

Inga Lemke (Hrsg.)

Wiederaufnahme der Avantgarden

Fokus Stadt

Neofelis

Inhalt

- 7 **Inga Lemke**
Einleitung
- 19 **Inga Lemke**
Die Fotografie der Stadt und das Projekt der Moderne
Neubefragung(en) der Avantgarden
- 53 **Jessica Nitsche**
Die nicht-pittoreske Ansicht der Städte
Stille und bewegte Bilder von Schlachthöfen in Chicago, Berlin und Paris
seit 1897
- 79 **Rolf M. Bäumer**
Authentizität und Reflexivität im Stadtfilm der 1920er Jahre
- 97 **Felix Lenz**
Stadt und Garten
Filmisch geschichtete Identitätssuche in *Jonas* (1957), *Cléo de 5 à 7* (1962),
München – Geheimnisse einer Stadt (2000), *Land of Plenty* (2004) und
Knight of Cups (2015)
- 127 **Mischa Kuball**
„making things (very) public“ – zu Konzepten des Öffentlichen
- 139 **Yulia Liderman**
Engel der Revolution (2014) von Aleksey Fedorchenko
Reflexion der russischen Avantgarde im russischen Kino der Gegenwart
- 151 **Yana Lebedeva**
A City Plays Avant-Garde?
Stadtästhetik(en) in Experimentalfilmen von Bill Morrison im Hinblick
auf die deutsche Avantgarde der 1920er Jahre

- 169 **Aline Helmcke**
Vom belebten Raum zur digitalen Dynamik
Repräsentationen des Urbanen im Experimentalfilm der 1920er Jahre und
in Max Hattlers Kurzfilm *Serial Parallels*
- 185 **Jaimie Baron**
Der Datenkörper und die digitale Avantgarde
- 203 **Schroeter & Berger**
Aktualisierung: *Dynamik der Groß-Stadt*, László Moholy-Nagy, 1925 / 2019
- 226 **Abbildungsverzeichnis**

Inga Lemke

Einleitung

Im Verbund mit Industrialisierung und Mobilisierung stellte die Urbanisierung eine der größten Herausforderungen für das Leben und die Künste in der Moderne dar. Die moderne Stadt wurde radikalen Umbrüchen unterworfen und nahm den Charakter eines permanenten Wandels an, der mit der Entwicklung technischer Medien, insbesondere des Kinos als Medium des Lichts und der Bewegung, einherging und zunehmend durch die Erfahrung von Diskontinuität und Simultaneität geprägt war.

Im Stadtbild kulminierte der von den Avantgarden skandalisierte Umbruch moderner Wahrnehmungserfahrungen, mit dem die vertrauten Koordinaten von Raum und Zeit – „Zeit und Raum sind gestern gestorben“ (Filippo Tommaso Marinetti¹) – und die Konventionen mimetischer Darstellung fragwürdig wurden – „[d]ie Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität

1 „Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.“ (Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus [1909]. In: Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, S. 4–7, hier S. 5.) Vgl. Wolfgang Fähnders: „Zeit und Raum sind gestern gestorben.“ Über ‚Präsentismus‘ in der europäischen Avantgarde. In: Frank Furtwängler (Hrsg.): *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift für Joachim Paech zum 60. Geburtstag*. Konstanz: KOPS 2002, o. P. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-8362> (Zugriff am 02.12.2023).

aussagt. [...] Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht“ (Bertolt Brecht²).

Die technischen Medien boten zugleich das Potenzial, innovative künstlerische Verfahren, Formen der Darstellung und Vorstellung zu erproben und diese mit der Entwicklung und Schulung neuer Formen der Wahrnehmung zu verbinden, die auf zukünftige Lebensformen gerichtet und durch diese utopisch motiviert waren. In einer Zeit extremer gesellschaftlicher, technischer wie auch politischer Umbrüche wurde das Bild der Stadt zur Projektionsfläche disparater künstlerischer sowie politisch-avantgardistischer Bewegungen und Zielsetzungen, die, bei aller Divergenz, in (teils) radikaler Weise nach der Verbindung von Kunst und Leben, nach Innovation und permanenter Erneuerung strebten.

Die vorliegende Publikation *Wiederaufnahme der Avantgarden: Fokus Stadt* thematisiert Projekte solcher Fotograf*innen, Filmemacher*innen und Künstler*innen, die sich dieser historischen Herausforderung gestellt und in ihren medialen wie ästhetischen Experimenten in einzigartiger Weise Stadtbilder dokumentiert, bearbeitet und entworfen haben. Dabei werden insbesondere Stadtbilder sowie Stadtentwürfe in den Blick genommen, die im Kontext der künstlerischen Experimente der historischen Avantgarden in den 1920er und frühen 1930er Jahren und deren Auseinandersetzungen mit den technischen Medien entstanden sind. Deren künstlerische Einflüsse sowie Wirkungen auf internationaler Ebene zu rekapitulieren und aus heutiger Perspektive neu zu befragen, haben sich die Autor*innen des Bandes vorgenommen.

Darüber hinaus nehmen die Beiträge, neben thematisch relevanten Anschlüssen der Neo-Avantgarden, insbesondere zeitgenössische Projekte in den Blick. Für diese sind der städtische Raum der Moderne ebenso wie die künstlerischen Experimente und Verfahren der Avantgarden nicht nur historisch,

2 „Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, etwas ‚Gestelltes‘. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar.“ (Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment* [1931]. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. Werner Hecht / Jan Knopf / Werner Mittenzwei, Bd. 21. Berlin / Weimar / Frankfurt am Main: Aufbau / Suhrkamp 1992, S. 448–515, hier S. 469.)

sondern gleichsam zum Gegenstand zeitgenössischer Rekonstruktion, ästhetischer Neubefragung und (kritischer) Wiederaufnahme geworden.

Der Band vertieft und erweitert Themen und Fragestellungen, die während des internationalen Workshops „Wiederaufnahme der Avantgarden: Fokus Stadt“ am 15./ 16. Juli 2021 an der Universität Paderborn zur Diskussion standen. Im Kontext des 100-jährigen Jubiläums des Bauhauses 2020 entstanden zahlreiche Publikationen, Ausstellungen und Produktionen, die Gegenstand und Anlass boten, über die Avantgarden mit Blick auf die Thematik der Wiederaufnahme noch einmal neu und anders nachzudenken.

Ein besonderer Stellenwert kam dabei den Beiträgen der Künstler*innen / Gestalter*innen zu, mit denen wir die Wiederaufnahme der Avantgarden in zeitgenössischen Rekonstruktionen am Beispiel von Filmen und künstlerischen Projekten vorstellen und diskutieren konnten. Es ging darum, die Wiederaufnahme historischer künstlerischer Vorlagen, Verfahren und Konzeptionen, Medien und Technologien als Vergegenwärtigung, Aktualisierung und Interpretation mit neuen Mitteln zu verstehen – dies in einem erweiterten, veränderten Kontext mit Blick auf mögliche Korrelationen zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen. Dabei standen insbesondere die Wiederaufnahme und Aktualisierung der intermedialen Experimente László Moholy-Nagys mit Fotografie, Typographie und Film am Bauhaus in Weimar / Dessau sowie die kritische, konzeptionelle künstlerische Aneignung und Weiterentwicklung von Licht- und Farbexperimenten der 1930er Jahre im Fokus (vgl. die künstlerischen Beiträge von Schroeter & Berger sowie Mischa Kuball in diesem Band).

Die Wiederaufnahme und Aktualisierung der Avantgarden ist auch im Zusammenhang mit der spätestens seit der Jahrhundertwende einsetzenden Neubefragung der Moderne in der Gegenwartskunst zu sehen. In diesem Kontext haben sich neben Formen der (re)inszenierten Fotografie, der Reinszenierung und des Reenactments auch Verfahren der Reprise, Wiederholung sowie Appropriation in der zeitgenössischen Kunst etabliert, die auf Formen, Verfahren, performative Ereignisse und Werke der Avantgarden und Neo-Avantgarden rekurrieren. Neben der Ausstellung und Sammlung im engeren Kontext der Bildenden Kunst spielt hierbei das mediale Archiv eine wichtige Rolle, das im Kontext der digitalen Kommunikation selbst schon historisch geworden ist. Die fotografierte Stadt und die filmische Stadt sind zum Teil der kollektiven Erinnerung geworden, fotografische und filmische Archive werden durch digitale Archive und Distributionsformen abgelöst.

Die Beiträge des Bandes nehmen innerhalb der vielgestaltigen, vielschichtigen Verhandlung des Vergangenen in der Gegenwartskunst eine vergleichende, retrospektive Einordnung und Bewertung ästhetischer wie medialer Experimente der historischen Avantgarden vor. Zudem untersuchen sie konkrete Bezugnahmen auf historische Artefakte in zeitgenössischen Formen der Aktualisierung und Aneignung sowie Fortschreibungen von historischen Vorbildern, Topoi und Verfahren mit einem gemeinsamen Fokus: der Stadt. Dabei stellt sich auch die Frage nach den Konstellationen ihrer Vergewärtigung und (Re-)Aktualisierung, danach, inwieweit und wie diese mit der Verhandlung gegenwärtig virulenter Entwicklungen und hypothetischer Zukunftsszenarien und möglicher Realitäten verbunden sind. Ferner wird danach gefragt, ob und wie diese sich wiederum auf den aktuellen Wandel der Lebenswelt und der Städte im Kontext der Globalisierung und Digitalisierung, auf ästhetische und technologische, ökonomische und politische Implikationen urbaner und medialer Räume der Gegenwart beziehen.

Wenn wir nach der Wiederaufnahme der Avantgarden fragen, dann mit Blick auf die Bedeutung, die die Avantgarden (nach ihrem Ende) heute noch oder wieder haben, darauf, welche Aspekte und Leitlinien der avantgardistischen Bewegung (u. a. auch bezogen auf Begriffe des Fortschritts und der Utopie) in heutigen Kontexten noch oder wieder relevant sind und schließlich darauf, ob und wie sie in künstlerischen Kontexten neu formuliert und weiterentwickelt werden. Die zeitspezifische Wahrnehmungserfahrung der Moderne lässt sich heute historisch rekonstruieren, nicht aber auf die Gegenwart übertragen. Es geht vielmehr darum zu analysieren, wie das Stadtbild der Moderne durch die Avantgarden geprägt ist und wie die Stadt als Lebens- und Wahrnehmungsraum im Verbund mit medialen Umgebungen, Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen in ausgewählten Beispielen zeitgenössischer Wiederaufnahmen der Avantgarden (neu) dargestellt, thematisiert und reflektiert wird. Und es wird untersucht, welche der von den Avantgarden entwickelten Darstellungsformen und Verfahren heute noch aktuell sind, in modifizierter Form wieder aufgenommen und weitergeführt werden.

Wie lässt sich der teils radikale Wandel der Stadt fotografisch dokumentieren? Welches Potenzial bietet das Medium der Fotografie, um die Größe und Vielgestaltigkeit der Stadt, die Komplexität und die Synästhesie sinnlicher Eindrücke städtischen Lebens in der Moderne zu erfassen, darzustellen oder gar neue Lebens- und Wahrnehmungsformen zu entwerfen und zu initiieren? Der Beitrag von Inga Lemke thematisiert, ausgehend von den Stadtfotografien

Eugène Atgets in Paris, historische Konstellationen und Korrelationen der Stadtfotografie und der Stadtentwicklung in der Moderne sowie die Ausdifferenzierung ästhetischer Ansätze und fotografischer Verfahren der internationalen Avantgarden für die Entwicklung neuer Bildkonzeptionen der modernen Stadt. Die Entwicklung und Etablierung der künstlerischen Dokumentarfotografie, von Collage- und Montageformen sowie ästhetischen Konzeptionen des Neuen Sehens sind hierfür von besonderer Relevanz, ebenso wie eine neue visuelle Ausdrucksform der künstlerischen Stadtfotografie: das Medium Fotobuch. Ende der 1920er Jahre wird Paris zum Experimentierfeld der europäischen Neuen Fotografie und Gegenstand zahlreicher Fotobücher, von denen in diesem Beitrag eines besonders hervorgehoben wird: *Moï Vers Paris* (1931), das erste Porträt der Metropole, das Paris als moderne Stadt mit den Mitteln der modernen Fotografie zeigt. Das sich in den vorangestellten Fragen andeutende Krisen- und Umbruchsphänomen – das sich in den historischen Konstellationen der Moderne auf der Ebene der urbanen Lebensrealität wie auf der Ebene der ästhetischen Bildprogramme verfolgen lässt – zeigt sich unter veränderten Prämissen auch in der Gegenwart: als Folge politischer und ökonomischer Veränderungen im Kontext der Globalisierung und Digitalisierung. In diesem Zusammenhang befragt die Autorin abschließend die Fotoserie *S* (2004–2009) von Beate Gütschow. Hierbei wird beleuchtet, inwieweit und auf welche Weise die ästhetische Neubefragung des urbanen Raums in fotografischen Bildkonzepten der Kunst der Spätmoderne mit der Neubefragung der ästhetischen Strategien der Moderne und fotografischer Verfahren der Avantgarden verbunden ist.

Jessica Nitsche greift den Schlachthof als Topos der Moderne auf und folgt in ihrem Beitrag der These, dass dort, wo sich die Avantgarden in Film wie auch Fotografie dem Sujet des Schlachthofes widmen, Stadtansichten entstehen, die nicht nur dem (für gewöhnlich) Unsichtbaren, sondern auch dem Abgründigen, Tabuisierten und Un(ter)bewussten zu Sichtbarkeit verhelfen. Die Geschichte der Schlachthöfe verläuft im 19. Jahrhundert analog zur Geschichte des rasanten Wachstums der Großstädte. Schlachthöfe können zugleich als Orte gelten, in denen sich Veränderungen, Folgen und Probleme der Industrialisierung in besonders zugespitzter Weise abbilden. Dass dieses Sujet dem Film von Anfang an nicht entgangen ist, zeigt der einminütige, US-amerikanische Film *Cattle Driven to Slaughter* von Thomas A. Edison aus dem Jahr 1897. Sowohl in der Geschichte des Films wie auch der Fotografie ist der Schlachthof bis heute ein wiederkehrendes Sujet, das sehr Unterschiedliches transportieren kann. Er begegnet uns sowohl in

dokumentarischer Darstellung als auch als Experimentierfeld für das Extreme, Eklige, Tabuisierte. Schlachthöfe sind nicht-öffentliche, geschlossene Orte, hinter deren Mauern sich das ereignet, was niemand sehen oder gar erleben will, das, was durch seine Sichtbarmachung das Potenzial hat, zum Skandal zu werden und das doch einem weit verbreiteten Bedürfnis des Menschen entspringt: Fleisch zu essen. In dem Beitrag geht es weder um eine moralische Betrachtung noch darum, wie Schlachthöfe im traditionellen Sinn dokumentiert wurden. Vielmehr wird der schmale Grat zwischen realistischer und surrealistischer Darstellung erkundet, bzw. jenes Changieren dazwischen, das sich insbesondere in der Wahrnehmung der Betrachtenden abzuspielen scheint; beispielsweise im Film *Le Sang des Bêtes* (F 1949), der von seinem Regisseur Georges Franju selbst auf eben dieser Schwelle angesiedelt wurde, wie auch den Fotografien, die Eli Lotar von dem Pariser Schlachthof La Villette angefertigt hat und die in der surrealistischen Zeitschrift *Variétés* im Jahr 1930 veröffentlicht wurden.

Rolf M. Bäumer eröffnet seinen Beitrag mit einem Rekurs auf literaturhistorische, philosophische und kulturwissenschaftliche Diskurse und akzentuiert dabei das Problem der Wahrnehmbarkeit und Lesbarkeit der Stadt, insbesondere der großen Stadt. Die Topoi der ästhetischen Repräsentation der Stadt sind vielfältig und historisch variabel, dennoch zieht sich zumindest ein Topos leitmotivisch durch die Darstellung der großen Stadt in Heinrich Heines, Georg Weerths oder Edgar Allen Poes Texten bis ins 20. Jahrhundert: der Topos ihrer Nicht-Wahrnehmbarkeit und der Wahrnehmungsüberforderung. Seit Merciers *Tableau de Paris* (1781/88) entzieht sich die Stadt in ihrer Vielfalt, Komplexität, unübersichtlichen Größe und Undurchdringlichkeit ihrer eigenen Wahrnehmbarkeit und eben damit ihrer ästhetischen Repräsentier- und Symbolisierbarkeit. Auf diese Herausforderung der großen Stadt für ihre künstlerische Gestaltbarkeit trifft mit dem Ende des 19. Jahrhunderts auch das Medium, das immer wieder mit dem Thema Stadt assoziiert worden ist: der Film. Eben diese Problemkonstellation wird in den Stadtfilmen der 1920er Jahre zum Ausgangspunkt neuer filmästhetischer Konzeptionen. Ausgehend von László Moholy-Nagys Filmskizze *Dynamik der Groß-Stadt*, die 1921/22 entworfen und 1925 erstmals publiziert wurde, thematisiert und vergleicht der Autor die differenten filmischen Reflexionen auf die Darstellungsproblematiken der Stadt im Stadtfilm der 1920er Jahre und geht dabei paradigmatisch insbesondere auf Walter Ruttmanns *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (D 1927), Alberto Cavalcantis *Rien que les heures* (F 1926), Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (UdSSR 1929) und Jean Vigos *À propos*

de Nice (F 1930) ein. Dabei stellt er dem ‚dokumentarischen‘ Programm des avancierten Stadtfilms dieser Zeit das (fast vergessene, heute gleichwohl aktualisierbare) Potenzial der Reflexivität und des Zweifels an filmischer Repräsentierbarkeit und Authentizität entgegen.

Felix Lenz rekurriert in seinem Beitrag auf den Garten als zentralen Topos und auf damit verbundene mythische Ideen zur Stadtgründung, die Filme in aktuellen Konstellationen persönlicher Verhältnisse sowie urbaner Realitäten aufgreifen und variieren. Die untersuchten Filme *Jonas* (D 1957) von Ottomar Domnick, *München – Geheimnisse einer Stadt* (D 2000) von Dominik Graf und Michael Althen, Agnès Vardas *Cléo de 5 à 7* (F 1962), Wim Wenders' *Land of Plenty* (US 2004) und Terrence Malicks *Knight of Cups* (US 2015) zeigen Figuren, die den mitunter unübersichtlichen urbanen Raum durchstreifen und sich darin zu orientieren versuchen. All diese Figuren verbindet die Suche nach Identität, die Filme sind durchzogen von objektiven und subjektiven Stadtbildern – in historischen Kontexten des Wiederaufbaus, von Geschichte und Gegenwart im Nachkriegsdeutschland, im Paris der Künstler und Flaneure sowie in spätmodernen urbanen Verhältnissen in den USA. Der Autor fragt danach, wie es diesen Filmen gelingt, historische Phasen in Konstellationen biografischer Prozesse und urbaner Transformationen als ambivalente Prozesse zu untersuchen, wie auch subjektive und objektive Vektoren in vielgestaltigen Beziehungen von Raum und Zeit, Gedankenstrom und experimenteller Form zu vereinen. Der Beitrag reflektiert, wie die Konstellation heterogener Erfahrungsebenen – intim, mythisch, spätmodern – ästhetisch aus den Krisen herumstreifender Figuren und ihrer jeweils spezifischen Kollision mit urbanen Räumen und Bedingungen hervorgeht. Er beschreibt die durch spannungsreiche Relationssphären motivierte Herausbildung eines ästhetischen Raums variierender filmischer Experimente und Formen. Im Vergleich zu den filmischen Experimenten der Avantgarden geht es hier nicht mehr darum, neue filmische Mittel wie Raum, Tempo und Expressivität als Spiegelbilder der urbanen Erfahrung zu erkunden oder zu synthetisieren. Vielmehr ermöglichen kontextualisierende verbale, bildliche und mythische Elemente es nun, heterogene Erfahrungsschichten, Subjektivität und Stadtbild in kristallinen Bezügen deutungssoffen zusammenzuführen.

Mischa Kuball ist Konzeptkünstler und arbeitet seit 1977 im öffentlichen und institutionellen Raum. Mithilfe des Mediums Licht erforscht er – in Installationen und Fotografien – architektonische Räume und deren soziale wie politische Diskurse. Dabei reflektiert er die unterschiedlichen Facetten von

kulturellen Sozialstrukturen bis hin zu architektonischen Eingriffen, die den Wahrzeichencharakter wie auch den architekturgeschichtlichen Kontext betonen oder neu kodieren. In seinen politisch motivierten sowie partizipatorischen Projekten verschränken sich öffentlicher und privater Raum. Sie ermöglichen eine Kommunikation zwischen den Teilnehmenden, dem Künstler, dem Werk und dem urbanen Raum. Die Frage nach einer zeitgemäßen Definition von Kunst im öffentlichen Raum hat sich seit den 1970er Jahren stark verändert. In seiner Projektreihe der *public preposition(s)* / ‚öffentliche Präposition(en)‘ stellt Mischa Kuball dieses Thema in einen erweiterten Kontext. ‚Präposition‘ meint Wörter wie ‚at / auf‘, ‚among / unter‘ oder ‚beside / neben‘ und verweist damit auf die Beziehung zwischen historischen Stätten und ihrem Kontext. Alle *public preposition(s)* gehen von einer genauen Analyse des jeweiligen Ortes aus, an dem sie stattfinden. Sie beziehen ihre soziale, politische oder kommunale Spezifität ein und gelten als vorübergehende Interventionen, die auf dem Potenzial einer veränderten Wahrnehmung scheinbar vertrauter städtischer Kontexte beruhen. *Public preposition(s)* bezeichnet eine Gruppe von Werken, Interventionen, Projekten und Performances des Künstlers, die über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten entstanden sind. Sie wenden sich an eine Öffentlichkeit und hinterfragen damit implizit, was an welchem Ort unter welchen Bedingungen unter Öffentlichkeit zu verstehen ist und wie sich diese konstituiert. Viele dieser Interventionen und Projekte waren zeitlich begrenzt und sind nur als fotografische Dokumentation erhalten. Andere waren bewusst ephemere angelegt und hatten selbst in ihrem lokalen In-Erscheinung-Treten eine limitierte Sichtbarkeit. In seinem künstlerischen Beitrag stellt Mischa Kuball verschiedene Aspekte von und Beispiele zu Konzepten des Öffentlichen in einer Text-Bild-Collage aus Zitaten und Fotografien vor, die als *public preposition* im Rahmen dieser Publikation Öffentlichkeit herstellen sowie einzelne Projekte mit Bezug auf die Avantgarden in einen größeren Kontext einbinden und zur Diskussion stellen soll.

Yulia Liderman widmet sich in ihrer kulturwissenschaftlichen Forschung insbesondere dem Phänomen der Theatralität und ihrem Wirkungsradius in der russischen Gegenwartskultur – deren distanzierendes, transformierendes und imaginäres Potenzial in zeitgenössischen Produktionen der visuellen und performativen Künste sie in ihrem Beitrag akzentuiert. In diesem Kontext stellt sie die künstlerische Methode des russischen Regisseurs Aleksey Fedorchenko vor, für den (ein seltener Fall der modernen russischen Kultur) das sowjetische Avantgarde-Kino und die russische künstlerische Avantgarde in seinen Spielfilmen *First on the Moon* (R 2005) und vor allem *Engel*

der Revolution (R 2014) zum Gegenstand einer ‚alternativen Geschichte‘ in einer ‚pseudoethnografischen‘ filmischen Erzählung werden. Diese, wie auch vergleichbare Projekte zur ‚verdrängten‘ Kultur der Avantgarde und der ‚Arbeit‘ künstlerischer Reflexion in Bezug auf die theoretischen und formalen Aspekte, Widersprüche sowie ‚dunklen Flecken‘ in der revolutionären sowjetischen Kunst- und Kulturgeschichte, geben Anlass zur öffentlichen Diskussion. Für die heutige russische Kultur ist der Begriff der ‚Russischen Avantgarde‘, das zeigt auch der Blick auf diskursive Strategien der Wiederaufnahme der Avantgarden, eher historisch und marginal. Deren Konzepte und Artefakte werden eher zu einer touristischen Marke, zu einem Design als zum Gegenstand historischer oder theoretischer Diskussionen. Ein museales ‚Reenactment‘, wie das Ausstellungsprojekt *Avantgarde. Verzeichnis Nr. 1* (2019), könnte eine Quelle für eine langfristige theoretische und konstitutive archivarische Forschung anstelle normativer Kanonisierung sein.

Welche Stadtästhetik(en) werden im Kontext filmischer Experimente wie auch digitaler Praktiken in den Werken zeitgenössischer Künstler*innen und Filmemacher*innen konstituiert und in Hinblick auf die Ästhetiken der europäischen Avantgarden der 1920er Jahre reflektiert sowie (re-)konstruiert? Wie werden in diesen Filmen analoge in digitale Techniken überführt, Ästhetiken und Praktiken des Mediums Film aus dem Kontext der historischen Filmavantgarden wiederaufgenommen, neu umgesetzt, reflektiert? Im Fokus des Beitrages von Yana Lebedeva stehen künstlerische Experimente mit Stadtästhetik(en) des amerikanischen Regisseurs Bill Morrison am Beispiel zweier seiner Kurzfilme, *City Walk* (US 1999) und *Outerborough* (US 2005). Beide Filme unterscheiden sich in Ästhetik, Technik und Produktionsbedingungen und stellen filmkünstlerische Versuche dar, die Stadt New York am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts zwischen analogen und digitalen Praktiken, Techniken und Ästhetiken zu erkunden. Gleichzeitig wird in diesen das Medium Film, seine Ästhetik, Techniken und Materialität selbst zum Thema und in einer historischen Perspektive hinterfragt. Die Autorin verfolgt die Bezüge der künstlerischen Praxis von Bill Morrison zu den historischen Avantgarden der 1920er Jahre, insbesondere zu den filmischen Experimenten der deutschen Filmavantgarde, ihrer Suche nach der absoluten Form und dem absoluten Film. Dabei recurriert sie in erster Linie auf Werke wie auch Texte von Hans Richter und Walter Ruttmann, mit einem Fokus auf ästhetische Kategorien (wie Rhythmus, Zeit, Raum, Bewegung, Geschwindigkeit, Licht, Abstraktion, Geometrie von Linien, Montage), die von Ideen des Konstruktivismus und intermedialen Zusammenhängen (Musik, Tanz,

Malerei) beeinflusst sind. Der Beitrag eröffnet zudem einen Diskussionsraum für die Verwendung von Archivmaterial und die Frage nach der Materialität des Films im digitalen Zeitalter.

Aline Helmcke akzentuiert in ihrem Beitrag zu analogen und digitalen Repräsentationen des Urbanen im Film das ästhetische Potenzial des filmischen Bewegtbildes. Mit Blick auf die veränderte Wahrnehmungserfahrung in der Großstadt verhandelt sie insbesondere den Aspekt der Dynamisierung in den Stadtfilmen der 1920er Jahre, dies im Vergleich zu Stadträumen und digitalen Dynamiken im zeitgenössischen Experimentalfilm am Beispiel von Max Hattlers Kurzfilm *Serial Parallels* (HK / D 2019). Seit den 1920er Jahren wird der Stadtraum immer wieder zum Anlass für künstlerische Bewegt-Bild-Experimente, die, durch ungewöhnliche Aufnahmen und Montageverfahren und bisweilen Bildmanipulationen darauf zielen, das Potenzial des bewegten Bildes auszureizen sowie dessen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern. Anhand des ausgewählten Beispiels zeigt die Autorin aus der Perspektive des Filmschaffens auf, in welcher Weise zeitgenössische Filmexperimente Konzepte wie Verfahren der Filmavantgarde aufgreifen und diese mit den Möglichkeiten digitaler Anwendungen weiterentwickeln. In diesem Zusammenhang führt sie anschaulich vor, wie stark die Ideen der Moderne im zeitgenössischen Experimentalfilm nachwirken, macht aber auch deutlich, inwiefern sich unser Blick auf den urbanen Raum, bedingt durch die Weiterentwicklung digitaler Technologien, von dem damaligen unterscheidet.

Gegenwärtige Konstellationen einer ‚Digitalen Avantgarde‘ werden von Jaimie Baron in ihrem Beitrag reflektiert. Dabei rekurriert sie auf die zentrale Rolle sowie das Potenzial der Avantgarde, die Komplexität der Moderne, insbesondere die der modernen Stadt und des Kinos zu reflektieren. In Momenten materieller wie auch sozialer Transformation kommt ihr erneut eine zentrale Rolle bei der Auseinandersetzung mit veränderten gesellschaftlichen Strukturen im Zusammenspiel mit neu entwickelten Medien und experimentellen Formen zu. Die filmischen Stadtsymphonien des frühen 20. Jahrhunderts lassen sich in diesem Sinne als eine Antwort auf die Entwicklung neuer Formen medialer Repräsentation – im Kino – und die Transformation des urbanen Raums verstehen. Im Kontext gegenwärtiger Transformationen durch digitale Technologien ist die virtuelle Extension des Raums mit der Multiplikation möglicher Blickpunkte visueller Erfahrung und Wahrnehmung bei gleichzeitiger ‚Diskorrelation‘ vom menschlichen Körper verbunden. Die Autorin untersucht drei Videos, die diese Konstellationen

in unterschiedlicher Weise artikulieren: *Best of Luck with the Wall* (2016) von Josh Begley, *The Wilderness Downtown* (2010) von Chris Milk sowie *Array* (2013) von Ben Balcom. Den Übergang vom Filmkörper zum Datenkörper verdeutlicht sie im Rekurs auf Dziga Vertovs Film *Der Mann mit der Kamera* (UdSSR 1929), der, als selbst-reflexives Dokument einer komponierten sowjetischen Stadt, die Erfahrung des menschlichen Körpers in der Bewegung durch und physischen Interaktion mit dem urbanen Raum artikuliert. Die Reflexion gegenwärtiger Transformationen des Verhältnisses zwischen dem menschlichen Körper und dem urbanen Raum, von ‚Diskorrelation‘ und Entkörperlichung medialer Bewegung durch den urbanen Cyberspace gibt Anlass zur Frage, welche Metaphern, anstelle der ‚Symphonie‘, eine primär durch Bildschirme wie Mapping Software vermittelte zeitgenössische Erfahrung begrifflich zu fassen vermögen.

Das Büro Schroeter & Berger wurde von Sebastian Helm gemeinsam mit Maximilian Sauerbier 2005 an der Bauhaus-Universität in Weimar gegründet. Sie ‚machen Gestaltung und denken darüber nach‘. Neben Auftragsarbeiten realisieren sie visuelle und auditive Arbeiten, interdisziplinär wie cross-medial, die als gesellschaftsbezogene Vorhaben zu verstehen sind. Arbeiten von Schroeter & Berger wurden sowohl international auf Festivals gezeigt und in Museen und Galerien ausgestellt, als auch in Radio und Fernsehen besprochen. Einige Arbeiten wurden mit Preisen ausgezeichnet. Ebenso bei ihren freien wie auch bei den angewandten Arbeiten verfolgen die beiden einen konzeptionellen Ansatz. Schroeter & Berger produzieren und lehren nicht das Meisterwerk oder Unikat, sondern die Versuchsanordnung und Feldforschung, ‚crossmedial sinnfällig audiovisualisiert‘. Ihre Gestaltung setzt Raum, Fläche, Ordnung, Struktur und Inhalt in Beziehung zu Regeln, den etwaigen Bruch versuchen sie sichtbar zu machen. Raster und Ornament sind zentral bei ihrem Ansatz der Gestaltung. Die Ordnung setzt sich auch in der Architektur eines Dokuments fort. Den künstlerischen Arbeiten liegt ein Konzept, eine Struktur zugrunde, ‚die man sehen und / oder hören kann‘. 1925 veröffentlichte der Weimarer Bauhausmeister László Moholy-Nagy das einzigartige Filmmanuskript zu *Dynamik der Groß-Stadt* im Bauhausbuch Nr. 8 *Malerei Fotografie Film*. Auch nach dieser Veröffentlichung schaffte es Moholy-Nagy jedoch nicht, seinen lebenslangen Traum von einem avantgardistischen Film über die Großstadt umzusetzen. Schroeter & Berger haben die grafisch spannungsreiche Vorlage als Ausgangspunkt für einen Animationsfilm genutzt, in dem die Foto- und Typoelemente in dynamische Bewegungen versetzt werden. Die Vertonung ihrer filmischen Aktualisierung, die

fester Bestandteil der Dauerausstellung im Bauhaus-Museum Weimar ist, fertigte Jonas Holfeld an. Dieser Wiederaufnahme und audiovisuellen Aktualisierung *Dynamik der Groß-Stadt* (Filmskript: László Moholy-Nagy, 1925. Umsetzung: Schroeter & Berger D 2019) liegt ein Drehbuch / Typoskript zugrunde, das wir, gerahmt von einer Einleitung von Schroeter & Berger, in diesem Band abdrucken dürfen.

Ich danke allen, die an diesem Band als Autor*innen, Künstler*innen und Gestalter*innen beteiligt waren. Danken möchte ich an dieser Stelle auch der Universität Paderborn, die die Realisierung des Workshops und mithin auch der Publikation technisch, administrativ und finanziell unterstützt hat. Besonderer Dank gilt den Personen, die mich als ‚rechte Hand‘ bei der redaktionellen Betreuung, der Erstellung des Bildmaterials und dem Lektorat des Bandes unterstützt haben, insbesondere Raphael Pixa; sowie Rolf M. Bäume, meinem Lebensgefährten und Begleiter in Rat und Tat.

Umweltschonend gedruckt auf Circle Offset & Circle Silk Premium White
(100 % Recyclingpapier).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

Alle Rechte vorbehalten.

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG („Text und Data Mining“) zu gewinnen, ist untersagt.

Umschlaggestaltung: Marija Skara,
unter Verwendung von Schroeter & Berger: *Kran bei Hausbau in Bewegung, Dynamik der Groß-Stadt*, 2019, Videostill. © Schroeter & Berger, 2019.

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (eh / co)

Druck: winterwork, Borsdorf

ISBN (Print): 978-3-95808-440-7

ISBN (PDF): 978-3-95808-491-9

www.neofelis-verlag.de

Neofelis Verlag GmbH, Kuglerstr. 59, D-10439 Berlin, info@neofelis-verlag.de