04 2008

Körper, Dinge und soziale Maschinen

Gerald Raunig

»Der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist Maschinist.« (V.E. Meyerhold)

»Der Maschinist ist Teil der Maschine, und zwar nicht nur in seiner Tätigkeit als Maschinist, sondern auch danach.« (Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*)

»Die Arbeit am szenischen Material, die Umwandlung der Bühne in eine Maschine, die die Arbeit des Schauspielers möglichst breit und vielgestaltig zu entfalten hilft, findet dann ihre soziale Rechtfertigung, wenn diese Maschine nicht nur ihre Kolben bewegt und einer bestimmten Arbeitsbelastung standhält, sondern auch eine bestimmte nützliche Arbeit auszuführen beginnt.« (Sergej Tretjakow, »Theater der Attraktionen«)

»Als Hauptmaterial des Theaters wird der Zuschauer herausgestellt [...]. Werkzeug zur Bearbeitung sind alle Bestandteile des Theaterapparats [...], die in all ihrer Verschiedenartigkeit auf eine Einheit zurückführbar sind, die ihr Vorhandensein legitimiert, auf ihren Attraktionscharakter. [...] Eine Attraktion im formalen

> Sinne bestimme ich als selbständiges und primäres Konstruktionselement einer Aufführung – als die molekulare (d.h. konstitutive) Einheit der *Wirksamkeit* des Theaters und des *Theaters überhaupt*.« (Sergej Eisenstein, »Montage der Attraktionen«)

Im Lateinischen taucht der Begriff *machina* seit Plautus und Ennius am Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Chr., und vermehrt in Kaiserzeit und Spätantike auf, zuerst als Lehnwort aus dem dorischen Sprachschatz der unteritalischen KolonistInnen: Das lateinische *machina* übernimmt damit alle Bedeutungen des griechischen *mechané* (dorisch lautete der Begriff – relativ nahe schon am Lateinischen – *machaná*). Seine allgemeinere Bedeutung als »Mittel, List, Vorrichtung« unterscheidet nicht weiter zwischen materiellen und immateriellen Mitteln, sondern lässt beides sich überlagern und in einander übergehen. Diese grundsätzliche Ausdehnung des Begriffs zwischen einer stofflichen Vorrichtung und einer wie immer zu bewertenden listigen Vorgangsweise, und vor allem die vielen Überlappungen von beiden Aspekten, bleiben seine Eigenschaft in den meisten Sprachen, in denen er sich im Laufe der Moderne entfaltet. In der Antike breitet sich der Begriff im Griechischen wie im Lateinischen – und das ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Entwicklung des Maschinenbegriffs bei Guattari und Deleuze – vor allem in zwei Anwendungsfeldern aus: Einerseits ist das der militärische Gebrauch, als Apparat zur Belagerung, Einnahme oder Verteidigung von Städten, also als Kriegsmaschine, andererseits als umfassender Begriff der Maschinerie am Theater.

Diese Ausdifferenzierung in die Bereiche der Kriegsführung und des Theaters impliziert keineswegs eine Spaltung in die materielle

und die immaterielle Bedeutung entlang der Grenzen der beiden Felder. In beiden Anwendungsfällen enthält der Begriff zugleich die technische Bedeutung der Apparate, der Gerüste, der Vorrichtungen, wie auch die psychosoziale Bedeutung der List, des Kunstgriffs, der Täuschung. Im Deutschen transportiert diese Mehrdeutigkeit am ehesten der Begriff der »Erfindung«: Die Maschine ist eine Erfindung, erfundenes Gerät, und sie ist eine »Erfindung« als erfundene Geschichte, als Täuschung, als Machination. Technische Innovation und Erfindungsgabe verschwimmen hier ineinander, entlang der beiden, ineinander übergehenden Bedeutungslinien der Maschine.

Eine solche Nachbarschaftszone der doppelten Künstlichkeit, der technischen Kunst und des künstlerischen Scheins entwickelte sich zum ersten Mal in der Blüte des griechischen Dramas im 5. Jahrhundert v. Chr. Im antiken Theater meinte Maschine vor allem die Göttermaschine, den *theòs epì mechanés*, den *deus ex machina*. Als *mechané*, später im römischen Theater als *machina*, wurden im Allgemeinen alle Bühnenmaschinen bezeichnet, etwa die Donner- und Blitzmaschinen oder Vorrichtungen, die die Toten in die Unterwelt verschwinden ließen; *die* Maschine des attischen Theaters war jedoch eine spezifische Vorrichtung, die über der linken Bühnentür platziert war. Auf dieser linken Seite erschienen alle Götter und Heroen der Luft, mussten also von oben auf die Bühne herabgesenkt werden. Die Götterdarsteller hingen wohl an einem im Gürtel eingeschlagenen Haken, der wiederum durch ein Seil an einem System von Rollen oder Flaschenzügen befestigt war. Mit Hilfe dieser Theatermaschine erschien also ein Gott oder eine Göttin von oben, und zwar mit einer besonderen Funktion innerhalb der Handlung des jeweiligen Stücks: Er oder sie sollte alle im Lauf des Stücks entstandenen Aporien auflösen. Vor allem Euripides hat sich dieser Technik im

doppelten Sinn (als Technik der Narration und als Apparatetechnik) bedient: einer plötzlichen Lösung aller im Verlauf der Handlung aufgetretenen und scheinbar ausweglosen, immanent unauflösbaren Komplizierungen, und zwar mithilfe einer kranartigen Maschine, die Götter, Göttinnen und andere Gestalten zu diesem Zweck auf die Bühne fliegen lässt, oder auch auf den Bühnenvorraum oder das Bühnendach.

Der *deus ex machina* bestand in der Entwicklung der Theatertechnik als Machination und Maschinerie, zugleich aber auch im künstlichen Effekt, im Trick, im Bruch, in einer plötzlichen Wendung, die die komplexen Handlungsknoten mit einem Schlag aufzulösen vermag. Seine Funktion in der Handlung der Stücke war es, die abstrusesten Verwirrungen aufzulösen, die sich in den dramatischen Sujets des späten fünften Jahrhunderts entwickelten. Es steht zu vermuten, dass die überaus kunstfertige Erfindung von nicht entwirrbaren Komplikationen und deren künstliche Auflösung durch den *deus ex machina* mit den politischen Wirren und Zumutungen des Peloponnesischen Kriegs korreliert, und dass in den späten Tragödien des Euripides das märchenhafte Happy End durch den *deus ex machina* als tröstliche und dennoch unverhohlen künstliche Aufhebung schwieriger Verhältnisse verstanden wurde. Am Ende einer Handlung, in der die Götter nicht mehr vom Anfang bis zum Ende die Szene bestimmen, einer Handlung also, die sich im Gegensatz zu den Tragödien seiner Vorgänger Aischylos und Sophokles fast nur mehr im menschlichen Bereich bewegt, erscheint bei Euripides doch noch ein Gott: In der *Iphigenie auf Tauris* gelingt die Flucht von Iphigenie und Orest zuerst durch menschliche Erkenntnis und List, dann schließlich – nach einer plötzlichen Aufwallung des Meeres – durch den Eingriff der Göttin Athene. *Ion* kann in der gleichnamigen Tragödie nach langer Ungewissheit über seine

Herkunft und einem Wechselspiel der Anziehung und der Intrigen zwischen ihm und seiner Mutter Kreusa weniger durch die Interventionen seines Vaters Apollon als durch die Epiphanie Athenes ins athenische Königshaus eingeführt werden. In *Helena* werden Menelaos und Helena durch eigene List, vor allem aber durch die Hilfe der Dioskuren aus Ägypten gerettet, im *Orestes* können Orest und Elektra durch eine Folge eigener Raffinesse und das Eingreifen des *deus ex machina* Apollon ein glückliches Ende erleben. In allen Fällen gilt das Muster der einfühlenden Schilderung des Unglücks der ProtagonistInnen in den Eingangsszenen, der Entfaltung von komplexen Intrigen, von *mechánema*, der Entwicklung von Auswegsideen und listigen Erfindungen durch die Hauptpersonen selbst und schließlich eines überraschenden Höhepunkts des rettenden Eingriffs durch den *deus ex machina*. Anstelle des turbulenten Widerstreits verschiedener Götterfiguren in einer heterogenen Götterlandschaft (sei sie nun hierarchisch regiert durch den Göttervater Zeus, sei sie quasi-anarchisches Setting der Göttervielfalt) verkörpert der *deus ex machina* die singuläre und souveräne Protektion durch einen einzelnen autonomen Gott.

Schon Aristoteles hat diesen Einsatz der Götter auf Schwebe- und Flugmaschinen in seiner Poetik kritisiert, weil auch die Lösung der Handlung aus der Handlung selbst hervorgehen solle, und nicht durch einen *deus ex machina*. Vielmehr dürften göttliche Eingriffe nur in jenen Meta-Situationen repräsentiert werden, die außerhalb der Bühnenhandlung liegen, die sich vor oder nach ihr ereignet haben, also in Pro- und Epilogen. Diese allgemeine Regel in Aristoteles' Poetik hat den *deus ex machina* selbst bei Euripides als Hilfsmittel eines mäßigen Tragödienschreibers erscheinen lassen, die von ihm erzeugten und sich gleichsam verselbständigenden dramatischen Knoten mit einem Mal durchschlagen zu können.

Bei einer solchen Interpretation wird jedoch übersehen, mit welcher Kunstfertigkeit diese Knoten oft konstruiert sind, sodass am Ende nur noch eine Göttin die Verstrickung lösen kann: Wenigstens im Fall der späten euripideischen Tragödien ist die Epiphanie des *deus ex machina* weniger Verlegenheitslösung als bewusst und sorgfältig konstruierter Knoten- und Höhepunkt von technischem Spektakel und Intrigenerfindung.

Möglicherweise war es die antike Kritik bei Aristoteles, die eine bruchlose Theater-Genealogie des Maschinengotts über die Jahrhunderte verhinderte und die noch bei Nietzsche nachklingt in dessen Einschätzung des *deus ex machina* als Zeichen des Untergangs der Tragödie. Die doppelte Funktion des *deus ex machina* als Apparat-Einschnitt und Bruch des Narrativs wird in dieser langen neuzeitlichen Entwicklung des Theaters zusehends verschoben, gerade der Einschnitt, der Bruch, die deutliche Künstlichkeit der Maschine als unkünstlerischer Gewaltakt interpretiert und zunehmend verdeckt. Maschinen dienen in immer stärkerem Maß dem raschen Szenenwechsel und der perfekten Illusion, der Verschleifung von Brüchen. So hatten etwa die Wolkenmaschinen des italienischen Barocktheaters nicht nur die Funktion, Gottheiten zu befördern und zu beleuchten, sondern auch und gerade die technische Apparatur zu verschleiern.

Im Interesse des bürgerlichen Illusionstheaters werden die technischen Vorrichtungen genauso wie die narrativen Machinationen der Aufhebung des Differenten in die Identität gleichermaßen im Verborgenen bedient. Gerade die Spezifizität des plötzlichen Bruchs, der Verblüffung und Verwirrung weicht der harmonischen Auflösung am Schluss des Stücks. Während bei Euripides die Künstlichkeit, die gewollte Inkonsistenz, die Unwirklichkeit der glücklichen Lösungen evident wird, führen die organischen Aufhebungen des modernen Theaters eher zu

distanzloser Einfühlung. Dieses Theater, so steht's auch im *Anti-Ödipus*, »verweist das Spiel der Maschinen in die Kulissen, hinter eine nicht mehr zu überschreitende Grenze«. Wenn Brecht 1928 die Schlussszene der *Dreigroschenoper* explizit *deus ex machina* nennt, dann nur, um noch einmal auf diese Problematik des bürgerlichen Theaters hinzuweisen: ungestörtes Genießen unhaltbarer Zustände, die nur im Theater durch einen reitenden Boten aufgelöst werden können. Gerade die Künstlichkeit einer transzendenten Aufhebung der immanent nicht zu bändigenden Differenzen betont Brecht durch die Benennung des *deus ex machina*. »Die reitenden Boten des Königs kommen sehr selten, wenn die Getretenen widergetreten haben.«

Maßgeblichen Einfluss (nicht nur) auf Brecht hatte das postrevolutionäre Theater in der Sowjetunion der beginnenden 1920er Jahre[1] als Höhepunkt der Flucht aus dem Verbergen der Maschinen und Machinationen, zugleich als Höhepunkt der Erfindung neuer Apparat-Einschnitte und Narrationsbrüche, die weit über den einmaligen Auftritt des *deus ex machina* hinausgingen. Mit der Oktoberrevolution hatte sich vehement die Frage nach einer Revolutionierung der Kunst, damit auch des bürgerlichen Theaters gestellt. Sollte das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters aus einer Transformation des bürgerlichen entstehen, oder als radikaler Neubeginn, oder bestand die einzige Lösung im völligen Verwerfen des Theaters als bourgeoiser Praxis? Die, die sich unter dem Namen »Theateroktober« für Lösungen zwischen Transformation und Neubeginn entschieden hatten, verzichteten mehr und mehr auf die illusionistische Handlung und die Psychologie der Figuren, schafften die Guckkastenbühne, den Vorhang, die Kulissen ab, bauten neue Theater, zogen aus dem Theater aus. Statt die *machina*

als göttliche Aufhebung der Differenz einzusetzen, galt es den radikalen TheatermacherInnen um das Meyerhold- und das Erste Moskauer Arbeitertheater, mithilfe einer mehrfachen Maschinisierung ihrer Konzepte und Praxen die Differenzen zu vervielfältigen, zum Tanzen zu bringen. Die Maschine erhält hier ihre dreifache Auffächerung als Biomechanik der SpielerInnen, als Konstruktivismus der technischen Apparate und Dinge, als soziale Maschine des Attraktionstheaters. Das Maschinenmaterial des postrevolutionären sowjetischen Theaters umfasst die Körper der SpielerInnen, die Konstruktionen, das Publikum: Wir erkennen hier einen konkreten Vorschein jener Verkettung von menschlichen Organen, technischen Apparaten und sozialen Maschinen,
die bei Deleuze und Guattari die Maschine ausmachen.

Nach weitgehenden Experimenten zur Commedia dell'arte und zum traditionellen russischen Zirkus-Genre des Balagan in den 1910er Jahren in seinem Petersburger Studio, zugleich Schauspielschule und Laboratorium, entwickelte V.E. Meyerhold am Beginn der 1920er in Moskau mehr als eine neue Schauspielmethode; seine Methode der Biomechanik erschien vielmehr als neue, verallgemeinerte Theaterpädagogik. »Der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist Maschinist«, so Meyerhold, und das implizierte vor allem das Experimentieren mit der Steuerung aller Bewegungsflüsse. Vor dem Hintergrund einer eigenwilligen Aneignung des Taylorismus hatte Meyerhold vor allem die Rationalisierung des Bewegungsapparates vor Augen: die Körper der SchauspielerInnen als Modelle für eine verallgemeinerte Optimierung von Bewegungsabläufen, das biomechanische Experiment als Modell für die potenzielle Nutzung in Arbeitsprozessen jenseits des Theaters. Doch unter der Hülle des

tayloristischen Vokabulars und eines scheinbar übereifrigen Utilitarismus trieben Meyerhold und seine MitarbeiterInnen von den Problemen der wissenschaftlichen Arbeitsorganisation und der Erschaffung des neuen Menschen wenig berührte Experimente voran, die vor allem die Denaturalisierung des Theaters bezweckten.

Als Gegenstrategie gegen die Psychologie der Handlung und gegen ein Einfühl-Publikum fungierten in der Biomechanik der Rhythmus der Sprache und der Rhythmus der körperlichen Bewegung. Die Entwicklung des Plots sollte nicht »von innen« kommen, aus Psyche oder Geist, sondern »von außen«, durch die Bewegung der Körper im Raum. Haltungen und Gesten, die aus dieser Rhythmizität entstanden, Koordinierung der Bewegung des Körpers und der Körper untereinander, Konstruktion der Körper im Raum waren die Ziele der biomechanischen Ausbildung, erreicht wurden sie durch Ökonomie der Ausdrucksmittel, Körper- und Gestenbeherrschung, Genauigkeit der Bewegung und des Bewegungstempos, Schnelligkeit der Reaktion und Improvisation. Die Schauspielschule Meyerholds war nicht nur eine Schule für Gymnastik und Akrobatik, sie versuchte, die SpielerInnen davor und darüber hinaus zur Berechnung und Koordination ihrer Bewegungen zu bringen, zur Organisation ihres Materials, des Körpers, zu organisieren.

Als erste größere Präsentation der Biomechanik wird am 25. April 1922 *Der Gewaltige Hahnrei*, ein zeitgenössisches Stück des belgischen Autors Fernand Crommelynck uraufgeführt. Skulpturhafte Körper- und Bewegungsbilder, Athletik und Rhythmik durchziehen die Szenen. Die Bühne ist weit nach hinten geöffnet bis zur Ziegelmauer, alle Bühnenmaschinerie ist transparent. Die Aufführung wird damit auch zur ersten Verkettung von Biomechanik und Konstruktivismus: So sehr

Meyerhold die Körper seiner SpielerInnen im Training separierte und als Material einzeln bearbeitete, so wenig vergaß er das maschinische Umfeld dieser Körper, die Dinge, die Objekte, die Materialien und Konstruktionen auf der Bühne. In schneller Abfolge von Bearbeitungen und neuen Stücken schuf er in Zusammenarbeit mit den konstruktivistischen KünstlerInnen auch ein Theater der Dinge, das nicht mehr reine Repräsentationen und Bilder, sondern die Dinge selbst präsentieren wollte: Anstelle eines illusionistischen Bühnenbilds, anstelle von Requisiten und Bühnendekor erfanden und entwarfen vor allem die Künstlerinnen Ljubow Popowa und Warwara Stepanowa Konstruktionen, Prototypen, Handlungsgegenstände, die auf einer ansonsten leeren Bühne zum Gebrauch aufgestellt waren. In dieser Bewegung zur Erfindung, (Neu-)Anordnung und Wiederaneignung von Dingen gelangten auch die technischen Apparate, die Bühnenkonstruktion, die Theatermaschinerie von der Praxis des möglichst kunstfertigen Verstecktwerdens wieder ans Licht der Wahrnehmung.

Die Szenerie von *Der Gewaltige Hahnrei*, konstruiert von Ljubow Popowa, war eigentlich keine Szenerie mehr, sondern eine einzige Maschine aus Planken, Rampen, Leitern und Gerüsten. Analog dazu gab es keine Kostüme, sondern ebenfalls von Popowa entworfene, uniforme blaue Anzüge. Die SpielerInnen bewegten sich nicht nur horizontal, sondern auch vertikal über die Bühne, kletternd, turnend, rutschend, die Maschine Popowas als Gerüst ihrer Bewegungen benutzend. Im nächsten biomechanisch-konstruktivistischen Stück des Meyerhold-Theaters, *Tarelskins Tod,* zerstückelte Warwara Stepanowa die Maschine in viele Objekte, die sie als »Apparate« bezeichnete, kleine und große, mobile Möbelattrappen. Die SpielerInnen konnten im Umgang mit diesen Apparaten und konstruktiven Geräten ihre biomechanischen Fertigkeiten anwenden und erweitern.

Die Umwandlung der Bühne in eine Maschine, die Arbeit am szenischen Material war, wie Sergej Tretjakow es in seinem grundlegenden Aufsatz zum »Theater der Attraktionen« ausdrückte, nur »dann sozial legitim, wenn diese Maschine nicht nur mit den Kolben stampft und eine bestimmte Belastung aushält, sondern nützliche Arbeit leistet und den laufenden Tagesaufgaben der Revolution gerecht wird«. In Tretjakows radikaler Bearbeitung von Marcel Martinets *La Nuit*, die am 23. Februar 1923 zum fünften Jahrestag der Gründung der Roten Armee unter dem Titel *Die Erde bäumt sich* in Meyerholds Theater uraufgeführt wurde, brachte Ljubow Popowa statt der erfundenen Konstruktionen *ge*fundene reale Maschinen auf die Bühne. Ihre Kombination aus Collage und Konstruktion beinhaltete neben Fotos und Plakaten auch Gewehre, Maschinengewehre, Kanonen, Motorräder, sogar einen Militärlastwagen. Die Polit-Revue über den Ersten Weltkrieg und den Beginn der Russischen Revolution war außerordentlich erfolgreich, sie wurde allein im Jahr 1923 mehr als hundertmal gespielt. *Die Erde bäumt sich* stand in gewissem Grad noch in der Tradition der Massenspiele des Kriegskommunismus, der Re-Stagings der Oktoberrevolution und des *Mysterium buffo* Majakowskis, schuf aber zugleich einen Übergang zum Theater der Attraktionen, das, in der Zusammenarbeit von Tretjakow mit dem jungen Sergej Eisenstein entstanden, den Höhepunkt der maschinischen Theaterproduktion der 1920er darstellte.

Diesem jungen Eisenstein vor der Zeit der großen Filmproduktionen, der bei *Tarelskins Tod* noch als Regieassistent mitgearbeitet hatte, blieb es vorbehalten, Meyerholds Pläne als Auszug des Theaters in die Fabrik, als Verkettung der konstruktivistischen Bühnenaufbauten mit den technischen Maschinen zu verwirklichen. 1924, in der dritten und letzten Theaterkooperation von Eisenstein und Tretjakow, *Gasmasken*,

stand der Fabrikalltag im Mittelpunkt nicht nur des Plots: Die ersten Aufführungen wurden in einem Gaswerk am Minsker Bahnhof organisiert und vor einem exklusiven Publikum von ArbeiterInnen aufgeführt. Zwischen die monumentalen Aufbauten der Fabrik wurden Holzgerüste für die SpielerInnen gebaut, die inmitten dieser agierten. Den Inhalt von *Gasmasken* hatte Tretjakow einer Meldung aus der *Prawda* entnommen, wonach 70 Arbeiter eines Gaswerks im Ural nach einem Unfall selbsttätig, kollektiv und unter Einsatz ihres Lebens das Leck in der Hauptgasleitung beseitigt hatten, und zwar indem sie jeder drei Minuten lang ohne Gasmaske das Hauptrohr reparierten und dabei Vergiftungen auf sich nahmen. Die theatrale Aufnahme der selbst organisierten und kollektiven Aktion sollte am Ausnahmefall, am Ereignis, an einer drohenden Katastrophe mitten in der schwierigen politischen Übergangsphase nach der Revolution untersuchen, wie die Zukunft der Arbeit aussehen könnte. Zugleich war dieses Modell nicht mehr verankert in den glorreichen Zeiten des Kampfes auf den Barrikaden, der Revolution, sondern in der Alltäglichkeit der Fabrik und den Schwierigkeiten der Produktion. Der immanenten Kritik an der Schlamperei des NEP-Direktors des Gaswerks im Stück, der es immer wieder aufgeschoben hatte, Gasmasken zu besorgen, entspricht die faktische Flucht Eisensteins und Tretjakows aus dem Theater: Nicht nur die glorreiche Proletkult-Vorstellung der »Kultur für alle« bewirkte diesen Exodus aus dem Theater, sondern auch die ebenso einfache wie ernüchternde Erkenntnis, dass dessen Publikum immer mehr durch die Neuen Reichen der NEP durchsetzt worden war. Doch auch in der Fabrik kamen die Theater-AktivistInnen bald zur Erkenntnis, dass sie nicht mehr als geduldet waren und verließen sie nach vier Aufführungen wieder. Für Eisenstein endete diese Fluchtbewegung aus dem Theater

konsequenterweise nicht in der Fabrik, sondern führte ihn weiter zum Film.

Ein Jahr davor war schon deutlich geworden: Biomechanik und Konstruktivismus gingen den Weg der genauen Untersuchung des Materials der Maschine noch nicht weit genug. Es brauchte die Erweiterung des Maschinenbegriffs von den Körpermaschinen der SpielerInnen und den Maschinenkonstruktionen der Bühne schließlich auf die soziale Maschine, die sich über die ProtagonistInnen auf der Bühne hinaus auf ein unbestimmt ausfransendes Gefüge erstreckte: An der trainierten elastischen Schauspielermaschine und an den konstruktivistischen Apparaten sollten sich auch die ZuschauerInnen entzünden. Die Versuche der linksradikalen KünstlerInnen in der kurzen Blüte des Theaters der Attraktionen 1923/24 gingen nicht in die Richtung der Auflösung von Kunst und Leben wie in den großen Massenspektakeln der postrevolutionären Zeit, sondern in die Richtung der Entwicklung spezifischer Kompetenzen der SpielerInnen genauso wie der eines spezifischen Publikums. Damit einher ging eine genaue Abwägung des Verhältnisses von Bühne und Zuschauerraum, SchauspielerInnen und Publikum.

Im Rahmen von Meyerholds Experimenten in Petersburg und Moskau hatte sich eine besondere Form der Segmentierung der szenischen Handlung in kleine Einheiten, akrobatische »Nummern«, schnelle Slapstick-Abfolgen entwickelt. Neben den Meyerholdschen Versuchen der 1910er waren für das Theater der Attraktionen die frühen futuristischen Theaterexperimente von Wladimir Majakowski, Welimir Chlebnikow und Alexej Krutschonych maßgeblich, aber auch die dadaistischen Exzesse in Westeuropa. Während jedoch die dadaistischen Possen im marginalen Setting von Orten wie dem Cabaret Voltaire

stattfanden, brachte das Theater des linken Proletkult den Zirkus, die Jahrmarktsakrobatik, die Attraktion in die offiziellen Theater des jungen sowjetischen Staates. Tretjakow und Eisenstein bezeichneten ihre sowjetische Variante als »Theater der Attraktionen«, sie erfanden damit eine molekulare Verkettung von einzelnen, unabhängigen Attraktionen mit ihren aggressiven Momenten und riskanten Aktionsprozessen. In Analogie zu den fragmentarischen Zusammensetzungen von Heartfield, Grosz und Rodtschenko verwandelten sie das statische Theater des Abbilds und der Milieuschilderung in ein dynamisches und exzentrisches Theater, dekonstruierten die molar-organische Linearität der Theaterhandlung und montierten die Attraktionen zu einer orgischen Molekularität. Mit der Zerstückelung der Handlung, der Segmentierung in Attraktionen war die Frage nach einer neuen Form der Verkettung der Attraktionen aufgeworfen worden, nach einer Montage, die die soziale Maschine in ihrem Sinn bearbeiten sollte. Eisenstein betonte, dass die Attraktion den Gegensatz zum Absoluten und Vollendeten darstellen sollte, vor allem deswegen, weil sie ausschließlich auf etwas Relativem basiere, auf der Reaktion des Publikums.

Hatte Meyerhold noch den Körper der SchauspielerIn als Material und als Maschine verstanden, so war Eisensteins Material/Maschine das Publikum. Eisenstein begann seine Stellung als künstlerischer Leiter am Ersten Moskauer Arbeitertheater mit dem theoretischen Aufsatz »Montage der Attraktionen« und einem als solche bezeichneten Stück. Wie in Meyerholds Adaptierung von *La Nuit* beauftragte Eisenstein Tretjakow mit einer radikalen Bearbeitung. Im Infight mit den rechten Strömungen des Proletkult war es von besonderer Pikanterie, mit *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* gerade eine populäre Intrigenkomödie des klassisch naturalistischen Dramatikers Ostrowski aufzunehmen

– und bis zur Unkenntlichkeit zu verzerren. Dementsprechend hieß es im Programmheft »Freie Textkomposition: S.M. Tretjakow, Szenarium S.M. Eisenstein«. Im Mai 1923 wurde der *Gescheiteste* uraufgeführt. Das Publikum saß in zwei von einem schmalen Durchgang getrennten Amphitheatern im Halbkreis. Statt einer Bühne bildete der Boden vor den Tribünen eine Zirkusmanege mit verschiedenen Geräten, Gerüsten und Seilen. Die Attraktionen waren als atemberaubende akrobatische Kunststücke und Tricks aneinandergereiht, die den SpielerInnen ihre gesamten biomechanischen Kompetenzen abforderten, zum anderen aber auch Parodien auf die kanonisierten Aufführungspraxen im Theater und im Zirkus. Neben Luft- und Bodenakrobatik, Clownerien, Seiltanz und exzentrischen Musikeinlagen war auch der erste Kurzfilm Eisensteins zu sehen.

Wie in Meyerholds pseudo-tayloristischem Verfahren paarten sich auch im Theater der Attraktionen Anspannung und Publikumsattacken mit einem Gestus der genauen wissenschaftlichen Untersuchung des Publikums. Nicht nur Diskussionen nach den Vorstellungen, sondern auch teilnehmende Beobachtung, Fragebögen und genaue Dokumentation der Äußerungen des Publikums während der Vorstellungen sollten Teile eines peniblen Verfahrens zur Berechnung der Effekte und der Haltung des Publikums werden. Was 1922 als planmäßige Zerstückelung des bürgerlichen Theaters begonnen hatte, entwickelte sich bis 1925 allerdings zu einer zunehmend grotesken Diskussion in kunstwissenschaftlichen Kreisen: An Meyerholds Theater wurde das Publikum immer zwanghafter beobachtet und zum Forschungsobjekt degradiert. In einer harsch utilitaristischen und behaviouristischen Perspektive wurden die Stücke in kleine Zeiteinheiten, die Publikumsreaktionen nach 20 Standardreaktionen gerastert; vom Schweigen bis zum Werfen von

Gegenständen auf die Bühne verbuchten die Verantwortlichen alles bis ins Kleinste. Diese Methode der *real time*-Evaluierung sollte Erkenntnisse für neue Inszenierungen liefern, führte aber viel eher zur Staatsapparatisierung des Theaters. Durch die Notierungen nicht nur von Publikumsreaktionen, sondern auch von allen Aspekten der Produktion (vom agierenden Schauspiel- und Bühnenpersonal bis zur Buchhaltung) konnten Fehler und Fehlende sofort beanstandet werden. Der Fetisch der »wissenschaftlichen Berechnung« entwickelte sich zum umfassenden Kontrollsystem. Innere Rationalität, Fügung des Teils in das Ganze, panoptischer Überblick: alle Komponenten des Ideals der rein technischen Maschine formierten den idealen Staatsapparat.

In manchen Texten Eisensteins und Tretjakows hat es zwar auch aufs Erste den Anschein, als ob der lineare Ablauf vom politischen Ziel des Theaters zum gesellschaftlichen Effekt derart vorherrschen würde, dass man hier von einer Übercodierung der Maschinen durch einen Staatsapparat, vielleicht sogar vom Vorschein stalinistischer Politik der totalitären »Säuberung« sprechen könnte. Doch diese Sprachfärbung ist in der Hauptsache bestimmt durch den zeitgenössischen Jargon in den Jahren nach der Revolution und später durch die beginnende Zensur des Theaterbetriebs und des kulturpolitischen Diskurses nach der Einführung der NEP, und sie wurde vereindeutigt und verschlossen in der einseitigen Historisierung durch spätere Kunst- und Theaterwissenschaft (sowohl in der Sowjetunion als auch im »Westen«), die von der Doktrin des sozialistischen Realismus abweichende Phänomene aus ihren Narrativen ausschloss. In den Stücken Eisensteins und Trejakows lässt sich dagegen eher eine Parodie auf jene simplen, linearen Vorstellungen von Agitation erkennen, die auf der pseudo-soziologischen Rasterung der Klassenzusammensetzung aufbauen

und ihre Effekte ohne Abweichungen optimieren wollte. Eisenstein und Tretjakow konstruierten das Publikum nicht als Objekt, sondern wollten gezielt den Anstoß für die Erprobung neuer Subjektivierungsweisen geben. Wenn sie vom Publikum als »Material« sprachen, ging es analog zu Meyerholds Verhältnis zum biomechanischen Körper um das experimentelle Aufbauen von Spannung, um die Organisation des sozialen Gefüges zur Selbstorganisation. Die Montage der Attraktionen stellte Singularitäten als menschliche, technische und soziale Körper in unerwarteter Weise zusammen, sie durchkreuzte die Erwartungshorizonte und lieferte schließlich Material für Eruption und Tumult.

Ein halbes Jahr nach dem *Gescheitesten* brachten Tretjakow und Eisenstein eine politisierte Version ihrer Montage der Attraktionen ins Proletkult-Theater. Am sechsten Jahrestag der Revolution, dem 7. November 1923, wurde Tretjakows Stück *Hörst du, Moskau?!* uraufgeführt. Als »Agit-Guignol« untertitelt, sollte es Agitation mit den Mitteln des Horrors (nach der Praxis des Pariser Theaters *Grand Guignol*) verbinden. Als konsequente Entwicklung der Politisierung vom formalen Experiment mit »abstrakten« Attraktionen im *Gescheitesten* zur politischen Agitation war es beseelt durch eine konkrete agitatorische Aufgabe: Tretjakow hatte das Stück als Propagandastück und Mobilisierungsaktion von Freiwilligen aus Moskau für die erhoffte Revolution in Deutschland geschrieben – und scheiterte zunächst an der historischen Entwicklung. Der Plot: Ein Provinzgouverneur mit dem sprechenden Namen Graf Stahl möchte als Gegeninszenierung gegen zu erwartende proletarische Demonstrationen am Jahrestag der Oktoberrevolution ein patriotisches Volksfest auf die Bühne bringen, mit einem historischen Stück und dem Höhepunkt der Enthüllung des Standbilds eines »Eisernen Grafen«, mythischer

Vorfahre des Grafen Stahl. BühnenarbeiterInnen und SchauspielerInnen funktionieren das Stück jedoch um. Nach immer deutlicheren Andeutungen auf Phänomene der Ausbeutung wird ein riesiges Leninporträt enthüllt, was den bewaffneten Aufstand zum Ausbruch bringt. Heroische Ausgebeutete, Märtyrer und Revolutionäre einerseits, karikierte Ausbeuter und ihre Ideologen, Provokateure und anpasslerische Sozialdemokraten andererseits. Der Höhepunkt des Stücks (nicht nur des Stücks im Stück) feiert den Umbruch, der aus dem Theater ins Leben führt. Am Ende des Plots agitiert ein Protagonist das Moskauer Publikum mit den Worten: »Hörst du, Moskau?!« Und das Publikum sollte laut Buch aus einer Kehle antworten: »Ja, ich höre!«, doch es kam offensichtlich anders. Der tumultuarische Exzess auf der Bühne brachte vor allem die jugendlichen ZuschauerInnen und Komparsen derart auf, dass schon während des Stücks beinahe die Bourgeoisie-DarstellerInnen angegriffen worden wäre; anschließend an *Hörst du, Moskau?!* soll das emotionalisierte Publikum in tumultartigen Szenen singend und »wild gegen die Schaufensteranlagen fuchtelnd« durch die Straßen gezogen sein.

Die Evaluierung dieser realen Effekte ihrer Aufführung am Jahrestag der Oktoberrevolution geriet Tretjakow und Eisenstein durchaus ambivalent und selbstkritisch. Und dennoch repräsentierten sie eine absehbare Folge der Experimente des maschinischen Theaters der frühen 1920er: Es war das Programm des Theaters der Attraktionen, eine Form zu entwickeln, die die Emotionen in äußerste Spannung versetzt, um durch die Montage dieser Attraktionen schließlich eine »Entladung der Zuschaueremotionen« (Tretjakow) zu erreichen. Wendeten Maschinerie und Machination des *deus ex machina* die Handlung des Theaterstücks vom Organischen ins Orgische, so sollte die

dreifache Verkettung der postrevolutionären Maschinen einen Eingriff in die Welt bedeuten, statt einer Darstellung der Welt eine Schaffung von Welten. Die Montage der körperlichen Bewegungen in der Biomechanik, die Montage der Dinge und technischen Apparate in der konstruktivistischen Bühnengestaltung, die Montage des Publikums als soziale Maschine im produktivistischen Theater der Attraktionen wollte nicht nur eine Zusammensetzung von organischen, technischen und sozialen Maschinen, sondern zugleich auch das Orgisch-Werden der Organe, das Fließen der technischen Konstruktionen, das Aufbegehren der sozialen Maschine.

---

[1] Vgl. zum Folgenden: Boris Arvatow, *Kunst und Produktion*, München: Hanser 1972; Sergej Eisenstein, »Die Montage der Attraktionen«, in: Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917–1925*, Stuttgart: Frommann 1975, 117–121; Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 1. System einer proletarischen Kultur*, Stuttgart: Frommann 1975; Peter Gorsen, Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrussland 1917–1925*, Stuttgart: Frommann 1975; Sergej Tretjakow, *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlin: Malik 1931; Sergej Tretjakow, *Die Aufgabe des Schriftstellers*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972; Sergej Tretjakow, *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985; Sergej Tretjakow, »Theater der Attraktionen«, in: *Gesichter der Avantgarde. Porträts – Essays – Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau 1985, 66–73.