben die Zuschauer respektvoll auf ihren Plätzen sitzen, schweigend auf die Leinwand starrend. Die Vorführung scheiterte daran, dass das Publikum sich weigerte, sich durch den Film zu einer Dada-Performance provozieren zu lassen.

Dieses Ereignis zeigt geradezu exemplarisch, warum der Film letztlich ein wenig geeignetes Medium für Dada-Ereignisse war: die Rezeptionsbedingungen im Kino nämlich – der abgedunkelte Saal, das stabile Rechteck der Leinwand, die feste voyeuristische Position des Zuschauers – wirkten nicht nur der Idee der Provokation entgegen, sie kompensierten in ihrer Geometrie auch das Fehlen einer kohärenten fiktiven Handlung und die assoziative Organisation des filmischen Materials. […] werden zwangsläufig geglättet und in ihrer Aufsässigkeit gezähmt, denn die ‚offenen' Rezeptionsbedingungen im Kino der 10er Jahre sind in der Nachkriegszeit immer weniger gegeben."[22] Was das Premierenpublikum betrifft, so wird man getrost René Clairs Bericht vertrauen können, aber die Premiere fand auch nicht im Kino, sondern im Theater statt, das dem Publikum offensichtlich mehr Freiheiten gewährte als der dunkle Saal des Kinos, in dem auch *Entr'Acte* künftig eine eher andächtige als lustvoll provozierte Rezeption erfahren hat.[23] Das Dada-Ereignis mit *Entr'Acte* hat vielleicht nur einmal stattgefunden (die erste Pariser Wiederaufführung fand übrigens (stumm) am 21. Januar 1926 im Kino der Avantgarde, dem ‚Studio des Ursulines' als Vorprogramm für den Film *Die freudlose Gasse* (1925) von GW Pabst statt). Aber nicht nur der (auch in diesem Sinne ‚absolute') Film hatte sich den beabsichtigten Ungezogenheiten des Publikums entzogen, das Publikum seinerseits hat seine Protesthaltung habitualisiert und dadurch entschärft. „Das Publikum hatte sich in der ihm zugedachten Funktion als skandalisiertes Objekt eingerichtet und daraus ein Rollenspiel gemacht. Dada stagnierte in seiner Wirkung."[24] Die Künstler firmierten mit eigenem Namen, nicht mehr mit Dada, man verhöhnte die Werbung nicht mehr, sondern ver-

[22] Thomas Elsaesser: Dada/Kino? S. 264-65.

[23] Gerade mal, dass R. C. Dale den Zusammenhang mit Picabia und dem Ballett Relâche erwähnt, geht es dann nur noch um ein formales Gegeneinander von ‚Stasis' und ‚Mouvement' in diesem Film. R.C. Dayle: René Clairs Entr'Acte or Motion Victorious. In: Wider Angle, Vol. 2, No 1978, 43.

[24] Ebd. S. 357.

diente mit Werbefilmen das Geld, das man als absoluter Filmemacher für die gemeinsamen Produktionen mit der Ufa benötigte. Nach 1933 war es auch damit vorbei, Hans Richter, Oskar Fischinger und viele andere arbeiteten in den USA, Avantgarde hieß jetzt in Deutschland und bald in Europa ‚entartete Kunst'. Walther Ruttmann zeigte stattdessen dokumentarisch, wie *Deutsche Panzer* (1940) gemacht werden.[25]

1949 ist auch in (West-)Europa wieder von einer filmischen Avantgarde die Rede, die jedoch nicht mehr einem kommerziell zurückgebliebenen Kino künstlerisch vorangehen, sondern die nach der kulturellen Barbarei von Nationalsozialismus und Krieg 1945 überhaupt erst einmal zeigen sollte, was ‚Film' in Europa sein könnte. André Bazin hat in einem Text zum ‚Festival du Film Maudit' in Biarritz 1949 von einer ‚neuen Avantgarde' gefordert, dass sie aufhören solle, unverständlich sein zu wollen. Zu beurteilen, was heute ein avantgardistischer Film sei, muss mit entsprechenden Kriterien der Filmkritik überlassen werden, die das Potential eines Films für die Zukunft festzustellen hat. „Früher war das einfacher, als der Film sich noch ausdrücklich unter diesem Etikett präsentierte. Doch so, wie wir sie heute definieren, setzt der Begriff der ‚Avantgarde' notwendig die Vorstellung ‚Film' voraus."[26] Film und nicht etwa Kino, das sich im Paris der Nachkriegszeit im existenzialistischen Schwarz selbst unsichtbar gemacht hatte. Die neuen Schutzheiligen der neuen Avantgarde waren Josef von Sternberg und Orson Welles und nicht etwa Jonas Mekas, Maya Deren, Malcom LeGrice, George Landow und viele andere, die in den USA die Nachfolge der europäischen Avantgarde der 20er Jahre angetreten hatten. 1975 hat der englische Filmsemiotiker und Avantgarde-Filmer Peter Wollen in einem Aufsatz „The Two Avant-Gardes" die Filme der Avantgarde-Gruppe um die ‚Film Maker's Cooperative' in den USA mit dem europäischen (aus amerikanischer Sicht ‚Art'-) Cinema Godards, Straub-Huillets u.a. in Verbindung gebracht. Die Film-Avantgarde hatte in den USA seit den fünfziger Jahren Aufwind bekommen, u.a. weil es mehr Filmkünstlern (ähnlich wie den Filmdokumentaristen des ‚direct cinema') möglich war, mit preiswerten 16mm Kameras ‚persönliche' Filme zu machen. Seit 1962 hatte man sich in einer ‚Film Maker's Cooperative' zusammengeschlossen und

[25] Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Berlin (Freunde der Deutschen Kinemathek) 1989.

[26] André Bazin: Die neue Avantgarde. In: Freunde d er Deutschen Kinemathek (Hg.) Stationen der Moderne im Film 2. Texte, Manifeste, Pamphlete. Berlin 1989, S. 232.

traf sich auf Festivals, zum Beispiel im belgischen Knokke. Man blieb unter sich, zu Berührungen mit dem Mainstream-Kino kam es kaum. Das europäische ‚Art Cinema' hatte inzwischen die ‚Nouvelle Vague', den ‚Jungen deutschen Film' und andere Innovationen des kommerziellen Films und das Schwellenjahr 1968 hinter sich gebracht. Übriggeblieben in den Augen von Peter Wollen waren 1975 in Europa nur Filme der ‚Groupe Dziga Vertov' Godards und Gorins, Filme von Hanoun und Jancso, quasi der Rest einer Avantgarde ‚maudite'. Obwohl beide, die ‚Coop-Avantgarde' in den USA und das europäische ‚Art Cinema', kaum bereit waren, voneinander Notiz zu nehmen, hatten sie doch eine Reihe von Gemeinsamkeiten und spezifischen Differenzen, die sie jeweils zu Protagonisten des ‚modernen' Films machten. Godard zum Beispiel hat Bazins Forderungen an eine künftige Avantgarde auf paradoxe Weise umgesetzt, indem er mit seinen Kinofilmen, die durchaus Stars wie Brigitte Bardot aufgeboten haben, eher unverstanden und alleine blieb, während er sich mit seinen politischen Filmen Anfang der 70er Jahre (vergeblich?) an ein Massenpublikum wandte und dafür auch den Kontakt zu den Zuschauermassen über das Fernsehen gesucht hat. Das Publikum war dagegen für die amerikanischen ‚Coop-Filmemacher', die häufig von der Malerei herkamen, eher eine marginale Größe. Aus ihrer Mitte kamen allerdings die entscheidenden Impulse für ein ‚Expanded Cinema'[27], Ideen, die Van Doesburg schon 1929 geäußert hatte: „Der Zuschauerraum wird Teil des filmischen Raumes werden. Die Trennung von der Projektions-Oberfläche wird aufgehoben. Der Zuschauer wird nicht länger den Film wie in einer Theatervorstellung beobachten, sondern an ihm optisch und akustisch beteiligt sein."[28] Weil Peter Wollen mit seinen ‚Two Avantgardes' jedoch noch immer von Bazins Vorstellung, dass ‚der Film' im Mittelpunkt jeder Avantgarde zu stehen habe, ausgeht, hat er eine andere avantgardistische Filmpraxis der 50er Jahre, die auf vielfache Weise an den Futurismus und Dada anknüpfte, und die erst in den 60er und 70er Jahren in das ‚Expanded Cinema' und X-Screen einmündet, geflissentlich übersehen.

Mit dem Pariser ‚Lettrismus' um Isidore Isou, Maurice Lemaître und Guy Debord verbindet sich ab Ende der 40er Jahre (erste Auftritte gab es schon 1946) eine Art intellektuelle Jugendbewegung (‚Soulèvement de la jeunesse'), die sich zunächst (anti-)literarisch gibt und dann vor allem

[27] Vgl. Gene Youngblood: Expanded Cinema. London 1970.

[28] Peter Wollen: The Two Avant-Gardes. In: Ders. Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies. London 1982, S. 94.

auch mit Filmveranstaltungen Furore gemacht hat. Ihre (anti-)literarischen Bestrebungen befreiten nicht nur die Wörter aus ihren semantischen und syntaktischen Gefängnissen, sondern sie überboten darin auch noch die Futuristen und zerlegten die Wörter in ihre Elemente, eben die Buchstaben. Lautgedichte à la Kurt Schwitters mit bruitistischem Lärm wurden als Poesie der Zukunft verbreitet. Um uns diese ‚Szene' anschaulich zu machen, hat Roberto Ohrt[29] auf den Anfang von Jean Cocteaus *Orphée* (1949!) hingewiesen, wo ein junger ‚Wilder' gerade in einem Café einem älteren Poeten sein neuestes Werk des ‚Nudisme' gezeigt hat: 30 leere Seiten gebunden in einem Buch. Darüber kommt es zum Streit, die Polizei greift ein, der junge Dichter stürzt auf die Straße, wird überfahren und ist tot. Lettristisch ist der große Auftritt, der mindestens die Polizei einschließt. Die gewollte Provokation ist umso größer, je strukturierter oder institutionalisierter die Öffentlichkeit, in der sie stattfindet, ist. Theater und Kino bieten sich an, im Gegensatz zu Dada haben Theater, Kabarett und Varieté jedoch nicht mehr den Hautgout der Moderne, den der Film mit seiner puren Oberflächlichkeit und totalen Beweglichkeit des Ausdrucks mitbringt: ins Kino. Der erste lettristische Film, der am 7.12.1952 im ‚Ciné Club du Quartier Latin' uraufgeführt wurde, stammte von Maurice Lemaître, sein Titel: ‚*Le film est déjà commencé?*'[30]; das Skript zu diesem Film erschien gleich darauf im April 1952.[31] Weil die Lettristen auch im Kino nicht von den Buchstaben lassen wollten und der Film, der (nicht) gezeigt wurde, vor allem ein Hörerlebnis für das Publikum sein würde, spielte das Skript eine wichtige Rolle, in dem die drei Rubriken ‚Son, Image, Salle' die Inszenierung nicht nur des Films, sondern auch des Publikums regeln. Ob sich das Publikum tatsächlich in seiner Anteilnahme am Film hat regulieren lassen, war auch den Veranstaltern fraglich, deshalb waren Konserven mit Geheul, Applaus, Gelächter etc. durchaus präpariert – nur wo in der Spalte ‚Salle' ‚Silence' vermerkt ist, mag ein Problem entstanden sein. ‚Professionelle

---

[29] Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der situationistischen Internationale und der modernen Kunst. Hamburg 1990, S. 26.

[30] Der Film von Maurice Lemaître *Le film est déjà commencé*? und mit dem Kurzfilm *Film annoncé* sind als Video (1993) erhältlich bei Re:Voir, http://www.re-voir.com.

[31] Maurice Lemaître: Le film est déjà commencé ? Séance de cinéma. Préface de Isisdore Isou (1952). Paris 1999 – Zum lettristischen Kino vgl. Frédérique Devaux: Le cinéma lettriste (1951-1991). Paris 1992 und Roberto Ohrt: Verlassen Sie den Saal! In: Schnitt, Heft 4, 2003 (Performance und Film).

Zuschauer' sorgten darüber hinaus für die planmäßige Aktivierung des Publikums. Das begann schon vor dem Kino, wo man das Publikum eine Stunde lang warten und über die Frage, ob der Film schon begonnen habe, nachdenken ließ. Im Kino tat man alles, um den Zuschauern klarzumachen, dass sie besser das Kino verlassen sollten – natürlich mit dem entgegengesetzten Effekt. Dann gab es tatsächlich einen Film zu sehen, der im wesentlichen auf ‚found footage'-Material beruht, Ausschnitte aus Filmen von Griffith, aus amerikanischen Genrefilmen, aus Dokumentarfilmen, Zeichentrick- und Werbefilmen wurden (scheinbar?) wahllos aneinandergereiht, positiv und negativ, zerkratzt und übermalt. Aus den Lautsprechern tönten lettristische Gedichte, Gesprächsfetzen, in denen sich Monsieur Lemaître darüber Gedanken macht, ob dieser Film nicht ein total absurdes Unternehmen sei oder Dialoge darüber, ob man als Zuschauer endlich eingreifen solle etc. Und immer wieder ‚Stille'. Zusätzlich wurde die Projektion durch Objekte vor der Leinwand gestört, und die Zuschauer sollten schließlich auch ihren Teil zum Ton- und Bilderchaos beitragen. Roberto Ohrt: „Das Publikum des verzögerten Filmabends war also dazu angehalten, sich selbst als Film wahrzunehmen [bien dit, à la bonheur]." Der mit Schrift über‚tönte' Film „erweist sich hier – wie auch bei anderen von der Schrift verstellten Bildern – als ein symbolischer Versuch, den Kinobesucher mit Regieanweisungen zu konfrontieren, die Sprache auf Kommandos zu reduzieren."[32] Folgendermaßen sah der Beginn der ganzen Veranstaltung (nach dem Skript) aus: Durchweg für Son et Image: Néant. Der Film hat noch nicht begonnen, zuerst ist das Publikum aktiv. Vor dem Kino zeigt eine portable Leinwand Filmausschnitte von Griffith, grelle Reklame, ein Neon-Pfeil zeigt zur Kasse, darüber das Filmplakat mit dem Titel des Films: *Le film est déjà commencé?* Im Foyer an den Wänden Photos mit einem Kuss in Großaufnahme, Cowboys, vom Präsidenten der Republik. Die Kinoschlange, die aus dem ersten Stock mit Wasser begossen wird, lässt man eine Stunde warten. Die Wellen der Empörung gehen hoch, deshalb werden die Türen zum Kino nun schlagartig geöffnet. Der Kinodirektor warnt inständig vor dem Film und bietet Pärchen sogar Geld fürs Hotel. Ein Western wird jetzt projiziert, irgendwo in der Mitte fängt er an und sogleich ist auch ‚le mot ‚FIN' zu sehen. Eine heftige Schlägerei entwickelt sich zwischen dafür vorgesehenen Leuten. „Über der Leinwand, die nicht rechteckig sein muß, sondern durch aufgemalte Farben in der Form verändert sein kann, lassen Maschinisten Objekte herabhängen

[32] Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde, S. 33.

und versetzen sie in Bewegung. Die Zuschauer nehmen immer noch Platz. Ungefähr zum Ende des Western geht das Licht im Saal an und die Stimme des Vorführers fordert die Zuschauer auf, den Saal zu räumen."[33] Putzfrauen erscheinen mit Besen und schmutzigem Wasser und fangen an, den Saal und die Zuschauer zu reinigen. Etc. Zwei Wiederholungen dieser Kinoveranstaltung soll es 1952 gegeben haben. Das Ziel der Provokation war der Angriff auf den damaligen Lieblingsort der Pariser Intellektuellen, das Kino, das die Lettristen ihnen gründlich verleiden und für sich reklamieren wollten. In den 50er Jahren wurden die späteren Protagonisten der ‚politique de auteurs' des Films und der Nouvelle Vague im Kino heimisch, sie tauchten dort ab, bis sie selbst als Kritiker und schließlich Filmemacher wieder auftauchten und die Leinwand bedienten. Sie haben sich nicht von den lettristischen Aktionen irritieren lassen, die später, nach der Spaltung der Bewegung, ‚situationistisch' fortgesetzt wurden. Maurice Lemaître hat sich gerne gegen diese künftige Avantgarde des Art Cinema mit Pamphleten gewandt, zum Beispiel mit ‚La véritable histoire du cinéma ou Les nouvelles escroqueries de Jean-Luc Godard'[34] 1989 als Reaktion auf Godards Fernsehmehrteiler ‚*Histoire(s) du Cinéma*'. Weitere spektakuläre Kinoaktionen haben mit Störungen und misslungenen Filmvorführungen während des Filmfestivals 1951 und 1952 in Cannes stattgefunden: Hier deutet sich mit einem Wetterleuchten das Kinogewitter in Cannes 1968 an. Am 13. Oktober 1952 hat Guy Debord dann die Aktion mit dem Film (?) *Hurlements en faveur de Sade* im ‚Ciné Club d'Avant-Garde' übernommen: Schon nach zwei Minuten war nur noch eine weiße Leinwand zu sehen und auch die Stimmen aus den Lautsprechern versandeten im Schweigen, das nicht mehr aufhörte. Noch einmal Roberto Ohrt: „Ein Film, der den Unmut des Zuschauers in die Leere zwingt, der Wut zuvorkommt und sich selbst abbricht, am Publikum dafür Rache nimmt, indem er die Stille einer peinlichen Befragung unterzieht […]"[35] Mit Guy Debord beginnt eine neue Drehung in der Eskalation des Kinos als Ort der Kritik und kritisierter Ort einer ‚Gesellschaft des Spektakels'.[36]

---

[33] Maurice Lemaître: Le film est déjà commencé ? Séance de cinéma, S. 98-107.

[34] Maurice Lemaître: La véritable histoire du cinéma ou Les nouvelles escroqueries de Jean-Luc Godard' In: Documents lettristes, No 76, mai 1989 (Typoskript).

[35] Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde, S. 41.

[36] Vgl. Guy Debord:La société du spectacle. In: Ders. Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978. Paris (Gallimard) 1994.

Für die ‚Inszenierung des Publikums' ist der Film nur noch ein Element unter anderen und Vorwand, die Leute ins Kino zu bekommen und Provokation und Anleitung für ihre Aktionen. Ob die Zuschauer sich selbst als Film, wie Roberto Ohrt sagt, oder statt des Films sich selbst wahrnehmen, das hängt einzig von der jeweiligen Perspektive der Veranstalter oder des Publikums ab. Überhaupt beginnen sich die medialen Differenzen aufzulösen, durch die ein Publikum in einem Kino für einen Film dispositiv angeordnet wurde: Der Film (die Leinwand) verliert seine (ihre) privilegierte Position und Ausrichtung, die Leinwand wird zuerst verdoppelt[37], dann kommen andere mediale ‚Spielarten' zur Aktion hinzu und schließlich ist es für ein multimediales Happening egal, ob es sich in einem Saal oder auf der Wiese oder an einer Straßenecke ereignet. Als Ereignis ist es nach wie vor „darauf angelegt, das Publikum zu ärgern und zu beschimpfen. Es kann geschehen, dass die Darsteller das Publikum mit Wasser bespritzen […] Und es kann auch vorkommen, dass einer der Akteure einen ohrenbetäubenden Lärm auf einem Ölkanister macht der eine Acetylenfackel in Richtung auf die Zuschauer schwenkt."[38] Damit die Planung des zufälligen Ereignisses funktioniert, muss keine Filmaufführung mehr in einem Kino angekündigt werden, wo das Publikum ebenfalls mit Wasser bespritzt werden kann. Und das Publikum kann sich auch bei jeder anderen Gelegenheit eines Ereignisses als Publikum konstituieren.

Das Kino, jedenfalls das avantgardistische, beginnt sich aufzulösen (das Mainstream-Kino hat damit noch bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts gewartet, um sich nun selbst technisch/digital ebenfalls zu überwinden[39]). Der Begriff ‚Expanded Cinema', unter dem dieser Prozess firmiert, deutet nur an, worum es sich tatsächlich handelt: Alle Bestandteile des Cinema wurden separat bearbeitet, erweitert, umdefiniert und zu neuen Hybriden zusammengesetzt, aufgelöst und wieder zusammengesetzt. „Während sich die eine Gruppe strikt auf filmische Materialien und Vorrichtungen – etwa den Filmstreifen, den Projektor, die Leinwand et cetera – konzentrierte, schloß das Kino für die andere Gruppe

[37] Zum Beispiel wurden Andy Warhols *Chelsea Girls* (1966) parallel mit anderen Filmen Warhols aufgeführt.

[38] Rosalind Krauss: Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders. In: Dies. Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Frankfurt/M 1982, S. 310-311.

[39] Vgl. Thomas Elsaesser, Kay Hoffmann (Hg.): Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age. Amsterdam 1998.

sämtliche Aspekte der Vorführsituation mit ein, einschließlich jener Elemente, die aus dem frühen Kino und dessen Vorläufern im Varieté stammen.“[40] Der Rückverweis auf die Ursprünge des Kinematographen legitimiert die Voraussicht einer forensischen Auflösung des Cinema ins Spektakel, an dem alle anderen Künste ebenfalls beteiligt sind, die es ebenfalls nicht mehr im Museum, dem Konzertsaal oder literarischen Zirkel hält. „Experimentelle Kinoansätze sind aus gestischen und expressionistischen Formen des Actionpainting ebenso wie aus experimenteller Musik und postminimalistischer Skulptur“[41] hervorgegangen. Multimediale Aktionen lassen erkennen, „dass es hier primär um eine Ästhetik der Überlagerung und des dynamischen Nebeneinanders [vgl. Susan Sontag] ging, die auf malereiartigen, expressiven Collagemethoden basierte und darin der multifokalen Happeningästhetik ähnelte, die diesen Filmprojektionen vorausgegangen war.“[42] Die „tableauartige Leinwand des klassischen Kinos ist längst […] von allerlei Steuereinheiten beziehungsweise von den Zeichenfunktionen und Bildschirmfenstern moderner Informationsdisplays durchzogen (ja vielleicht sogar aufgesprengt).“ Riesige Monitorwände mit tausenden Bildern geben vor, gegen die Bilderflut einer modernen Kulturindustrie anzugehen. Und die Zuschauer? Sie sind im vollen Sinne das geworden, was Siegfried Kracauer vor dem Zweiten Weltkrieg hat kommen sehen, nämlich Ornament in einer globalen oder totalen (massen-)medialen Veranstaltung zu sein, die als Veranstaltung oft kaum noch unterscheidbar ist, und wo das „Ornament [selbst] von den Massen, die es zustandebringen, nicht mitgedacht wird.“[43] Ob im Fußballstadion, am Ort einer Katastrophe oder eines Kunst-Events, das Publikum ist deren Bestandteil und gemeinsam sind sie Objekt und Ware ihrer massenmedialen Konstitution. Expanded Cinema ist gerade auch in seinen widerständigen Bestrebungen Teil des Medienspektakels geworden, vor dem uns Guy Debord (‚Die Gesellschaft des Spektakels‘) so inständig gewarnt hat. Die Vielfalt der Formen, in denen das Publikum an Kunst-Aktionen beteiligt wird, ist groß, viele erinnern an Dada, nur haben sie längst ihre Unschuld an die Massenmedien verloren: „Presse, Rundfunk und Fernsehen neutralisieren das kritische Potential

[40] Liz Kotz: Die Disziplinierung des Expanded Cinema. In: Museum Moderner Kunst: Stiftung Ludwig Wien, Matthias Michalka, Köln 2004, S. 46-47.

[41] Ebd. S. 47.

[42] Ebd.

[43] Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse (1927). In: Ders. Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M 1977, S. 52.

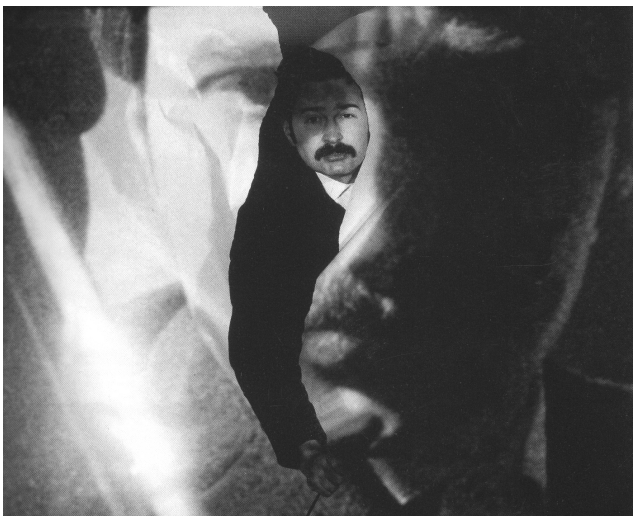
der Expanded-Cinema-Arbeiten weitestgehend."[44] Im Fernsehen sieht sich das Publikum beim Zusehen zu, und es gibt niemanden mehr, der es dabei stört.

Da es bei diesem etwas melancholischen Schluss nicht bleiben kann, sollen nun noch kurz, quasi als zusammenfassende Wiederholung, drei paradigmatische Stadien der ‚Durchbrechung der Leinwand' an drei Bildern vorgestellt werden, die jeweils Teil einer publikumsbezogenen Aktion gewesen sind.

Das erste Bild zeigt das Ende des Films *Entr'Acte* von Francis Picabia und René Clair. Nachdem am Schluß ein Magier mit seinem Zauberstab alle Figuren und dann sich selbst hat verschwinden lassen, erscheint auf einem aufgespannten Papierbogen das Wort FIN. „Hinter diesem Papier erscheint ein Mann, der es zerreißt, indem er durch das Papier hindurchspringt und dann zu Boden fällt. Ein Fußgänger kommt vorbei und versetzt ihm einen heftigen Tritt an den Kopf. Der Film läuft zurück, der Mann wird wieder durch das Papier geschleudert […] und das Wort FIN

[44] Matthias Michalka: „Schießen Sie doch auf das Publikum" – Projektion und Partizipation um 1968. In: X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre (Katalog). Hg. von Museum Moderner Kunst: Stiftung Ludwig Wien, Matthias Michalka, Köln 2004, S. 103.

stellt sich wieder her." Abspann. Wo wollte dieser Mann hin?[45] Vielleicht war er mit dem Ende des Films (FIN) nicht einverstanden. Oder aber es zog ihn zum Publikum, das, wie wir wissen, sich lauthals bemerkbar gemacht hatte. Wurde er von einem Zuschauer dorthin zurückbefördert, wo er hingehörte, in den Film, damit endlich Schluß (FIN) ist?



Das zweite Bild zeigt, wenn man genau hinsieht, den Wiener Avantgardefilmer, Historiker und Theoretiker der Avantgarde Gottfried Schlemmer[46] während einer einmaligen Aktion im Rahmen der Hamburger Filmtage 1969: *The Time for ACTION has come.* „Auf der Leinwand wird ein Film projiziert, der Schlemmer nachdenklich in einem Raum umhergehend zeigt, um sich anschließend an einen Tisch zu setzen und einen Text zu verfassen. Nachdem er das Resultat durchgelesen hat, steht er unvermittelt auf, ergreift ein Messer und geht auf die Kamera zu. Im selben Moment durchschneidet der Künstler von hinten die reale Leinwand und springt in den Zuschauerinnenraum, um eben jenen Text laut vorzutragen. Das Pamphlet ruft die KinobesucherInnen auf, in gesell-

[45] Handelte es sich vielleicht sogar um einen frühen ‚Truman', der seine fiktionale Welt zugunsten der hinter einer Mauer vermuteten Realität verlassen wollte und rüde zurückgeschickt wurde? (Peter Weir: *Truman Show*, 1998)

[46] Gottfried Schlemmer (Hg.): Avantgardistischer Film 1951-1971: Theorie. München 1973.

schaftliche Prozesse aktiv einzugreifen und die Welt als eine veränderbare zu verstehen.“[47] Die Kamera gehörte dem Fernsehen des Südwestfunks, der die Aktion aufzeichnete und wenig später unter dem Slogan ausstrahlte: „Endlich steigt der Filmheld von der Leinwand ins Parkett herab.“ Daran angeschlossen haben sich, wie Gottfried Schlemmer versichert, angeregte Diskussionen mit dem Publikum, das die Ankunft des ‚Filmhelden‘ begeistert begrüßt hat. Mit einem symbolischen Akt, durch den die Leinwand als das zwischen Film (Fiktion) und Zuschauern (Realität) Trennende zerstört werden soll, hat sich der Film Zugang zur Wirklichkeit verschafft, die diesmal nicht hinter, sondern vor der Leinwand, dort wo die Zuschauer sind, liegt. Der Film ist in der Wirklichkeit seiner Performanz angekommen oder doch nur im Fernsehen, durch dessen ‚Live‘-Kamera der Durchstoß des Films in die Wirklichkeit in dieser Form erst möglich (und in der Aufzeichnung wiederholbar) wurde?

Das dritte Bild schließlich zeigt den Videokünstler Peter Campus in einer seiner Videoaktion (First of *Three Transitions*, 1973). Zwei Videokameras a. vor und b. hinter einem Kartonbogen zeigen in Überblendung, d.h. in demselben Bild, wie Campus (a.) den Karton einschneidet, was (b.) wie ein Schnitt in sein eigenes Körper-Bild aussieht. Campus öffnet den so entstandenen Spalt (a.) und steigt so in sein eigenes Bild (b.), indem er durch den Karton hindurchsteigt. Auf der anderen Seite (b.) angekom-

[47] Foto und Text aus: X-Screen. S. 113.

men, schließt er den Spalt, sein Bild (a.) ist wieder unversehrt. Rosalind Krauss[48] hat vom Video als narzisstischem Medium der Selbstbeobachtung gesprochen. Die Aktion von Peter Campus ist der Inbegriff dieser medialen Selbstbespiegelung. Die Bilder auf der Leinwand (dem Karton) und der Körper, der sich darauf abbildet, sind dieselben auf der Vor- und Rückseite, ohne Dahinter und Davor, also auch ohne ein Publikum, das erst am Ende des medialen Prozesses, vor dem Monitor, bei dieser Art, durch sich selbst durchzusteigen (als Metapher für subjektives ‚Sich-selbst-Verstehen'?), zuschaut. Vielleicht ist es ja auch ein Monument für die Selbstbefriedigung des Zuschauers als Bild.

Für Walter in alter Freundschaft

[48] Rosalind Krauss: Video: The Aesthetics of Narcissism. In: John G. Hanhardt (Hg.) Video Culture. A Critical Investigation. Rochester 1986, S. 179-191.