5 2014

Tempo! Zeit- und Beschleunigungswahrnehmung in der Moderne

FRAUKE FITZNER

(HG.)

Interjekte

Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren Email-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an *zimmermann@zfl-berlin.org*.

Bisher in dieser Reihe erschienen:

Interjekte 1 SIGRID WEIGEL: »Embodied Simulation and the Coding-Problem of Simulation Theory. Interventions from Cultural Sciences« (2011)

Interjekte 2 Z. ANDRONIKASHVILI, S. FRANK, G. MAISURADZE, F. THUN-HOHENSTEIN, S. WILLER: »Freundschaft: Konzepte und Praktiken in der Sowjetunion und im kulturellen Vergleich« (2011)

Interjekte 3 VANESSA LUX, JÖRG THOMAS RICHTER (HG.): »Kulturelle Faktoren der Vererbung« (2012)

Interjekte 4 MONA KÖRTE, JUDITH ELISABETH WEISS (HG.): »Gesichtsauflösungen« (2013)

Impressum

Hrsg. vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Dr. h.c. Sigrid Weigel

© 2014 · Das Copyright und sämtliche Nutzungsrechte liegen ausschließlich bei den Autoren, ein Nachdruck der Texte auch in Auszügen ist nur mit deren ausdrücklicher Genehmigung gestattet.

Redaktion Dr. Christine Kutschbach

Gestaltung Carolyn Steinbeck · Gestaltung

Layout / Satz Sarah Affenzeller

gesetzt in der ITC Charter

Messen, beschleunigen, anhalten, zurückdrehen. Das Zeitmanagment der Russischen Avantgarde

Margarete Vöhringer

Die russische Avantgarde ist als Kunst der Vorhut bekannt. Ihr berühmtester Fotograf Alexander Rodtschenko verkündete Anfang der 20er Jahre: »Das konstruktive Leben ist die Kunst der *Zukunft*«[1] und brachte damit eine Fortschrittshaltung auf den Punkt, wie sie in jenen Jahren auch für den kapitalistischen Westen galt. Anders aber als im Westen kam die Avantgarde-Kunst nach der Oktoberrevolution in Russland in die seltene Position, an dem großen Projekt des Aufbaus der neuen sozialistischen Gesellschaft beteiligt zu sein und setzte dadurch etwas in Bewegung, was anderswo in der Welt noch nicht einmal vorstellbar war: die Flexibilisierung der Zeit – das Spiel mit der Zeit. Hatte das 19. Jahrhundert die zeitliche Synchronisierung in Form der Taktung des industriellen Arbeitstages, der Vereinheitlichung der Eisenbahnzeiten und der Ordnung der Welt in Zeitzonen hervorgebracht, schien es Anfang des 20. Jahrhunderts um mehr zu gehen als das Standardisieren – um die Steigerung von Zeit, also um erhöhte Geschwindigkeiten durch neue Fortbewegungsmittel, um steigende Arbeitsleistung und um zunehmende Lebenserwartungen. Diese ökonomische Haltung erfuhr in den künstlerischen Experimenten der 20er Jahre eine enorme Vervielfältigung: Zeit wurde eine Variable für die verschiedensten Manipulationen wie das Springen in der Zeit oder Collagieren von Zeit, wenn es auch bei diesen Verfahren immer um das Vorwärtsstreben ging. Schließlich galt es, die Zukunft des Neuen Menschen nicht nur zu propagieren, sondern auch herbeizuführen und Beschleunigungsprozesse allein schienen hier nicht effektiv genug. Man musste die ablaufende Zeit irgendwie überlisten oder vielmehr die Zeitwahrnehmung der Bewohner Russlands überlisten, die von all den Modernisierungsprozessen, die sie zu erwarten hatten, noch nicht viel merkten. Das war eine paradoxe Situation: Die Wirklichkeit, die Zukunft, für die die russischen Arbeiter sich anstrengen sollten, kannten sie noch gar nicht, und daher musste diese moderne Wirklichkeit zunächst von den Künstlern entworfen und vor Augen geführt werden. So entstanden Fotografien, Gebäude, Filme und Plakate, die zum einen zeigten, was zu tun war und zum anderen versuchten, zu einer spontanen Entwicklung von Fortschritt beizutragen. Hierzu bedienten sich die Künstler der Praktiken, die auch in den Wissenschaften verbreitet waren – Menschen wurden ebenso vermessen wie Stadtpläne; Fotografien montierten Ereignisse und schienen sie damit anzuhalten und sichtbar zu machen, gerade wie dies die Arbeitswissenschaften mit menschlichen Bewegungen vermochten; im Film liefen die Bilder vorwärts und rückwärts, Zeit schien völlig frei handhabbar, während

1 Rodtschenko, Alexander: Losungi (Disziplina *Konstrukzii*, rukovoditel' Rodtschenko), [Losungen (Disziplin Konstruktion, Leiter Rodtschenko)], Moskau 1921, in Chan-Magomedov, Selim O.: *VChUTEMAS*. 1920–1930. 2 Bd. Moskau 2000, S. 372.

in der Medizin Verjüngungsexperimente stattfanden, die versuchten, die physiologische Zeit tatsächlich zurückzudrehen. Ich möchte die wichtigsten Beispiele für diese Vorgänge präsentieren und dabei verdeutlichen, wie sehr dieses experimentelle Hantieren mit Zeit nicht nur die Künstler interessierte, sondern sich zeitgleich in der Physiologie antreffen ließ. Und dieser Zusammenhang ist entscheidend, denn er bereitet die Situation vor, die uns heute mit dieser ›wilden Zeit‹ der 20er Jahre verbindet und auf die ich abschließend zu sprechen kommen werde.

1. Vermessung von Mensch und Stadt: Schneller gehen

Sie sehen hier den Eingang zur Metro-Station Lubjanka. Sie sieht aus wie ein Kamera-Objektiv, das aus dem Boden herausschaut auf den großen leeren Platz vor ihr und auf das Gebäude gegenüber – das ehemalige KGB.[2] Der Verweis auf das in den 20er Jahren modernste technische Überwachungsmedium ›Film‹ legt nahe, worum es dieser Architektur ging: um die kontrollierte Steuerung der Bewohner durch die Stadt. Und wo ist das bis heute wichtiger, als in der hektischen Atmosphäre der meist überfüllten Metroeingänge? Der Zweck solcher Anlagen war die Optimierung der Bewegung im öffentlichen Raum, das schnelle, automatische Handeln der Menschen, die sich in der neuen, sozialistischen Welt noch nicht zurechtfinden konnten – also all der Bauern und Analphabeten, die zu Hunderten in die Großstadt strömten und kaum oder gar nicht lesen konnten. Statt Schriftzeichen benötigte man Farben und Formen zur Lenkung der Menschenmassen durch die Moskauer Straßen. Es waren Gebäude gefordert, die wie technische Apparate automatische, regelmäßige und reibungslose Bewegungen auslösen konnten.

Abb. 1: Metro Lubjanka, ehem. Dzerjinskaja

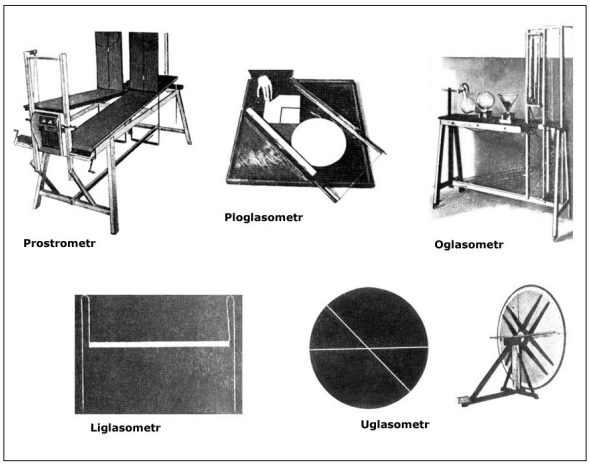

Abb. 2 : Glazometry (Augenmeter)

Der Architekt, der diese Gebäude mithilfe solcher Apparate aus der Psychologie entwikkelte, hieß Nikolaj Ladovskij. Er lehrte an den VChUTEMAS, der Kunsthochschule in Moskau, Tür an Tür mit den Konstruktivisten und dem bereits erwähnten Fotografen Alexander Rodtschenko. Außerdem war Ladovskij eng mit dem Maler und Architekten El Lissitzky befreundet. Zusammen haben sie einen Text zur Psychotech-

2 Ausführlicher zu Nikolaj Ladovskijs Architektur, sowie zu einigen Akteuren der folgenden Kapitel (Pudovkin, Pavlov, Bogdanow) in Vöhringer, Margarete: *Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion*, Göttingen 2007.

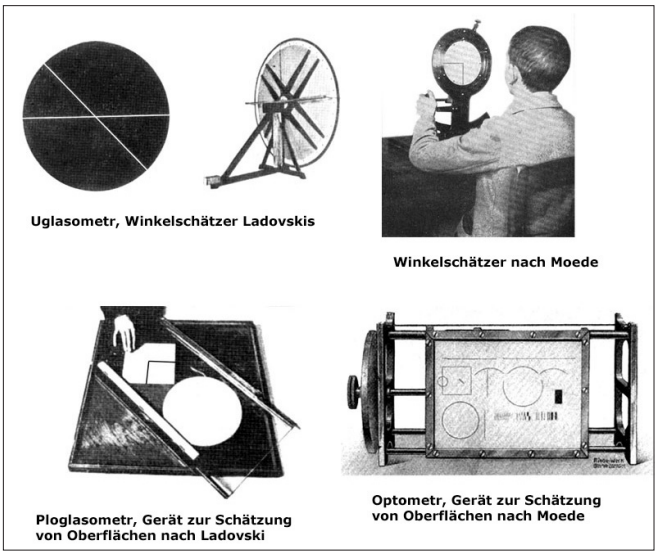

Abb. 3 : Ladovskijs Apparate im Vergleich zu Berliner Apparaten

nik in der Architektur veröffentlicht, der sich ausdrücklich auf die Disziplin bezog, die sich zu der Zeit unter der Bezeichnung »Psychotechnik« in Deutschland und Amerika herausbildete.[3]

Ladovskij hat sich seine Apparate nicht etwa ausgedacht. Sie waren nach deutschen Vorbildern aus der Psychotechnik konstruiert und somit ganz ernst gemeint in ihrem Anspruch, die Architekten an diesen Geräten zunächst bei der Aufnahmeprüfung zu testen und später, im Laufe des Studiums an diesen Geräten zu trainieren. Dafür wurden die Tests im Einschätzen von Volumen, Raumtiefe, Winkelverhältnissen und Oberflächengrößen regelmäßig wiederholt, die Reaktionszeit gemessen und auf persönliche »Psycho-Profil-Kärtchen« geschrieben. So konnten die Architekten selbst nachvollziehen, ob sich ihr Einschätzungsvermögen besserte – und das hieß in erster Linie, ob sich ihre Wahrnehmungsreaktionen beschleunigen ließen. In der Praxis sollten die trainierten Architekten dann auf den Straßen visuelle Eindrücke sammeln, sie im 1926 eingerichteten so genannten »Labor für Psychotechnik der Architektur« mithilfe dieser Apparate nachstellen und optimieren, in ein räumliches Modell übertragen und schließlich in ein Gebäude umsetzen.[4]

Die Wirkungen dieser Architektur wurden dadurch im Entwurf simuliert. Die Formen, die so entstanden – wie hier der Bahnsteig der Metro Lubjanka – sollten eine Sogwirkung entwickeln und die Fußgänger regelrecht in sich aufnehmen, also räumlich und ohne den Einsatz von Sprache zum Betreten der U-Bahn motivieren. Das Ergebnis sollte dabei nicht etwa Aufklärung sein, sprich die Erklärung von Wegen und Richtungen, sondern die möglichst automatische, dynamische Bewegung, die nicht das Nachdenken über Wegweiser sondern das unbewusste, schnelle Gehen förderte.

Abb. 4 : Metro-Bahnsteig Lubjanka

3 Ladovskij, Nikolaj und Lissitzky, El (Hrsg.): *Izvestija ASNOVA. Izvestija Assotsiatsii novykh arkhitektorov* [ASNOVA. Nachrichten der Vereinigung Neuer Architekten], Nr. 1, Moskau 1926.

4 Krutikov, Georgij: Architekturnaja Nautschno-Issledovatelskaja Laboratorija pri architekturnom fakultete Moskovskogo Vi¡ego Chud.-Techn. Instituta [Das wissenschaftliche Forschungslabor für Architektur an der Architekturfakultät des VChUTEIN], in *Stroitelnaja Promischlennost* [Bau-Industrie], Moskau 1928, Nr. 5, S. 372–375.

2. Arbeitswissenschaften: Schneller arbeiten

Ein weiterer Anwendungsbereich psychologischer Praktiken war die Arbeitswissenschaft, wie sie Anfang der 20er Jahre Alexej Gastev in Moskau eingeführt hatte. Am Zentralen Institut für Arbeit (ZIT) entwikkelte er die so genannte Wissenschaftliche Arbeitsorganisation (NOT), der zufolge der ganze Alltag von automatischen Handlungen durchzogen war, die an Arbeitsbänken trainiert und verbessert und das hieß vor allem beschleunigt werden konnten. Ging es den Architekten darum, schnelleres Gehen zu ermöglichen, so zielte Gastev auf schnelleres Arbeiten. Doch anders als im kapitalistischen Westen dachte er zunächst vor allem an das Wohl des Arbeiters, an »die Energiebilanz des Arbeitenden«[5], die den zentralen Unterschied zum amerikanischen Taylorismus markierte, da sie sich nicht an den technisch sondern an den menschlich möglichen Zeitoptimierungen orientierte. Gastev hatte hierzu das Konzept der »ustanovka« – der Einstellung – entwickelt, die einen Doppelsinn zum Ausdruck brachte: einerseits die »Aufstellung, Montage, technische Anlage« und andererseits die »Einstellung im Sinne von subjektiver Haltung«.[6] In seiner Praxis analysierte Gastev zuerst die menschlichen Arbeitsabläufe durch Zeit- und Bewegungsstudien, dann zerlegte er die Bewegungen seiner Akteure auf minimalste Einheiten. Jede Einheit wurde einzeln trainiert und schließlich neu zu einem möglichst effektiven Arbeitsablauf zusammengesetzt. Das Resultat war die »kulturelle Einstellung« des Menschen, was sowohl seine Einbindung innerhalb der Organisation des Arbeitsablaufs als auch seine »psychologische Einstellung« meinte.[7] Psychologie indes beschränkte sich bei Gastev auf die Rekonstruktion des Bewegungsapparats, auf die Schaffung von »Nerven-Muskel-Automaten«[8], von menschlichen Maschinen, deren Psyche sich über das Training ihrer Körper verändern sollte: »Die Maschinisierung normt nicht nur die Gesten, nicht nur die Produktionsmethoden, sondern auch die täglichen Gedanken […]«.[9] Und um die Gedanken der Arbeiter an das Haushalten mit ihrer Lebenszeit zu gewöhnen, verteilte Gastev ganz einfach Uhren und Stundenpläne im ganzen Land.

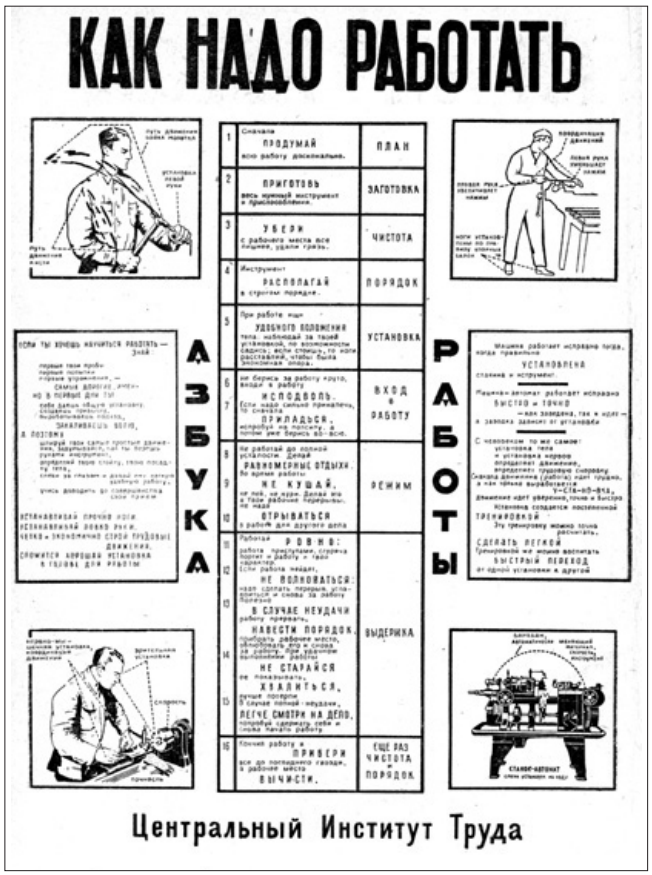

Abb. 5 : Alexej Kapitonowitsch Gastev: Kak nado rabotat (Wie man arbeiten muss)

5 Tatur, Melanie: *Wissenschaftliche Arbeitsorganisation. Arbeitswissenschaft und Arbeitsorganisation in der Sowjetunion 1921–1935*, Wiesbaden 1979, S. 40.

6 Ebd. S. 15.

7 Ebd. S. 16.

8 Gastev, Alexej: Dvigatel'naja Kul'tura [Bewegungskultur], in *Organizacija Truda* [Organisation der Arbeit], Nr. 6 1925: S. 3–13, hier S. 7.

9 Gastev, Alexej: Über die Tendenzen der proletarischen Kultur, Moskau 1919, in Lorenz, Richard (Hrsg.): *Proletarische Kulturrevolution in Russland (1917-1921), Dokumente des Proletkults*, München 1969, S. 57–63, hier S. 61.

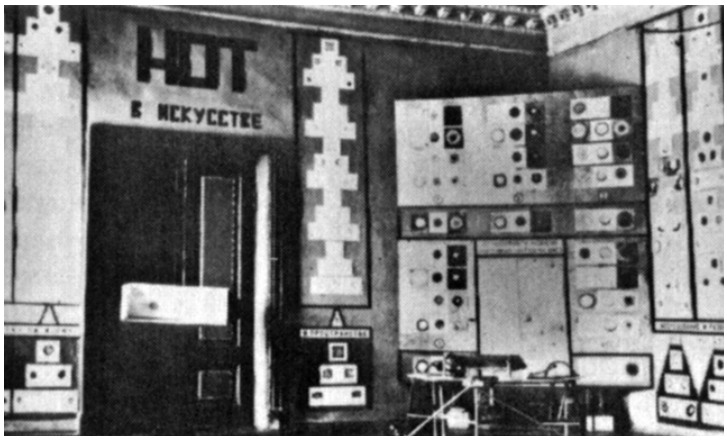

Abb. 6: NOT (Wissenschaftliche Arbeitsorganisation) in Matjuschins Abteilung am GINChUK in Leningrad

Gastevs Idee zur Wissenschaftlichen Arbeitsorganisation NOT fand sich auf zahlreichen Werbebannern der 20er Jahre, um die neu auszubildenden Arbeiter zu überzeugen: Denn nun wurden die Arbeiter in der Fabrik plötzlich nicht einfach nur einer Arbeit zugewiesen, die zu ihnen passte, sondern sie sollten für jegliche Arbeit trainierbar sein. In einer Kunstausstellung wie dieser am Institut für Künstlerische Kultur in St. Petersburg, geleitet von Kasimir Malewitsch, verwundert solch ein auf Effektivität ausgerichteter Ansatz zwar zunächst. Weiß man aber, dass auch die Künstler an die Möglichkeit der Optimierung von Menschen und ihren Handlungen glaubten, so erscheinen deren abstrakte Kunstwerke als Manipulation von Raum und Zeit.

3. Fotomontagen: Gleichzeitigkeiten suggerieren

Besonders offensichtlich wird dieses Manipulieren von Raum und Zeit in der Fotomontage. Verschiedene Bildmotive kombinieren Unmögliches, stellen Verbindungen zwischen Ereignissen her, die simultan oder völlig getrennt ablaufen und deshalb nicht immer sichtbar werden. Dieses Beispiel von Alexander Rodtschenko stellt die Herstellung von Glühbirnen besonders dynamisch dar – von der Erforschung und Produktion bis zur Massenauslieferung. Der Text klärt auf: Die Produktion hat sich innerhalb von 5 Jahren verzehnfacht. All diese Ansichten stammen zwar aus derselben Fabrikanlage, zwischen ihren Anfertigungen lagen aber Jahre, so dass Rodtschenko die sukzessiven Abläufe durch seine Montage in ein Bild kondensierte und so eine fünf Jahre währende Entwicklung mit nur einem Blick nachvollziehbar machte.[10] Dass Rodtschenko für diese Montagen, die zum Teil Darstellungen aus dem Zusammenhang rissen und neu kombinierten, ausgerechnet Fotografien ver-

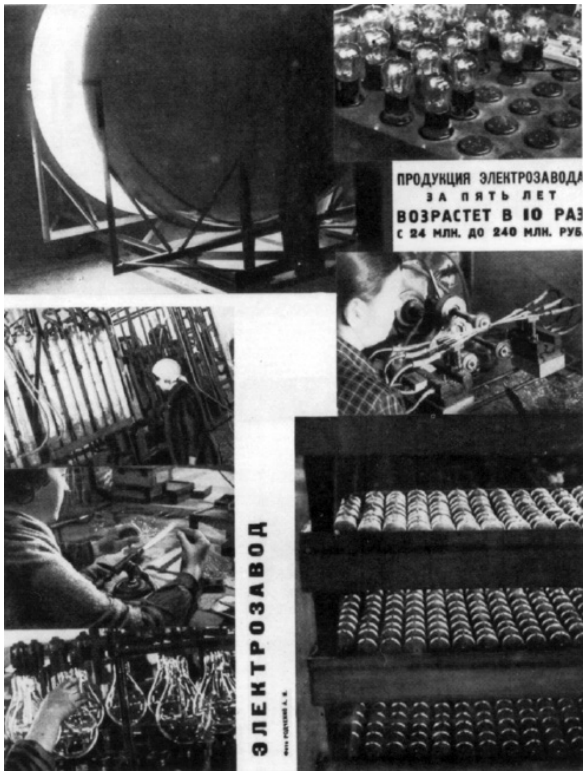

Abb. 7: Elektrostahlwerk

10 *Revolution in Photography. Alexander Rodchenko*, Ausstellungskatalog Moskau 2008.

Abb. 8–10: Bau des Weißmeerkanals im Baltischen Meer, 1933

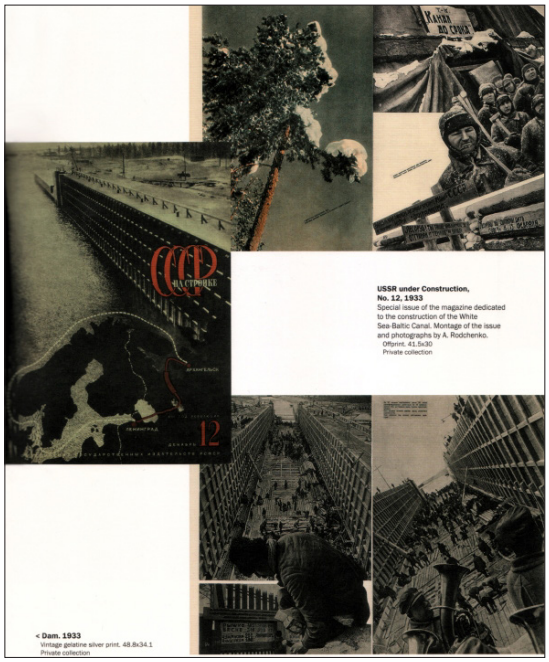

Abb. 8

Abb. 9

Abb. 10

wendete, bildete einerseits einen extremen Widerspruch zum Authentizitätsanspruch der Fotografie. Andererseits aber nutzten die Montagen genau diese scheinbare Authentizität der Fotografie, um das Montierte noch glaubwürdiger zu machen.[11]

Besonders prekär ist die Konstruktion von Glaubwürdigkeit in diesen Fotomontagen. Sie entstanden während des Baus des Weißmeer-Ostsee-Kanals Anfang der 30er Jahre. Hier hat Rodtschenko eine ganze Zeitschriftenausgabe des Propagandahefts »UDSSR im Aufbau« gestaltet mit Bildern vom erfolgreich voranschreitenden Bau dieses Kanals, für den 170.000 Häftlinge im Einsatz waren, unter Ihnen etliche Fachleute, die nur für den Kanalbau inhaftiert und nach Fertigstellung wieder freigelassen wurden; ca. 25.000 Menschen kamen bei diesem Mammutprojekt ums Leben – doch von all dem zeigen die Bilder nichts. Stattdessen konstruieren sie einen regelrechten Rausch der Arbeit, der zwar zwei Jahre andauerte, aber anmutete wie das Werk eines schönen Frühlings. Auch hier hat die Montage Zeit kondensiert, einzelne Situationen durch Vergrößerung festgehalten und für die längere Betrachtung angehalten. Zwischenstationen wurden weggelassen und die Konstruktion des Kanals zeitlich verkürzt, die hässlichen Seiten der Bauarbeit, die wahrscheinlich nicht zu selten vorkommenden Unfälle und Konstruktionsprobleme, schlicht übersprungen.[12]

Montagen dieser Art hatten in den 20er Jahren Konjunktur. Man kann fast sagen, dass die Fotomontage mehr noch als der Film das dominante Genre der visuellen Erzählung darstellte, wenn man bedenkt, dass zwischen 1925 und 1930 insgesamt 3.000 Plakate und etliche Zeitschriften mit Fotomontagen ent-

11 Die Fotoreportage über das Automobilwerk AMO erschien in der Zeitschrift *Dajosch* Nr. 14, Moskau 1929.
12 *Revolution in Photography. Alexander Rodchenko*, Ausstellungskatalog Moskau 2008.

standen. Dabei passte die Montage gut ins sozialistische Russland, da sie die zeitlichen Prozesse zu beschleunigen vermochte, wie dies ja die Fünf-Jahrespläne seit Ende der 20er Jahre zum Parteiprogramm erklärt hatten.

4. Physiologie: Verhalten steuern

Für eben diese Einebnung ethnischer und sozialer Unterschiede sollte auch die Physiologie Russlands stehen, die mit der Reflexlehre Ivan Pawlows, der 1904 als erster Russe einen Nobelpreis erhalten hatte, weltberühmt wurde. Pawlow hatte die so genannten bedingten Reflexe herausgearbeitet, die anders als die unbedingten, angeborenen Reflexe unabhängig von der Herkunft eines jeden Menschen erlernt werden konnten. Und auch hier spielte Zeit eine entscheidende Rolle. Der Dokumentarfilm *Mechanik des Gehirns* kam 1926 in die Kinos und sollte die Reflexlehre für die breiten Massen verständlich machen.[13] Der berühmte Pawlowsche Hund reagierte auf das Erklingen eines bestimmten Tones, der mit der Nahrungsaufnahme verbunden wurde, durch die Sekretion von Speichel. Wurde dies oft genug wiederholt, sonderte der Hund bereits Speichel ab, ohne überhaupt Futter zu sehen. Pawlow ging es aber nicht nur darum, diesen Zusammenhang zu entdecken, sondern das Verhalten des Hundes genau und das heißt zeitlich zu erfassen. Ein spezifischer Rhythmus des Metronoms konnte mit dem Fütterungsvorgang gekoppelt werden und die Absonderung von Speichelflüssigkeit verursachen oder in Verbindung mit elektrischen Reizungen Angst und Abwehr hervorrufen. Ein minimal veränderter Rhythmus konnte dieselben Reflexe zum Verschwinden bringen. Je nachdem, in welcher Geschwindigkeit die Töne erklangen, reagierte der Hund auf jeweils andere Weise. Es schien, als ließe sich sein Verhalten allein aufgrund von zeitlichen Manipulationen steuern, wenn man die Rhythmen nur oft genug wiederholte und einprägte. Je häufiger ein rhythmisches Szenario trainiert wurde, desto schneller reagierte der Hund, vor allem aber reagierte er unmittelbar und reflexhaft.

Analog dazu behauptete der Film, dass auch Kinder auf diese Weise lernten zu essen, sich zu waschen und sogar weniger erfreuliche, verantwortungsvolle Aufgaben wie Geschirrspülen zu erfüllen. Nur durch

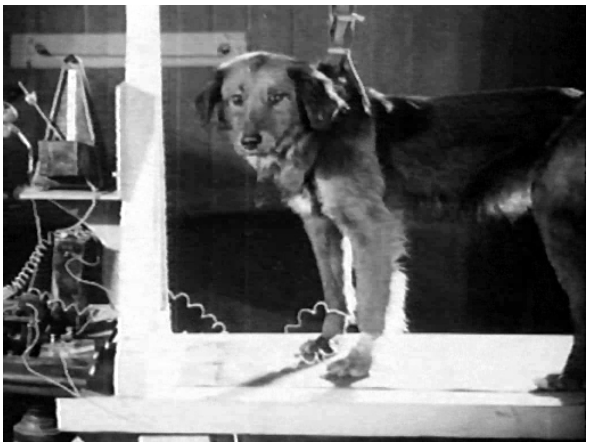

Abb. 11: Pavlovs Hund

Abb. 12: 6-Jähriger beim Tischdecken

13 Die offizielle Kinofassung des Films *Mechanik des Gehirns* stammt aus dem Moskauer Staatlichen Filmarchiv Gosfilmofond. Drehbeginn war Mai 1925, Veröffentlichung November 1926, Drehbuch und Regie: Vsevolod Pudovkin, Kamera: Anatolij Golovnja. Vgl. *Wsewolod Pudowkin. Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*, Berlin 1983, S. 623.

ständige Wiederholung und Übung sollte es möglich sein, aus ungehobelten Naturburschen – und zwar ganz gleich aus welcher Region des großen sowjetischen Reiches – kultivierte Sozialisten zu machen. Mehr noch, diese Sozialisten entstanden durch die Pawlowsche Konditionierung unwillentlich, geradezu automatisch – so wie sich das schon die Architekten mit ihren Raumwirkungen vorgestellt hatten und Gastev mit seinen Arbeitsroutinen. Eine besondere Rolle spielte hier der Rhythmus, also die zeitliche Strukturierung von Verhalten.

5. Filmmontage: Wahrnehmung manipulieren

Diese Rhythmisierung nahm der Regisseur des Films *Mechanik des Gehirns* – Vsevolod Pudowkin – auf. Reflexlehre im Zoo, am Strand, im Labor, im Kreißsaal und im Kindergarten war das bestechend einfache Thema des Films. Pudowkin differenzierte nun die verschiedenen Orte im Film mit unterschiedlicher Rhythmisierung seiner Montage: Die spielenden Jugendlichen am Strand wurden mit kontrastreichen, sich abrupt verändernden Blendeneffekten versehen; bei den Szenen im Labor hingegen blieb der Blendenkreis relativ stabil; im darauf folgenden Kreissaal tauchte wiederum die sich öffnende und schließende Blende auf, die zur Überbrückung von Zeit eingesetzt wurde; und schließlich zeigte Pudowkin 3- und 6-jährige Kinder in einem Kindergarten beim Spielen und Sich-benehmen-Lernen, wobei die Blende wie im Labor stabil flackerte. Die Montage setzte so Orte zu einander in Beziehung, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben: Die Strandjugend verbindet sich durch die stark hervortretende Blende und den schnellen Schnitt mit der Geburt; beide Szenen zeichnen sich durch die Natürlichkeit dessen aus, was dort abläuft (Spiel und Geburt), während sowohl im Labor als auch im Kindergarten Regeln am Werk waren, deren Künstlichkeit schon in den 20er Jahren außer Frage standen; die in beiden Handlungsräumen verwendete langsame Montage ohne springende Blendenkreise verdeutlichte ihren Zusammenhang. Natur und Klinik, Labor und Erziehungsanstalt – der Rhythmus der Montage verknüpfte diese Räume und behauptete, dass in ihnen Ähnliches vor sich ging. So wie in Pawlows Labor sollte auch in der Erziehungsanstalt experimentiert werden. So wie Pawlow das Verhalten seiner Versuchstiere durch zeitliche Manipulationen steuerte (also durch Zeitmessungen, Verkürzungen und Wiederholungen), so sollten auch Kinder steuerbar sein durch die exakte Einübung bestimmter, zeitlich festgelegter Handlungen.

Radikaler noch als Pudowkin setzte Dziga Wertow die Montage als Mittel zur Manipulation von Zeit ein. 1926 drehte er drei Jahre lang den Film *Der Mann mit der Kamera*, in dem er die von Technik durchsetzte Wirklichkeit in der modernen Großstadt zeigte (gedreht wurde in Moskau und Odessa): Straßenbahnfahrten, Autofahrten, sich drehende Räder, sich drehende Montagerollen, einen furchtlosen Kameramann, der sich auf Brückenmasten stellt und unter Züge legt, um die

Abb. 13: Kreisblenden

Abb. 14: Dynamische Großstadt, in: Der Mann mit der Kamera

laufende, ja rennende Zeit im Bild festzuhalten.[14] Wertow spielte mit der Technik, hielt das Bild an, wiederholte und verkleinerte Aufnahmen, wechselte Großaufnahmen und Totalen ab, sprang zwischen ruhigen und schnellen Szenen, collagierte Motive. Die technischen Möglichkeiten der Filmapparatur sind die ganze Zeit des Films über omnipräsent. Diese Offenlegung der Filmtechnik sollte verdeutlichen, dass der Regisseur die gefilmte Realität verändert, sie neu erschafft, und nicht einfach die Wirklichkeit zeigt, wie sie ist. Menschen spielten dabei eine untergeordnete Rolle, es ging ihm um die Beschleunigung des Lebens, die durch die neuen Fortbewegungsmittel Auto, Straßenbahn und Flugzeug ins Leben getreten waren. Diese Beschleunigung griff er zwar auf, indem er ständig selbst mit der Kamera durchs Bild fuhr, zugleich aber störte er sie auch, unterbrach den Fluss des Geschehens durch Zeitlupe, Standbilder und Szenenwiederholungen und lenkte so unsere Aufmerksamkeit auf Vorgänge, die uns im normalen Ablauf der Zeit entgangen wären. Dadurch entstand ein Film, der in nur 64 Minuten einen ganzen Tag im Leben einer Stadt Ende der 20er Jahre zeigte, zugleich aber einige Szenen darin durch das Anhalten der Zeit länger erscheinen ließ, als sie es tatsächlich waren und so einen Tag konstruierte, wie er nur in der Filmwirklichkeit, nicht aber außerhalb des Films erfahrbar war.

6. Medizin: Lebenszeit verlängern

Vom Anhalten der Zeit ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Zurückdrehen der Zeit. Hierfür möchte ich ein letztes Beispiel vorstellen. Es entstand als Reaktion auf die vielen künstlerischen Experimente der 20er Jahre und als Gegenprogramm zur Arbeitswissenschaft und ist kein Einzelfall, sondern schließt an eine lange Geschichte der Verjüngung an, die in der Biologie in ganz Europa verbreitet war.[15] Aber zurück nach Russland. Um die Modernisierungsprozesse zu beschleunigen schlug der Philosoph Alexander Bogdanow ein medizinisches Verfahren vor, das die Verjüngung der Bevölkerung vorsah, das heißt: deren Lebenszeit zurück drehen sollte. Bogdanow war seit Jahrzehnten der Konkurrent Lenins gewesen. Das Foto zeigt ihn beim Schachspiel mit Lenin und Gorki 1908 auf Capri. Kurze Zeit später stritten sie um die Frage, wie eine neue Gesellschaftsordnung auszusehen habe, wie viel Kontrollmacht dabei die Partei bekommen dürfe und wie viele Freiheiten die einzelnen Bereiche Politik, Wirtschaft

Abb. 15: Lenin, Bogdanov und Gorkij beim Schachspiel auf Capri

14 Der Film bestand laut *Sowkino* aus sechs Teilen und hat eine Länge von 64 Min. 32 Sek. Regieassistenz: Jelisaveta Svilova (Wertows zukünftige Frau), Kamera: Michael Kaufman (Wertows Bruder), Musik: Orgel (konzipiert von Wertow, Aleksei Gan u.a.), Plakatgestaltung: Stenberg-Brüder. Weltpremiere in Kiev und Moskau, dann Hannover und Berlin. Vgl. Tode, Thomas und Gramatke, Alexandra (Hrsg.): *Dziga Wertow. Tagebücher/Arbeitshefte*. Bd. 14 der Reihe Close Up. Konstanz 2000, S. 227.

15 Stoff, Heiko: *Ewige Jugend. Konzepte der Verjüngung vom späten 19. Jahrhundert bis ins Dritte Reich*, Wien Köln Weimar 2004.

und Kunst haben sollten. Bogdanow setzte sich für mehr Freiheit und Selbstorganisation der einzelnen gesellschaftlichen Einrichtungen und gegen jede Form der Gewalt ein.

Abb. 16: Bogdanovs Institut für Bluttransfusionen im Haus des Kaufmanns Igumnov in Moskau

1918 schrieb er eine Kritik der Arbeitswissenschaften, die deutlich machte, dass er deren psychologische Experimente verurteilte und alternativ seine eigenen physiologischen Versuche ins Feld führte. 1924 begann Bogdanow, zirkuläre Bluttransfusionen durchzuführen, das heißt den wechselseitigen Bluttausch zwischen zwei oder mehr Menschen. 1926 (nach Lenins Tod) bekam er zu diesem Zweck sein Institut für Bluttransfusionen eingerichtet, wo er der Frage nachging, ob sich bei einem Bluttausch die Qualität des Blutes auf beiden Seiten verbessern würde.[16] Ein jüngerer Proband würde sein noch nicht mit Abwehrstoffen durchsetztes Blut anreichern, ein älterer Proband würde frisches, sauberes Blut bekommen und so sein von Abwehrkörpern zersetztes Blut reinigen. Die Probanden wurden hierfür in einem Raum nebeneinander gelegt, manchmal bis zu acht Personen, mit den Armen in Wasser getaucht und durch indirekte Bluttransfusionen miteinander verbunden (d.h. das Blut wurde in Behälter aufgefangen und mit Zitrat gemischt, damit es nicht gerann, und dann erst der anderen Person zugeführt). Für beide Teilnehmer sollte die Transfusion eine Erfrischung des gesamten Organismus bedeuten, da Bogdanow zufolge alle Teilchen im Blut miteinander in Austausch treten, in einen Zustand der Stimulation geraten und so zu einer Erhöhung der Stabilität des Gleichgewichts führen, die wiederum eine Verjüngung des Menschen zur Folge hätte. Neben der Verjüngung versprach sich Bogdanow durch das Ritual auch einen Effekt der Vergemeinschaftung, die auf der physiologischen Ebene auf die Psyche der Spender wirken sollte. Nicht über den Umweg visueller Reizungen sondern direkt über den Körper, physisch, sollte hier die kommunistische Haltung vermittelt werden – im Grunde herrschte also auch hier das Effizienzparadigma der Arbeitswissenschaften, nur sollte es eben weniger offensichtlich und aggressiv auf den Menschen einwirken und stattdessen sehr viel subtiler, unbewusster wirken.

Abb. 17: Eingang zur Blutausgabe des Instituts für Bluttransfusionen Moskau

Auch Bogdanow glaubte an die Optimierung der Menschen, an die Möglichkeit, das Leben zu verlängern und die vergangene Zeit zurückzudrehen. Das erprobte er sogar am eigenen Leib. Ab Mitte der 20er Jahre war ihm klar geworden, dass er nicht mehr genug Zeit hätte, die Dinge zu regeln, das politische Chaos zu ordnen. Die laufenden Experimente der Psychologen und Avantgardisten wirkten zu langsam und so beschloss er, selbst mit seiner Frau und Kollegen Blut zu tauschen. Doch er starb 1928 bei seiner 12. Bluttransfusion, da noch nicht alle Faktoren im Blut bekannt waren und er einen Schock durch zu viele rote Blutkörperchen in seinem Körper erlitt. Nach seinem Tod wurde Bogdanows Institut nach ihm benannt, die zirkulären Bluttransfusionen wurden zu

16 Bogdanov, Aleksandr: *Bor'ba za schiznesposobnost'* (Der Kampf um die Lebensfähigkeit) Moskau 1927, englische Fassung in Huestis, Douglas W. (Hrsg.): *Alexander Bogdanov. The Struggle for Viability*. Tucson 2001, S. 25-216.

Blutspenden umgewandelt, die man bis heute an dieser Tür im Süden Moskaus am Hämatologischen Wissenschaftszentrum tätigen kann.[17]

7. Schluss: Avantgarde Experimente als Erfindung der Kreativität

Der Blick auf das Zeitmanagement der Russischen Avantgarde, auf ihren ökonomischen Umgang mit Zeit, ließ den Bogen spannen von der Beschleunigung von Zeit und Mensch in Architektur und Arbeitswissenschaft über die spielerischen Verfahren des Zeit-Anhaltens und -Kondensierens in der Fotomontage, die Rhythmisierungen der Zeit in Physiologie und Film bis hin zum Umkehren von zeitlichen Prozessen in der Medizin.

Was hat all dies nun mit uns heute zu tun? Ich sehe zwei Gründe dafür, dass uns das Zeitmanagement der Russischen Avantgarde interessieren sollte: Zum einen durchkreuzen ihre vielfältigen Spielereien mit Zeit eine prominente Erzählung, die beispielsweise von dem Soziologen Harald Welzer vertreten wird und besagt, heute sei unser größtes Problem das Wachstumsphantasma. Diesem Phantasma zufolge wachse unsere Wirtschaft ewig weiter, ignoriere dabei die Endlichkeit unserer Ressourcen und Lebenszeit und sei nicht zuletzt für die Klimakatastrophe verantwortlich.[18] Welzer leitet unseren Glauben an das ewige Wachstum aus genau der Phase her, in welcher die Avantgardisten zu experimentieren begannen: aus der Systemkonkurrenz zwischen Sozialismus und Kapitalismus, deren Wettbewerb sich in Wachstumsraten gemessen habe. Doch wie soll man sich erklären, dass die Sozialisten statt auf Wachstumszwang zu setzen künstlerische Experimente förderten, die alles andere als wirtschaftliche Ziele hatten, die zwar auch an Effizienz glaubten, diese aber nicht im Voraus kalkulieren konnten, die mehr mit der Zeit spielten, als um den Gewinn von Zeit zu kämpfen?

Ich vermute, und das ist der zweite Grund weshalb ich mich mit der Russischen Avantgarde beschäftige, dass es den Avantgardisten vielmehr um eine Veränderung der Zeitwahrnehmung ging als um die Beschleunigung von Arbeitsprozessen. Deshalb ist es wichtig, ihre Experimente mit jenen der Psychologen zu vergleichen, denn letztere haben die Zeitwahrnehmung überhaupt erst als manipulierbar postuliert, während sie die Künstler in ihrem Alltag dann tatsächlich zu manipulieren versucht haben.

Und mit dieser veränderbaren Zeitwahrnehmung haben wir es heute noch zu tun, wenn wir beispielsweise daran arbeiten, unsere Persönlichkeit zu bilden, etwas erreichen zu müssen, uns entfalten zu können, etwas aus uns machen zu wollen. Nur dass wir die Rolle der Künstler übernommen haben: Wir werden nicht mehr Experimenten ausgesetzt, sondern experimentieren selbst. Dies ist ein seit einigen Jahren in der Soziologie beobachtetes Gegenwartsphänomen. Wir haben kein statisches Selbstbild mehr, sondern ein flexibles, wir scheinen uns selbst formen zu können, unsere Lebenszeit gestalten zu können, immer länger leben zu können. Was aber heißt es heute, etwas aus sich zu machen? Es ist nicht etwa nur die Fähigkeit, effizient mit seiner Zeit umzugehen, arbeiten zu gehen und zum Wachstum einer Firma oder der Wirtschaft beizutragen. Nein, in erster Linie heißt Lebenszeit Gestalten heute, uns selbst zu verwirklichen, kreativ zu sein. Andreas Reckwitz fand dafür die treffende Redewendung von der »Unvermeidlichkeit

17 Die aktuelle Webseite von Bogdanows Institut ist www.blood.ru.

18 Welzer, Harald: *Mentale Infrastrukturen. Wie das Wachstum in die Welt und in die Seelen kam*, Band 14 der Schriftenreihe Ökologie, hrsg. von der Heinrich-Böll-Stiftung 2011.

des Kreativen«.[19] Unsere Gegenwartskultur ist geprägt von dem Wunsch, kreativ sein zu können, die Ton angebende Berufsgruppe ist die ›creative class‹ mit ihren charakteristischen Tätigkeiten der Ideen- und Symbolproduktion – von der Werbung bis zur Softwareentwicklung, vom Design bis zur Beratung und zum Tourismus. In den letzten Jahrzehnten ist Kreativität zu einer allgegenwärtigen ökonomischen Anforderung der Arbeits- und Berufswelt geworden, die nichts anderes fordert, als die ständige Produktion von Neuem, den auf Dauer gestellten Wandel – und diese Haltung der permanenten Kreativität ermöglicht uns erst den unbeschwerten Umgang mit Phänomenen wie dem Wachstumszwang, der Klimakatastrophe und der Endlichkeit unseres eigenen Lebens. Auch diese Phänomene scheinen sich noch verändern zu lassen, es ist nur eine Frage der Kreativität, nicht der Zeit. Und diese Haltung erscheint alles andere als neu, wenn man sich die Kreativitätseuphorie der Russischen Avantgarde Künstler der 1920er Jahre vergegenwärtigt. Zählten bis dahin Kreative zu den Randgruppen der Gesellschaft, so waren sie im Falle der Russischen Avantgarde erstmals Teil des Establishments und stützten das System, dem sie angehörten. Eben so wie heute die kreative Klasse keine minoritäre oder elitäre Gruppe darstellt, sondern den Kern der Gesellschaft bildet. Die Frage ist nur, ob der Erfolg des kreativen Daseins heute – wie damals – ein unfreiwilliges Ende finden wird.

19 Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Frankfurt am Main 2012.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Metro Lubjanka, ehem. Dzer¡inskaja
Fotografie Margarete Vöhringer, 2003

Abb. 2: Glazometry (Augenmeter)
Chan-Magomedov, Selim O.: *Nikolaj Ladovskij*, Moskau 1984, Bildteil innen, S. 5

Abb. 3: Ladovskijs Apparate im Vergleich zu Berliner Apparaten
Baumgarten, Franziska: *Psichotechnika (Psychotechnik)*, Berlin 1922, S. 143 und 144

Abb. 4: Metro-Bahnsteig Lubjanka
Noever, Peter (Hrsg.): *Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit*. New York 1994, S. 171

Abb. 5: Alexej Kapitonowitsch Gastev: *Kak nado rabotat (Wie man arbeiten muss),*
Moskau 1921 (Nachdruck: Ekonomika, Leningrad 1966, Moskau 1972)

Abb. 6: NOT (Wiss. Arbeitsorganisation) in Matjuschins Abteilung am GINChUK in Leningrad
Tillberg, Margareta: *Coloured Universe and the Russian Avant-Garde. Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia 1932*. Stockholm 2003, S. 74.

Abb. 7: Elektrostahlwerk
Fotoreportage für die Zeitschrift »Dajosch«, Nr. 12, 1929
Revolution in Photoraphy. Alexander Rodchenko, Ausstellungskatalog Moskau 2008, S. 101

Abb. 8–10: Bau des Weißmeerkanals im Baltischen Meer, 1933
Revolution in Photoraphy. Alexander Rodchenko, Ausstellungskatalog Moskau 2008, S. 118 ff.

Abb. 11: Pavlovs Hund
Abb. 12: 6-Jähriger beim Tischdecken
Abb. 13: Kreisblenden
Filmstills aus Wsewolod Pudowkins »Mechanik des Gehirns«, Gosfilmofond Moskau

Abb. 14: Dynamische Großstadt
Filmstills aus Dziga Wertows »Der Mann mit der Kamera«

Abb. 15: Lenin, Bogdanov und Gorkij beim Schachspiel auf Capri
Belova, A.: *A. A. Bogdanov*, Moskau 1974.

Abb. 16: Bogdanovs Institut für Bluttransfusionen im Haus des Kaufmanns Igumnov in Moskau
Fotografie Margarete Vöhringer, 2001

Abb. 17: Eingang zur Blutausgabe des Instituts für Bluttransfusionen Moskau
Fotografie Margarete Vöhringer, 2003