

Fallbilder und Bildfallen

Über das Prinzip der Bewegung in einigen Sportfotografien Aleksandr Rodčenkos

SUSANNE STRÄTLING

Die Beweglichkeit der Welt ist eine der zentralen Aporien der Fotografie. Erst ein halbes Jahrhundert, nachdem sie als Daguerrotypie ein neues Sichtbarkeitspostulat der Welt etabliert hat, das eine permanente Neuordnung im Feld der Künste um die Begriffe von Realitätsreproduktion, Phantasie und Repräsentation auslösen sollte, bedeuten die Aspekte von Geschwindigkeit, Mobilität, Dauer nicht mehr nur ein Problem der Produktion »stabiler« (und das heißt hier zunächst einmal: durch Stillstand neutralisierter) Bilder, sondern gewinnen produktive Relevanz für ein Medium, das sich in einer zunehmenden Spannung des fotografischen Anspruchs zwischen (wissenschaftlicher) Dokumentation und (ästhetischer) Interpretation, (naturalistischer) Wirklichkeitsabbildung und (symbolistischer) Wirklichkeitsmystifikation befindet. Die Versuche, eine sichtbare Welt auch als eine kinetische Welt und damit die Fotografie als Kinetografie zu begreifen, nehmen um 1880, als die technischen Möglichkeiten der Aufnahme (Schnelligkeit, Belichtungszeit, Verschlussmechanismus, Beschichtung etc.) es gestatten, programmatischen Charakter an. Am bekanntesten sind die einflussreichen Bewegungsstudien Eadweard Muybridges, die eine lineare oder zyklische Bewegung in exakt festgelegte Bildsequenzen zerlegen, denen Zeitsequenzen entsprechen. Über die analytische Phasenbildung der Bewegung entsteht ein fotografisches Repertoire nacheinander geschalteter Bewegungsabläufe, die zuvor unbewusste Mechanismen durch »Dekomposition«¹ für physiologische Studien nutz- und kontrollierbar machen (→ Abb. 1). Die

PLURALE I
(2002), 143–163

1 Frizot 1998, 248

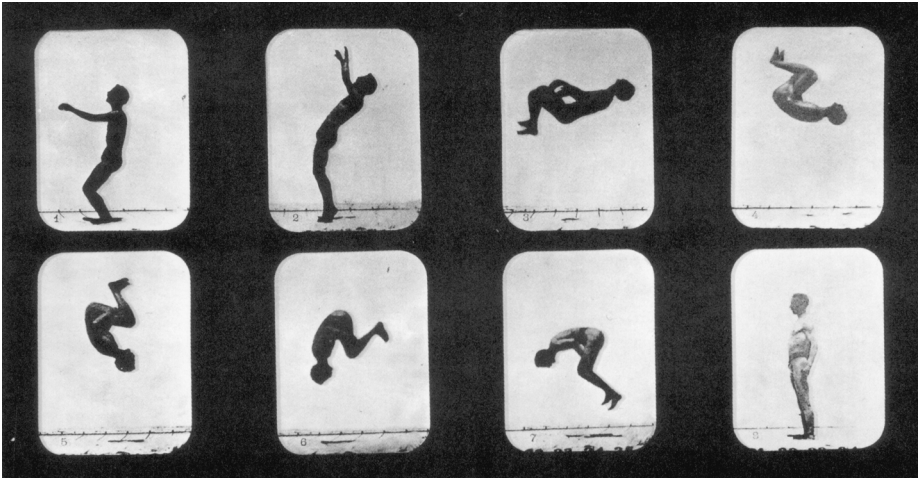


Abb. 1 Eadweard Muybridge: Salto mortale rückwärts (1881) Aus: Frizot 1998, 245.

bei Muybridge noch in Einzelaufnahmen zerstückelte Folge wird nur wenige Jahre später in Étienne-Jules Mareys Chronofotografie, die durch Mehrfachbelichtung auf eine Platte das Bewegungsbild der Fotografie revolutioniert, in ein Zeitbild der Bewegung gefügt. Die kinetischen Eigenschaften des Chronografen erweisen sich in doppelter Hinsicht als wegweisend: Zum einen kennzeichnet der Apparat als unmittelbarer Vorläufer des Kinematografen eine neue Konkurrenzsituation, in der sich die Fotografie von nun an befindet (→ Abb. 2). Marey selbst ging zu Rollfilmen über, die zunächst aus Papier, später aus Zelluloid bestanden, um Apparatur und Methode zu perfektionieren. Zum anderen verändert sich mit der Hereinnahme der Bewegung ins Bild dessen Sichtbarkeitspostulat, denn neben exakten Bewegungs-

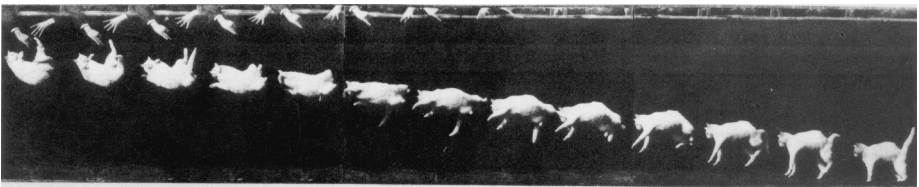


Abb. 2 Étienne-Jules Marey: Fallende Katze (1894) Aus: Frizot 1998, 256.

rekonstruktionen, die das zeigen, was sich der Sinneswahrnehmung entzieht, führen die neuen Aufnahmetechniken durch Überlagerungen auch zu einer nur noch eingeschränkten Lesbarkeit des Bildes und zu stark verfremdenden Effekten. Und es sind gerade diese bilddestabilisierenden Eigenschaften, die den Gedanken einer Chronofotografie für die avantgardistische, speziell die futuristische Begeisterung für »Zeit und Energie als Phänomene des Unsichtbaren«² so attraktiv machen. Dieser bio-ästhetische Dynamismus knüpft an eine sich schon im 19. Jahrhundert abzeichnende Bildästhetik der Unschärfe an, verkehrt jedoch die Suche nach dem Stimmungsbild, in der sich über Retusche und Weichzeichnerei eine Technikphobie der Kunst und die Suche nach der »bildmäßigen Fotografie«³ artikuliert hatte, zum atmosphärischen Prinzip des abstrakten Technizismus. Der Umschlagpunkt liegt in der Bestimmung des Bewegungsprinzips: Ging es zuvor um die Kontrolle von Bewegung durch immer adäquatere Aufzeichnungsmedien, die schließlich die Mobilität selbst apparativ (nach)vollzogen, so verlagert sich das Interesse nun auf die Lösung des Fixationsmoments und die performative Erzeugung von Bewegung.

Die im Folgenden betrachteten Fall-Fotografien des russischen Konstruktivisten und Produktionskünstlers Aleksandr Rodčenko (1891–1956) schreiben sich in den Diskurs der Entästhetisierung der technischen Bildmedien ein, suchen sich jedoch auch vom (Vorwurf des formalistischen) Abstraktionismus zu lösen. 1936 schreibt Rodčenko in *Umbau des Künstlers (Perestrojka chudožnika)*, einer Art politisch-ästhetischem Bekenntnis, rückblickend über die Zeit von 1926–28: »Stürze mich in die Fotoreportage, Sportaufnahmen als das Schwierigste, um freizukommen vom Kunstbild, von der Ästhetik, der Abstraktion«⁴. Der hier formulierte programmatische Anspruch steht im Kontext einer Diskussion um zwei Bildprinzipien in der sowjetischen (Foto)Kunst, die man mit Tupicyna als »Fragmentierung versus Totalität« bezeichnen könnte.⁵ Rodčenko selbst bringt diese Opposition auf die Begriffe organizistischer »Photogemälde« (»foto-kartiny«) versus serieller »Photomomente« (»foto-kadry«).⁶ Die Problematik von Stillstand und Bewegung in Aufnahmen sportiver Stürze, deren provokatives Potential gerade darin liegt, den Akt der Arretierung in einen kinetischen Akt münden zu lassen, markiert für Rodčenko einen

2 Frizot 1998, 253

3 Ullrich 2002, 389

4 Rodtschenko 1993 [1936], 84

5 Tupitsyn 1992

6 Tupitsyn 1992, 199

entscheidenden Wendepunkt in seiner Auffassung der massenkommunikativ wirksamen Bildformen des sowjetischen Fotojournalismus. Die hier ausgewählten Aufnahmen von Turmspringern stammen aus den Jahren 1933 und 1934, sie entstanden kurz nach dem Ausschluss Rodčenkos aus der Gruppe »Oktjabr'« (er hatte in der 1930 neu gegründeten Vereinigung linker Künstler die Sektion Fotografie geleitet) und den Arbeiten am Album über den Bau des Weißmeer-Ostseekanals (»Belomorstroj«). 1935 wurden sie in Moskau auf der »Ausstellung der Meister der Sowjetischen Fotografie« (»Vystavka rabot masterov sovetskogo fotoiskusstva«) gezeigt und waren Gegenstand einer anschließenden öffentlichen Diskussion um Formalismus und Naturalismus in der Fotokunst, in der die o. g. konzeptuellen Gegensätze neu aufbrachen.⁷ Die Bilder von akrobatisch Lufträume durchheilenden Körpern scheinen z. T. durch die Entgrenzung des Horizonts, des verortenden Rahmens, eher aufzusteigen statt zu fallen, zu schweben statt zu stürzen – es sind Figuren zwischen Ikarus und Dädalus. Die fliegenden, springenden, taumelnden Körper von Leichtathleten, Turnern und Wassersportlern brechen ihre Repräsentierbarkeit im Medium der Fotografie auf. Ihre Attraktivität für den entästhetisierenden Anspruch, den Rodčenko unter Formalismusverdacht formuliert, liegt in der gegenseitigen Konturierung zweier Begriffe, in deren Spannungsfeld die Fotografie von Anbeginn steht: *ars* und *techné*. Die *ars* des technischen Mediums Fotografie wird motivisch und strukturell über die *techné* der athletischen Körperbeherrschung diskutiert, deren Technik der Salti und Schrauben zum Kunstspringen artifiziell ist. Der Körper und seine Zurichtung figurieren hier als letzte Referenten für eine Bildform, die sich zunächst vom Stigma der Technizität befreien musste, um sie nun zurückzugewinnen.

7 Dokumentation der Debatte in Gaßner/Gillen 1979

Die Serie von Sportaufnahmen, innerhalb derer ich mich auf die Turmspringer konzentriere, soll durch eine Aufnahme Elizar Langmans, ebenfalls Mitglied der Fotosektion von »Oktjabr'«, ergänzt werden, die die angedeutete Medienkonkurrenz von Film und Foto ins Bild setzt, indem sie den fallenden Körper eines Kunstspringers in Kombination mit einem filmenden Kameramann zeigt, der die Sturzbewegung nicht still stellt, sondern in ihrer Bewegung auf Band zeichnet.

Alle Fotografien sollen im Hinblick auf die o. g. Aspekte unter drei Fragestellungen betrachtet werden:

1. Welche Strategien gibt es, um das Fallen als eine aus der Kontrolle geratene Bewegung unter Kontrolle zu bringen? Das betrifft sowohl das Abgebildete, das Signifikat des Fotos, als auch das Medium seiner Abbildung, seinen Signifikanten. Die Sportler disziplinieren auf der Grundlage mathematisch berechenbarer Gesetzmäßigkeiten von Flugkurven, Parabeln und Gravitationskräften ihren Körper und geben ihm über diese eine neue Form der Bewegung, die diese Gesetzmäßigkeiten abbildet und nutzt. Der fallende Körper des Sportlers ist ein ›Körper von Gewicht‹, der seine Schwerelosigkeit inszeniert. Das Bild kontrolliert diese korporalen Spannungsbögen der Bewegung als Einstellungsfixierung, in der Momentaufnahme, in der Fotografie als ›still‹. Im Moment des fotografischen Auslösens wird die Kamera hier zur Bewegungs- und Lichtfalle.

2. Welche Konsequenzen hat der technische Still-Stand für die Repräsentation bzw. wie kann dieses Bild beschrieben werden: Welche Perspektiven wählt und zeigt es? Wie fixiert es den Körper? Aber auch: Wie implizieren die Techniken der (nachträglichen) Bildbearbeitung eine mediale Beweglichkeit, die nun aus der Montage verschiedener Ansichten resultiert?

3. Der dritte Aspekt betrifft die Position des Betrachters: Wie löst der Akt des Fotografierens einen (neuen) Taumel aus, der zum nächsten Fall führt – dem des Betrachters, der die Kontrolle über seine optische Wahrnehmung verliert und über die Unverortbarkeit des Blicks ins Bild hineinstürzt? Das Verhältnis von Körperbeherrschung und Medienbeherrschung muss sich also zur Triade weiten und den Term der Wahrnehmungsbeherrschung integrieren. Gerade diese erweist sich für den Konstruktivismus insofern als Prüfstein, als ihre Vervollkommenung durch Technik bis hin zur halluzinogenen Steuerbarkeit eine der Metaerzählungen dieser ›Bewegung‹ darstellt.

Diese drei Aspekte markieren im Gang der Analyse eine (zentrifugale) Bewegung eigener Art. Sie gehen aus von der Bewegung des fallenden Körpers, registrieren dessen Kontrollverlust, beschreiben den Einsatz kontrollierender Mechanismen durch kinetische Regeln, vollziehen den Schritt von den Körpertechniken der Bewegungs-

regulierung hinein in die Repräsentation durch Kontrollmechanismen des technischen Mediums, d. h. das Stillstellen der Fallbewegung durch die fotografische Momentaufnahme, suchen nach Verfahren der Remobilisierung des aufgezeichneten Objekts und schließen den Kreis zum Taumel des Betrachters durch Perspektivierung und (De-) Kadrierung. Verkürzt könnte man von einer serialisierten Übersetzung von Bewegungsformen sprechen, die zwischen Deregulierung und Regulierung von Bewegung zu verorten wäre, indem sie durch Kinetik motiviert ist, sich jene unterwirft, um sie transformiert im Bild neu zu erzeugen.



Die Luftraumphantasmen der Avantgarde zitieren immer wieder den Mythos von Dädalus und Ikarus.⁸ Das antike Drama des Aufstiegens, Fliegens, Abstürzens ist nicht nur aufgrund seines utopischen Potenzials attraktiv, sondern auch durch seine Kontextualisierung des Traums von der Schwerelosigkeit des Menschen mit den Kunstformen der Architektur, der Malerei und der Poesie. Es führt die Formierung des fliegenden und fallenden Körpers wie auch die ästhetische Prä- und Postfigurierung dieser Bewegung vor. Dädalus ist neben und in seiner Eigenschaft als lebendes Flugzeug auch der Illusions-Künstler, der Starres lebendig macht und verschlossene Augen öffnet. Seine Kunstwerke zeichnen sich aus durch paradoxe Verschränkungen, in denen gegenläufige, sich selbst reversibilisierende Gänge des Labyrinths lineare Bewegung spiralisieren und visuelle Simultanorientierung auf haptische Sukzessiverfahrung verlagern. Diese Substituierungen des optischen Sinns im Labyrinth – gebaut, um ein Monstrum den Augen zu entrücken, unsichtbar zu machen – setzen sich fort in den täuschend echten Trugbildern seiner Skulpturen, die ihre Augen öffnen und ihre Arme ausstrecken. Schließlich kreisen die Projekte um Entgrenzung des menschlichen Bewegungsraumes über und unter die Erde, suchen die Überwindung der Natur. So sind die dädalischen Objekte im Spannungsfeld von Mimesis und Deformation angesiedelt. Höhepunkt dieser Zerreißprobe zwischen Wiederholung der Natur und gleichzeitiger Entfremdung von ihr in der nachahmenden Apparatur ist die Metamorphose des Menschen zum Vogel, dem seine Vogelperspektive zur

anthropologischen und ästhetischen Nagelprobe gerät. Der Flug durch die Luft, der die orientierungsleitenden Demarkationslinien der Küsten zum Verschwinden bringt, endet mit dem Fall desjenigen, der aufgerufen ist, »nur« zu betrachten und nachzuahmen. Während Dädalus sich ins Gleichgewicht setzt, die Mitte von oben und unten hält, nicht ins Trudeln gerät, obwohl er seinen Blick nach hinten, oben und unten wendet, wird sein biologisches und ästhetisches Doppel Ikarus zum ersten Turmspringer ins Bassin des Mittelmeeres. Verführt durch Perspektive und Technik gerät er aus dem Gleichgewicht, verliert durch den Zug nach oben die Kontrolle und stürzt nach unten. Ikarus verhält sich in der Luft wie ein Besucher der dädalischen Labyrinth, welche mit dem synthetischen Blick auch die Kontrolle über die orientierte Fortbewegung des eigenen Körpers verlässt. Sein Sehen verhilft ihm nicht zur Übersicht, sein voller Horizont schrumpft zur Fluchtlinie, das Objekt, auf das er seinen Blick richtet, entzieht sich jeder klaren Perspektivierung. Auch der mit Prothesen ausgestattete Körper vermag diese Situation nicht zu bewältigen; er stößt sie ab und wird selbst, da er über keine eigenen Kontrollmechanismen verfügt, zu schwer – die Kunst ist hier noch dem Körper als ein Äußerliches zugefügt. Der Konstrukteur schwebt, doch sein mimetischer Betrachter stürzt ab.



Es ist genau diese Konstellation, die den Konstruktivismus reizt. Es ist die Lust an der Festschreibung von Dynamik, um sich von ihrem Opfer zu ihrem Schöpfer aufzuschwingen. Die Exploration einer utopischen Bewegungsform, die es der Regellosigkeit zu entreißen, anzuzeigen und zu steuern gilt, das Erreichen der machtvollen Vogelperspektive, die den Raum parzelliert, strukturiert, in eine neue, technische Kompositionsordnung fügt, aber gleichzeitig die Objekte dieses Raums wie auch die Betrachter des Fotos durch verfremdende Effekte verunsichert und ihrer stabilisierenden Koordinaten entzieht.

Wie verhalten sich nun die Künstler Rodčenkos zwischen Dädalus und Ikarus, Himmel und Wasser? Sie basteln sich keine Flügel mehr, sie haben die Prothesen als Körpertechnik internalisiert. Sie vollziehen eingeübte Bewegungen von Salti, Schrauben, Drehungen, die den

Sturz selbst zur Kunst machen. Sie wollen den Fall, um ihn ästhetisch auszubauen. Die gegenläufige Bewegung der dädalischen Skulpturen ist hier Modus der Verschränkung von Schwerelosigkeit und Gravitationskraft: den Fall aufhalten, verlangsamen und maximal zur Ausführung von Figuren der Windung des Körpers um sich selbst nutzen, und gleichzeitig die Bedingungen der Erdanziehungskraft überhaupt in ihrer Grundsätzlichkeit nutzen. Doch erst im Wasser und damit nach dem Ende des Sprungs ist der Zustand einer annähernden Schwerelosigkeit erreicht, die die artifizialisierte Vogelflug-Bewegung zwischen Sprungbrett und Bassin suggerieren will. Fallen scheint eine Bewegung zu sein, die das fallende Subjekt trotz des Ausgeliefertseins an ein Naturgesetz mit hoher Selbstreferentialität versieht: Schwindelfreier Taumel immer um die eigene Achse, der Zuschauer schwindeln macht, und Eintauchen in die spiegelnde Oberfläche des Wassers, die das eigene Bild reflektiert: der Turmspringer als narzisstischer Ikarus. Diese reflexartige Doppelung des Bildes, das in der Wellenbewegung der Wasseroberfläche die abgezirkelten Formen der Fallfiguren dekomponiert und destabilisiert, geht dem Verschwinden des Springers, seinem Durchstoßen der Wasseroberfläche voran. Doch die Betrachtung des Spiegelbildes soll nicht kontemplativ, sich buchstäblich versenkend, erfolgen: die optische Wahrnehmung des mit hohem Tempo kreiselnd Stürzenden ist stark reduziert – eine Wahrnehmung des Verschwindens, die ihr eigenes Bild (zer)stört⁹. Das Quadrat des Bassins ist seine Blick- und Körperfalle.

9 Virilio 1986



Wie nun ist die Bewegung in den Fotos fixiert bzw. umgesetzt? Wie nimmt die Fotografie die Bildstörung durch Bewegung auf? Wie reagiert sie auf die optische Defizienz? Oder grundsätzlicher und noch auf der vorsymbolischen Ebene eines »Phänomen-Sinns«¹⁰: Was ist überhaupt auf den Bildern zu sehen? Da finden sich kugelförmige Gebilde vor Wolkenstruktur, die nicht viel mehr sind als ein runder Fleck auf dem Bild, ohne jede Vorstellung klarer räumlicher Verortung. Die zentripetale Zusammenschnürung des Leibes zur Ausführung eines Saltos lässt offen, ob es sich hier um einen menschlichen Körper handelt. Gleichfalls weiß man nicht, wohin die Bewegung hier geht – schraubt

10 Panofsky 1998
[1932], 87



Abb. 3 Aleksandr Rodčenko:
Sprung ins Wasser (1934)
Aus: Tupitsyn 1996, 149.

sich der Springer vom rechts unten stehenden Betrachter weg? (→ Abb. 3). In einem anderen Foto entwickelt sich der Punkt zur Linie: aus dem Körperfleck wird nun ein parabelförmiger Körper, der eine geometrische Figur (oder ein Schriftzeichen γ) bildet. Mit maximaler Spannung zusammengefügte Beine, weit zum Vogelflug geöffnete Arme, die sich scharf vor dem dunklen Untergrund des Wassers abzeichnen – die Wasseroberfläche ist hier »dunkler Fond«, nicht Spiegelfläche. Links unten ragt der Rest des Sprungbretts ins Bild, die Ausgangsstelle bezeichnend, nach der die Hände noch zu greifen scheinen. Links oben schräg im Bild, es schneidend und über es hinausgehend, der Rand des Bassins mit Zuschauern. Der Körper des Fallenden (mit abgewandtem Gesicht) wölbt sich über der Wasseroberfläche und scheint nicht in sie eindringen, nicht hineinfallen zu können, sich unendlich in der Spannungssposition stabilisierend. Das Fotoauge schaut diagonal von rechts oben (→ Abb. 4). Auf dem nächsten Bild gehen die

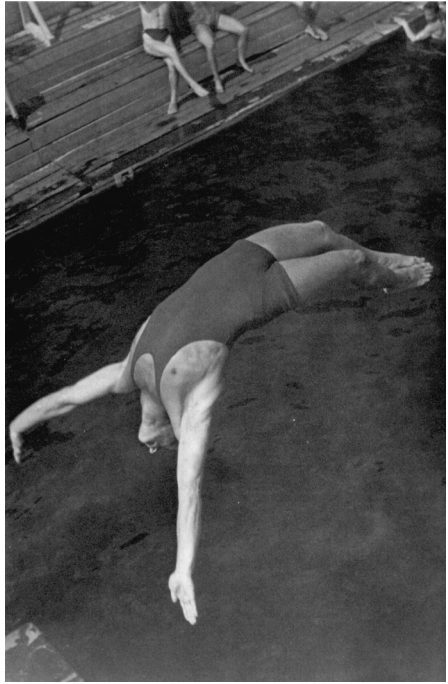


Abb. 4 Aleksandr Rodčenko: Sprung ins Wasser (1934) Aus: Lavrentiev 1995, 163.

Zuschauer von rechts unten in Froschperspektive. Von rechts oben ragt das Sprungbrett wie eine Startbahn ins Bild, der Körper des hier schon nicht mehr nicht Fallenden sondern Fliegenden wächst fast organisch aus ihr heraus, bildet mit ihr eine Linie und hat sich doch schon zum freien Vogelflug gelöst, die Arme wie Schwingen ausbreitend und eigentümlich entspannt fast dahingleitend, Schwerelosigkeit suggerierend. Rodčenko montiert hier den gravitativen Fall zur »zero gravity«. Wie zum Trotz der nach unten zeigenden Fluchtlinie des Bildes scheint die Bewegung nach oben zu gehen, ein Eindruck, der durch den Hintergrund unterstrichen wird. Der Körper weist durch perspektivische Verkürzung eine merkwürdige Unproportioniertheit des viel zu kleinen Kopfes und der überlangen Extremitäten auf. (→ Abb. 5). Diese somatische Deformation schließt eine andere Aufnahme mit der schwarzen Grundierung in Abb. 4 zusammen (→ Abb. 6). Wieder zeichnet sich ein weißer Körper vor der schwarzen Wasseroberfläche

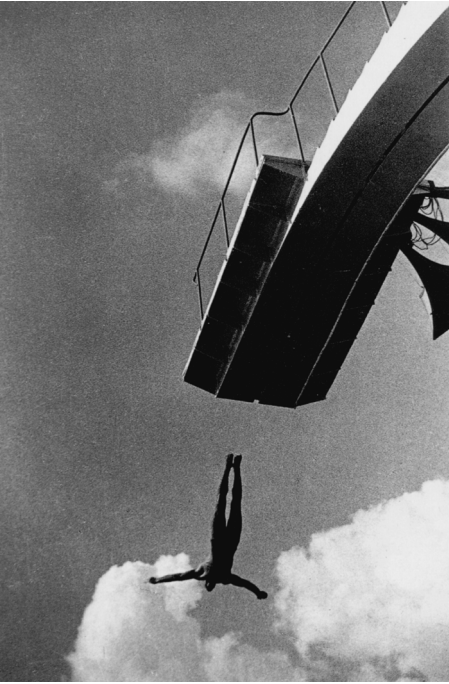


Abb. 5 Aleksandr Rodčenko: Sprung ins Wasser (1934) Aus: Lavrentiev 1995, 262.

scharf ab, in einer fast nicht nachvollziehbaren Beugung nach hinten, die die Proportionen des Körpers eigentümlich verzerrt und das Bild durch starke Verkürzung der Perspektive einer Anamorphose annähert: die Arme wachsen aus der Hüfte, der Kopf aus dem Knie (gibt es überhaupt einen? Man sieht nur die Andeutung eines schwarzen Schopfes). Und auch hier wieder der Eindruck der Bewegungslosigkeit, der Starre, des Stillgestelltheits (nicht so sehr Stillstand), ausgelöst durch das Fehlen eindeutiger räumlicher Markierungen und durch die Mittigkeit des Objekts im Bild. Auf einem letzten Bild aus dieser Serie (→ Abb. 7) ist jeder Eindruck einer Aufhebung der Schwerkraft im künstlerisch gemeisterten Fall aufgehoben. Hier fällt jemand unaufhaltsam durchs Bild durch, gerade noch hat ihn die Kamera erwischt, seine Konturen sind verwischt, fast wäre er nach rechts unten entwischt, die rechte (linke?) Hand schneidet schon den Bildrand – diese Momentaufnahme transportiert nur noch Geschwindigkeit. Dieser Eindruck wird ver-

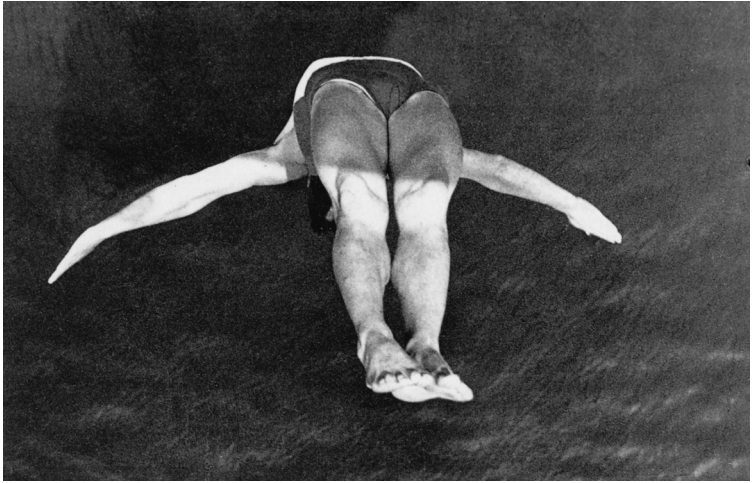


Abb. 6 Aleksandr Rodčenko: Sprung ins Wasser (1934) Aus: Lavrentiev 1995, 262.

stärkt durch die Perspektive von oben. Mit hoher Geschwindigkeit scheint er auf die abgebildete Wasseroberfläche zuzustoßen, um sie zu durchstoßen. Alles was ihn halten könnte, ist der Rand des Beckens, an dem sich seine (zwölf) Zehen festzuklammern scheinen (oder von dem sie sich abstoßen?). So ist der Halt des Grundes oben im Bild, die freie Fallfläche aber unten. Wie in Abb. 4 schneiden auch hier Bassinränder die Bildränder. Ein einziges Mal ist in dieser Fotografie ein Springer- gesicht zu sehen – mit geschlossenen Augen. Dieser Körper ist schwer: ›double gravity‹.

Die Dynamik der Aufnahmen resultiert aus verschiedenen Faktoren. Besonders auffällig ist die Variabilität der zentralen Bildachse und basaler Bildkoordinaten von oberem und unterem, rechtem und linkem Bildrand, horizontaler und vertikaler bei gleichzeitig starker Zurichtung der Körperlinien auf das Raster der Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen, wie auch die Überschneidung der Ränder mittels Verschiebung bildinterner vertikaler und horizontaler Rahmen (z. B. der Sprungbretter oder der Beckenränder). Zudem nehmen die Kadrierungen die schraubenförmige Drehbewegung, die die abgebildeten Körper vollziehen, bildkompositorisch auf. Anke Hennig zeigt, wie



Abb. 7 Aleksandr Rodčenko: Sprung ins Wasser (1933) Aus: Lavrentiev 1995, 263.

Rodčenos Fotos über die retuschierende Konstruktion von »Vektordiagrammen« die Abbildung von Bewegung zu ihrer Erzeugung verkehren.¹¹ Sie kommt zu dem Schluss, dass die Bilder triadisch als Überlagerung dreier Perspektiven (des Kamerafokus, der Bildperspektive und des Betrachterstandpunkts) angelegt sind, welche sich ineinander verschieben. Dadurch gewinnen die Bilder eine temporale Qualität der Sukzessivität zurück, die sie als Simultanaufnahme verloren. Indem die vektorielle Bewegung des Bildrahmens die Perspektive verändert, bringt sie einen Folgemoment zur Erscheinung und »beschleunigt die Bewegung von der Aufnahme zum Bild.«¹² Zugespielt könnte man hier von einer Ambivalenz zwischen stark territorialisierenden Perspektiven sprechen, die das Bildobjekt in ein vektoriales Raster einspannen, um es jedoch innerhalb dessen so verschiebbar zu machen, dass die Koordinatennetze zu Fluchtlinien einer bildinternen und externen Schraubbewegung werden.

¹¹ Hennig 2000, 3f

¹² Hennig 2000, 4

Die kurz vorgestellten Fotografien bilden nicht nur in der hier präsentierten Form eine Serie, sondern sie sind auch als Teil einer solchen konzipiert. Es sind durch schnelle Verschlusszeiten aus einem Zeitkontinuum gerissene Momentfotografien, die ihre motivische Dynamik medialisieren. Das formale Prinzip Rodčenkos, nicht in einem Bild eine synthetische Summe des Objekts zu geben, sondern seriell eine »Vielzahl von Summen«¹³ zu schaffen, durchbricht eine Illusion der Kontinuität, wie sie noch die Chronofotografie suggeriert. Tret'jakov, der für die isoliert stehende, dem Zufälligkeitsverdacht ausgesetzte Momentfotografie das schöne Bild einer »unendlich feine[n] Schuppe, die mit dem Fingernagel von der Oberfläche der Wirklichkeit abgekratzt worden ist« findet, sucht der Serie eine »planmäßige« Struktur zu geben, wenn er von »Bündel« spricht. Erst in der Serie kann sich die Dynamik der Momentaufnahme, die er gegen die Statik des Porträts in der Malerei setzt, in ihrer »authentischen Wirklichkeit« entfalten.¹⁴ Driften auch die konstruktivistischen Realitätsbegriffe Rodčenkos und Tret'jakovs stark auseinander, so wird doch deutlich, dass es hier um eine Art sekundärer Mobilität geht, die vermittels einer Serialisierung in Einzelaufnahmen zersprengter, disseminierter Bewegungszusammenhänge geschaffen wird. Sie sucht in den Werken Rodčenkos keine organizistische Simulation des originären, lebensweltlichen Mobilitätskontinuums, sondern stellt als Montage die Heterogenität und Brüchigkeit jeder neuen Kontextualisierung genauso aus wie ihre Manipulierbarkeit durch den Künstler als Prinzip ihrer Flexibilität und Beweglichkeit.



1928, im Jahr des ersten Fünfjahresplans, kommt es zu einer intensiven Debatte um die ästhetischen Richtlinien des neuen Zeitalters der forcierten Industrialisierung. In einem aus dem gleichen Jahr stammenden Aufsatz *Vom Gemälde zum Foto (Ot kartiny k foto)* äußert sich Osip Brik, formalistischer Theoretiker und Kritiker des *Novyj LEF*, zur Kontroverse zwischen renaturalisierter Malerei und Experimentalfotografie. Differenzkriterium der Künste ist die Bewegung, genauer: die Möglichkeit, in Bewegung zu arbeiten, »ihre Objekte im Vorübergehen zu erfassen«, wie auch Bewegung festzuhalten und abzubilden.

13 Rodtschenko
1993 [1928], 75

14 Tret'jakov
1979 [1931], 222 f

Der bildende Künstler kann es, selbst wenn er ein »rascher Zeichner« ist, nur mit isolierten, unbeweglichen Objekten zu tun haben, der Fotograf hingegen kann mechanisch »in einem ungewöhnlich kurzen Moment das Objekt mit all seinen Details erfassen, so daß die Bewegung des Objekts für [ihn] keine Schwierigkeit darstellt«, ganz im Gegenteil kann und muß er sein Bild so wählen, dass Zeit und Raum kontextuell mit erfasst sind.¹⁵ Auch Rodčenko bezieht im *Novy LEF* in mehreren Publikationen zu den bereits oben anformulierten Tendenzen in der bildenden Kunst Stellung und entwirft demgegenüber ein fotografisches Programm des »neuen, schnellen, realistischen Spiegels der Welt«, der Dokumentations- und Tatsachen-Reportage.¹⁶ Die Wiedererstarkung einer »realistischen« Darstellungsweise in der Malerei, die Formen eines »fotografischen Naturalismus« annimmt, machen die Provokation, der sich die Avantgarde-Fotografie ausgesetzt sieht, deutlich. Der programmatische Konflikt einer Reproduktion der Natur ist auch ein medialer der technischen Reproduzierbarkeit. Die Argumentation geht in den frühen Texten dementsprechend maßgeblich von einer Abgrenzung gegenüber der Malerei aus. Es ist die Fotografie, die, so Rodčenko, der selbst zu Beginn der 20er Jahre die konstruktivistische Malerei des Line(ar)ismus begründet hatte, berufen ist, die »visuelle Denkweise [zu] revolutionieren« und die »Welt des Sichtbaren«¹⁷ neu zu entdecken. Er orientiert sich bei der Profilierung eines neuen fotografischen Diskurses an folgenden Aspekten: Blickpunkt/Perspektive, Moment/Augenblick, Geschwindigkeit/Bewegung. Es sind diese drei Komplexe, die in ihrer Verschränkung miteinander ein dynamisiertes Bewegungsbild geben.

In den Aufsätzen *Gegen das »synthetische« Porträt – für die Momentaufnahme* (1928; *Protiv summirovannogo portreta za momental'nyj snimok*) und *Wege der zeitgenössischen Fotografie* (1928; *Puti sovremennoj fotografii*) formuliert Rodčenko seine Polemik gegen die klassischen bildenden Künste, insbesondere die Malerei, aus, und profiliert in Abgrenzung dazu die Momentaufnahme der Reportagefotografie. Beiden Antagonisten ordnet er jeweils spezifische Perspektiven zu. Die Emanzipierung der einen (technischen) von der anderen (ästhetisierenden) ist durch Perspektivwahl motiviert und vorangetrieben. Die Malerei, von der realistischen bis hin zur abstrakten, steht für die »Bauchnabel-

15 Brik 1979
[1928], 216f

16 Rodtschenko
1993 [1928], 78

17 Rodtschenko
1993 [1928], 82

- perspektive«, die offensichtlich nicht mit Linearperspektive gleichzusetzen ist (sonst fiele nicht auch die abstrakte Malerei in diese Kategorie), der aber ein totalisierendes, synthetisierendes Moment eigne, das sich dem Anspruch auf Ewigkeit verdanke. Die Fotografie hingegen, die auf die »Veränderung des Erkennbaren durch Wissenschaft und Technik«¹⁸ reagiere, müsse – wolle sie nicht »Fotobilder« produzieren – den »Bauchnabelschleier« zerreißen und auf den Augenblick setzen. Auch dazu gehört eine Perspektive: die Vogel(Ikarus)- und Frosch-(abgestürzter Ikarus)perspektive. In der Berufung auf die Tradition einer entautomatisierten Wahrnehmung, die bewusstes Sehen gegen unbewusstes Anschauen setzt, geht es um das Unerwartete, Ungewohnte der »Blickpunkte von oben nach unten von unten nach oben und ihre[r] Diagonalen.«¹⁹ Mit diesen Koordinatenpunkten ist ein Netz gespannt, das – wie oben gezeigt – seine Beweglichkeit sowohl durch eine optische Verfremdung erhält als auch durch die Verschiebbarkeit der Bildelemente und die Bewegtheit des Betrachters. Es sind immer mobile Blicke, die Rodčenko beschreibt, das »Auge aus dem Fenster der Straßenbahn, des Autos«. Schlüsselszene dieser bewegten Perspektive ist ein Blick auf den Eiffelturm, der von weitem in der Gesamtansicht und von der Mittellinie aus betrachtet das Auge ermüdet. Dieser Totalität stellt Rodčenko die fragmentarische und kinetisierte Aufnahme entgegen. »Aber als ich eines Tages mit dem Bus vorbeifuhr und durch das Fenster die Metalllinien sah, die nach oben, nach rechts und links flohen, ließ mich diese Perspektive die Masse und die Konstruktion spüren [...]«²⁰ Gerade das beständige Insistieren auf dynamisierten Fensterblicken markiert wohl am deutlichsten die Subversion linearperspektivischer Konstruktionen: »Ein ganz und gar echter Blickpunkt! Genauso kann man das aus einem Fenster sehen.«²¹ Das meint hier eben keine Albertische Mattscheibe, die eine organisch-»realistische« Gesamtansicht des Objekts gibt, indem sie den natürlichen Wahrnehmungsprozess imitiert, sondern den diskontinuierlichen, depravierten Blick eines niemals stillstehenden Zuschauers, der in jedem Moment von einem anderen, neuen Standpunkt aus eine neue Aufnahme einfangen kann. Das vom »Grundsatz der ganzheitlichen Aufnahme«²² abweichende Foto rahmt keinen Weltausschnitt und kann seinerseits nicht mehr als (gerahmtes) Fen-
- 18 Rodtschenko
1993 [1928], 73
- 19 Rodtschenko
1993 [1928], 82
- 20 Rodtschenko
1993 [1928], 79
- 21 Rodtschenko,
1993 [1928], 82
- 22 Tupitsyn 1992,
204

ster betrachtet werden – vielmehr verliert dies seinen Rahmen und wird dekadriert, »de-framed«²³. Man kann wie Tupicyna mit Deleuze von einer »Aufhebung der Bildeinheit« sprechen, die sich neben ungewöhnlichen Standpunkten »auf eine andere Bilddimension [bezieht], die jenseits aller narrativen, oder [...] pragmatischen Zwecksetzung existiert«²⁴. Der subversive Blick durch das Fenster, die Perspektive von unten und oben, ist konnotiert mit der Mobilität: Automobile, Busse, Flugzeuge, Ozeandampfer, Straßenbahnen, Züge. »Heute werden keine allgemeinen Wahrheiten entdeckt, wie »die Erde bewegt sich«, sondern man arbeitet am Problem dieser Bewegung.«²⁵ Diese »externe« Mobilität des Fotografen ist bei den hier vorliegenden Aufnahmen nicht gegeben, sie ist in einem ersten Schritt verlagert auf das Objekt, dessen Mobilität an der Grenze zum Kontrollverlust steht, um in einem zweiten Schritt im bildästhetischen Einfangen dieses Spiel über den Einsatz von Perspektive, Vektorialmontage und Dekadrierung im dritten Schritt zur Mobilisierung des Bildbetrachters zu führen. Wie der Turmspringer durch gezielte Manipulation seiner Körperachse Winkelgeschwindigkeit und Drehimpuls seiner Salti und Schrauben erhöhen kann, so dynamisieren die Aufnahmen von ihnen durch gezielte Wendung von horizontalen und vertikalen Schnitten, perspektivischen Verkürzungen und Streckungen eine Überwindung des »Trägheitsmoments«, das jeder Fixationsstruktur, jedem Aufzeichnungssystem inhärent ist. Die ikarische Perspektive erweist sich als »perspective accélérée«²⁶, die Fluchtlinien einer ins Zeitliche entgrenzten Räumlichkeit schafft. Die Konfrontation des räumlich und zeitlich desorientierten Betrachters mit dergestalt dynamisierten Blickpunkten und mobilisierten Bildstrukturen kennzeichnet den Punkt, an dem die Aufnahmen Rodčenos über den Fall aus der starren Ordnung des Sichtbaren heraus- und in die Ordnung der Bewegung eintreten.

23 Tupitsyn 1996, 66ff

24 Tupitsyn 1992, 205

25 Rodtschenko 1993, 73

26 Baltrušaitis 1996, 11



Alle spätavantgardistischen Debatten um Abgrenzung der Fotografie von der Malerei, um Ausspielen der Techniken, Perspektiven und Geschwindigkeiten gegeneinander geschehen gleichwohl unter dem Einfluss einer anderen Technik, die genuin als Medium der Aufzeich-

nung von Bewegung konstruiert wurde. Die Kinematografie löst das Zeitproblem der Fotografie, an der sie, das hat Roland Barthes gezeigt, schizophren zu zerbrechen droht.²⁷ Dass die Traktate zur Rolle der Fotografie im Rahmen der ästhetisch-ideologischen Umorientierung so selten auf den Film Bezug nehmen, kann wohl nur mit der fundamentalen Verunsicherung erklärt werden, die das neue Medium des bewegten Bildes für die anderen Künste darstellt. Eine Ausnahme stellen hier die Texte Briks dar. 1926 parallelisiert er Fotografie und Film im Hinblick auf ihre Erweiterung des Sichtbarkeitsspektrums. »Was das Auge nicht sieht« (»Čego ne vidit glaz«), so der Titel des in der Zeitschrift *Sovetskoe Kino* erschienen Aufsatzes, erschließt die technooptischen Medien dadurch, dass sie »auf selbständige Art und Weise agieren«.²⁸ Im bereits erwähnten Aufsatz »Vom Gemälde zum Foto« löst sich Brik aus der Analogisierung von Film und Foto und profiliert neben Malerei und Fotografie den Kinematografen als ein drittes und eigenständiges Medium zur »Fixierung der Erscheinungen der Umwelt«, das mobile Objekte zu erfassen vermag, ohne ihre Dynamik nur indirekt durch Kontextualisierung abzubilden.

28 Brik 1995
[1926], 327

Die hybride und durchaus bedrängte Situation, in der sich die konstruktivistische Bewegungs-Fotografie als Schnittstelle von Standbild und Laufbild befindet, wird einmal mehr an einem Fall-Bild thematisiert. Die Aufnahme »Kameramann filmt einen Sprung ins Wasser« (1930/31) von Elizar Langman expliziert die latente Konkurrenzsituation, welche die Fallbilder Rodčenkos nicht abbilden, indem er sowohl einen Fallenden wie auch einen filmenden Fall-Fixierenden (→ Abb. 8) zeigt. Das leere Sprungbrett der Turmspringerin ragt schräg versetzt zu einem zweiten, tieferen, auf dem der Kameramann rücklings, das Gesicht mit der Kamera verdeckt, liegt, ins Bild. Die Athletin selbst scheint sich nach links in die obere Bildecke entrückt fast außerhalb des Fokus der Filmapparatur zu befinden, gleichwohl verlängert sie die bildzerschneidende Diagonale seiner Liegeposition. Langman, wie Rodčenko spätestens seit der zweiten Ausstellung der Fotosektion von »Oktjabr'« 1931 im Haus der Presse heftigen Vorwürfen des Formalismus und Ästhetizismus ausgesetzt, arbeitet wie dieser mit den Verfahren der perspektivischen D(r)e(h)kadrierung des Bildes. Diese dienen im vorliegenden Fall nicht nur bzw. nicht primär dazu,



Abb. 8 Elizar Langman: Kameramann
filmt einen Sprung ins Wasser (1930/31).
Aus: Berlin–Moskau 1995, 267.

den statischen Bildraum zu dynamisieren, sondern darüber hinaus, das eigentliche Medium der Bewegungsaufzeichnung, den Film, zu subvertieren. Die fotografische Aufnahme setzt ihre Ambivalenz zwischen Mobilität und Immobilität ein, um kontrapunktisch ein ephemeres Element der Springerin einzuspielen, die im Strudel ihres Saltos den Vertreter des Bewegungsbildes auf seinem Brett festnagelt. Das letzte Fall-Bild in unserer Serie ist damit mehr als nur selbstreflexiv oder einfach metadiskursiv: Es wird zur Bild-Falle des filmischen Fall-Bildes.

Literatur

Baltrušajtis, Jurgis: *Anamorphoses. Les perspectives dépravées – II.* Paris 1996.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie.* Frankfurt/M. 1989.

Berlin–Moskau. Moskau–Berlin. Ausstellungskatalog. München; New

- York 1995.
- Brik, Osip: Vom Gemälde zum Foto [1928]. In: Gaßner, H./Gillen, E.: *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion 1917 bis 1934*. Köln 1979, 216–217.
- Brik, Osip: Was das Auge nicht sieht [1926]. In: Stanislawski, R./Brockhaus, Ch. (Hg.): *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Bonn 1995, 327.
- Frizot, Michel: Geschwindigkeit in der Fotografie. Bewegung und Dauer. In: Frizot, Michel (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln 1998, 243–257.
- Gaßner, H./Gillen, E.: *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion 1917 bis 1934*. Köln 1979.
- Hennig, Anke: *Dynamische Fälle. Ejzenštejns Ausdrucksbewegung*. Typoskript. Berlin 2000.
- Ingold, Felix Ph.: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927*. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur. Basel; Stuttgart 1978.
- Lavrentiev, Alexander: *Alexander Rodchenko. Photography 1924–1954*. Köln 1995.
- Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst [1932]. In: Panofsky, Erwin: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1998, 85–98.
- Rodtschenko, Alexander [Rodčenko]: Gegen das »synthetische« Porträt – für die Momentaufnahme [1928]. In: Rodtschenko, Alexander [Rodčenko]: *Alles ist Experiment: der Künstler-Ingenieur*. Hrsg. von Pierre Gallissaires. Hamburg 1993, 72–76.
- Rodtschenko, Alexander [Rodčenko]: Wege der zeitgenössischen Fotografie [1928]. In: Rodtschenko, Alexander [Rodčenko]: *Alles ist Experiment: der Künstler-Ingenieur*. Hrsg. von Pierre Gallissaires. Hamburg 1993, 77–82.
- Rodtschenko, Alexander [Rodčenko]: Umbau des Künstlers [1936]. In: Rodtschenko, Alexander [Rodčenko]: *Alles ist Experiment: der Künstler-Ingenieur*. Hrsg. von Pierre Gallissaires. Hamburg 1993, 83–88.

- Schwab, Gustav: *Sagen des klassischen Altertums*. München o.J.
- Tret'jakov, Sergej: Von der Fotoserie zur langfristigen Fotobeobachtung [1931]. In: Gaßner, H./Gillen, E.: *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion 1917 bis 1934*. Köln 1979, 222–223.
- Tupitsyn, Margarita: Fragmentierung versus Totalität. Grundsätze zu Bildeinheit und Bildverfremdung. In: *Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915–1932*. Ausstellungskatalog. Frankfurt 1992. 199–207.
- Tupitsyn, Margarita: *The Soviet Photograph, 1924–1937*. Yale 1996.
- Ullrich, Wolfgang: Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde. In: Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/M. 2002, 381–412.
- Virilio, Paul: *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986.