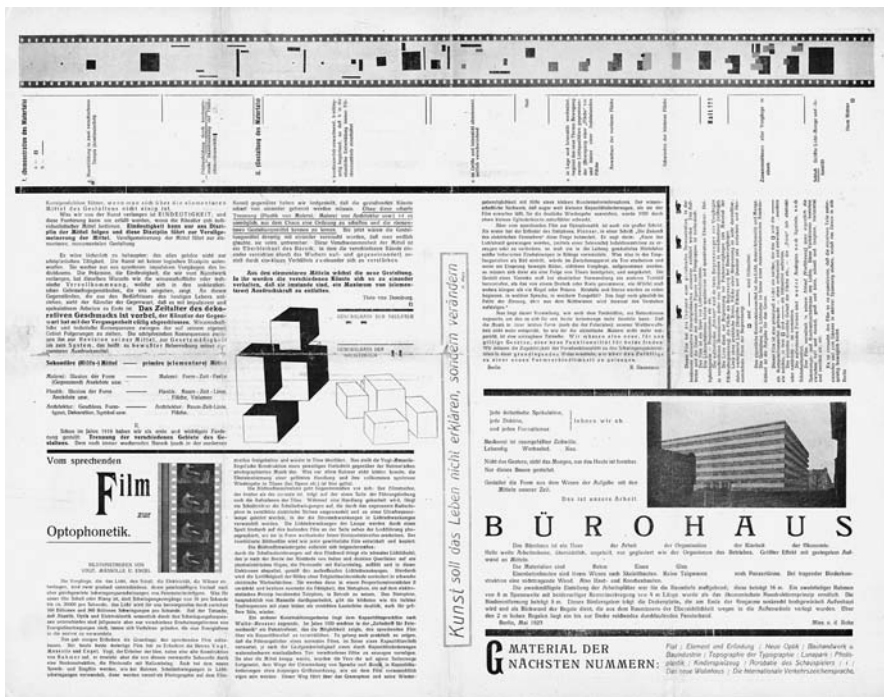


Die zwischen 1923 und 1926 in insgesamt fünf Ausgaben in Berlin herausgegebene Zeitschrift *G: Material zur elementaren Gestaltung* gehört zu einer Reihe von Avantgardezeitschriften, die in jener als Übergangsphase bezeichneten Periode zwischen dem Ende der Dada Bewegung und dem Aufkommen des Surrealismus in verschiedenen europäischen Metropolen publiziert wurden.¹ Ähnlich wie *Vetsch-Objet-Gegenstand*, *MA*, *Mécano*, *De Stijl* oder *ABC* versuchte auch *G* die neuen Wirklichkeiten des modernen Lebens in ihrer heterotopischen Vielfalt auf inhaltliche und formale Art und Weise darzustellen. In *G* finden sich reich illustrierte Beiträge über Malerei, Architektur, Fotografie, Film, Städtebau, Automobildesign, Mode, Optophonetik, Vergnügungsparks und den «neuen Ingenieur». Besonders der Film spielt in *G* eine zentrale Rolle: keinem anderen Thema wird eine ähnliche Anzahl von Artikeln gewidmet. Doch ist es nicht allein der redaktionelle Anteil des Films oder die visuelle Präsenz von Standbildern und Celluloidstreifen, die *G* als «Filmzeitschrift» erscheinen lässt. Vielmehr soll hier gezeigt werden, dass dem Film eine Sonderstellung zukam, weil dieser in einem besonderen Maße die von *G* propagierten Qualitäten der «elementaren Gestaltung» – Bewegung, Objektivität, Präzision, Ganzheitlichkeit – in seiner Struktur, Funktionsweise und Wahrnehmungspraxis verkörperte. Man könnte sogar soweit gehen, zu behaupten, dass das Medium Film nicht bloß als formales Modell für die «elementare Gestaltung» fungierte, sondern die Zeitschrift in ihrer Ganzheit erst durch das Dispositiv des Filmischen zu fassen ist. Für die kurzlebige Zeitschrift *G* bedeutete der filmische Apparat nicht bloß eine Erweiterung der beschränkten menschlichen Wahrnehmung.² Vielmehr werde ich in der Folge versuchen zu zeigen, dass der Film eine epistemische Bedeutung für das gesamte *G* Projekt hatte. Durch seinen Einbruch in die damals dominierenden Bedeutungsnetzwerke verschoben sich die Grenzen des Denk- und Darstellbaren.

Auf den ersten Blick erscheint *G* als widersprüchliche Verflechtung unterschiedlicher Ideen, Bewegungen und Namen. Die erste als vierseitiges Faltblatt im Tabloidformat erschienene Ausgabe versammelt eine heterogene Gruppe von Autoren (Abb. 1): Hans Richter, Pionier des abstrakten Films und die treibende Kraft hinter dem *G* Projekt; Raoul Hausmann, Dadaist der ersten Stunde und Verfänger eines konstruktiven «Präsentismus»; El Lissitzky, Naum Gabo und Antoine Pevsner, die an der *Ersten Russischen Kunstausstellung* 1922 in Berlin beteiligt waren; Theo van Doesburg, Mitbegründer der holländischen *De Stijl* Bewegung; der ehemalige Bauhausschüler Werner Graeff; und der Architekt Ludwig Mies van der Rohe.³ Besonders die zentrale Rolle von Mies, der, wie Richter später schreibt, als «Hauptmitarbeiter» die Zeitschrift «wesentlich beeinflusste», überrascht.⁴ Zu diesem Zeitpunkt ist Mies weder Mitglied einer bestimmten Kunst-



1 G: Material zur elementaren Gestaltung, 1923, Nr. 1, Doppelseite, innen.

strömung, noch für seine theoretischen Positionen bekannt (tatsächlich hatte Mies vor seiner Mitarbeit in G erst einen kurzen Artikel in Bruno Tauts *Frühlicht* veröffentlicht).

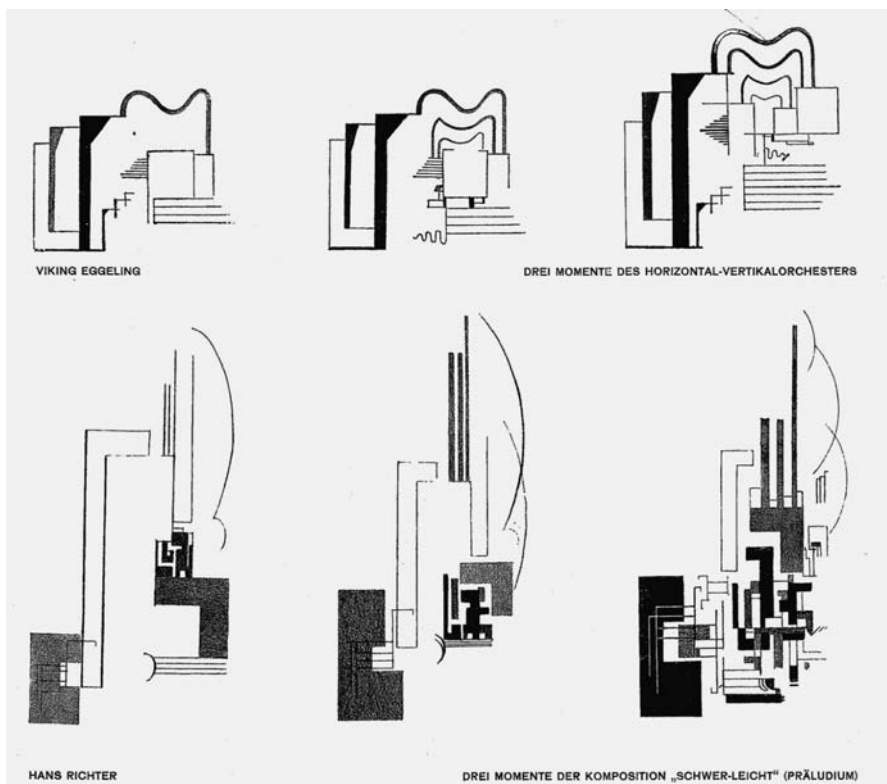
Was diese Künstler verband, war weniger eine klar formulierte Programmatik oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Bewegung, vielmehr die gemeinsame Bezugnahme auf den inhärent vagen Begriff «elementare Gestaltung». Mies schildert in einem späteren Interview, dass Gestaltung genau das Wort gewesen sei, «das wir haben wollten». Für ihn sei Gestaltung «etwas sehr Bestimmtes, das ist nicht so ein Firlefanz, nicht Design».⁵ Was genau dieses «Bestimmte» war, vermochte jedoch auch Mies nicht zu sagen oder zu erkennen. Nachdem Mies die von Gropius organisierte Bauhausausstellung 1923 in Weimar besucht hatte und mit Schrecken vom dort vorgefundenen «wüsten konstruktivistischen Formalismus» und «künstlerischen Nebel» berichtet, vermutet er ähnliche Fehlentwicklungen im Kreis der «G-Leute» – ohne jedoch den vermeintlichen Formalisten in den eigenen Reihen identifizieren zu können.⁶ Es war nicht mehr das Erscheinungsbild, anhand dessen sich das «Wesen» der jeweiligen Arbeiten ablesen ließ.⁷ Das Problem war, dass der gemeinsame Bezug auf den inhärent unscharfen Begriff Gestaltung zwar jenen für die Kultur der Weimarer Republik charakteristischen «Hunger nach Ganzheit» (Peter Gay) befriedigte, gleichzeitig jedoch, gerade weil Gestaltung dynamische, offene Prozesse und die Vorstellung eines nicht auf die Summe seiner Einzelteile reduzierbaren Ganzen implizierte, die zur Verfügung stehenden Mittel der Anschauung und Darstellung als unzureichend erscheinen ließ.

Im diskursiven Kontext der Jahre 1921/1922 war die Betonung des Begriffs Gestaltung auch als klare Abgrenzung zu jenen konstruktivistischen Kunstströmungen zu verstehen, die sich klar in den Dienst einer proletarischen Revolution stellten.⁸ Zwar implizierte auch «elementare Gestaltung» eine kollektive, fortschrittsorientierte und technikaffirmative Grundhaltung, um, wie es in der Titelfrontseite auf der Frontseite der ersten Ausgabe von *G* heißt, die «allgemeine Situation der Kunst und des Lebens zu klären».⁹ Die plakative Positionierung eines Zitats von Karl Marx in der ersten Ausgabe («Kunst soll die Welt nicht erklären, sondern verändern.») unterstreicht unmissverständlich den politischen Vorsatz der Zeitschrift. Gleichwohl wendet sich *G* gegen die Instrumentalisierung der Kunst durch politische Ideologien bzw. gegen jegliche Praxis des Gestaltens zum Zwecke der Realisierung konkreter gesellschaftlicher Utopievorstellungen. Vielmehr sei Kunst bereits a priori kollektiv, progressiv und politisch. Die Aufgabe bestünde darin, im «Material» bereits vorhandene «schöpferische Energie» freizulegen.¹⁰

Elementares Gestalten heißt nicht bloß, wie Richter und Graeff in ihrem manifestartigen Beitrag in *G* 1 proklamieren, «den Neigungen und Bedürfnissen der Zeit entsprechen, sondern vor allem: neue Neigungen und Bedürfnisse schaffen».¹¹ Anstelle konkreter Rationalisierung, Typisierung und Planung des Existenzminimums geht es in *G* um die Schaffung von «neuem Leben und Überfluß».¹² Das *G* Projekt zeichnet sich somit durch einen scheinbaren Widerspruch aus: um den Zustand schöpferischer Abundanz und Kontingenz zu erreichen und die produktive Unvorhersehbarkeit und Offenheit des Neuen zu gewährleisten, wird die «völlige Beherrschung der Mittel» und das Erkennen einer «elementaren Ordnung» und «Gesetzmäßigkeit» vorausgesetzt.¹³ Der emphatische Materialismus von *G* basiert letztendlich auf einem lebensphilosophischen Fundament, auf dem Glauben an eine «innere Ordnung unseres Seins», die durch und in der Technik sichtbar und vermittelbar wird.¹⁴

Schenkt man den oft ungenauen Erinnerungen von Hans Richter Glauben, so entstand *G* als Substitut für einen nicht realisierten Film und gleichzeitig als Präparativ für zukünftige Filmprojekte. Laut Richter ging der ursprüngliche Gründungsimpuls für die Zeitschrift von Theo van Doesburg aus, der auf Vermittlung des Kunstkritikers Adolf Behne Ende 1920 nach Berlin kam.¹⁵ Bei dieser Gelegenheit kam es sehr wahrscheinlich zur ersten Begegnung mit Richter und Viking Eggeling, als diese mit der Übertragung von Reihenbildzeichnungen in das Medium Film beschäftigt waren. Da sich die Filmproduktion als äußerst schwierig herausstellte, habe van Doesburg vorgeschlagen, das für die Filmproduktion vorgesehene Geld in die Gründung einer Zeitschrift zu investieren.¹⁶

Tatsächlich konvergieren in *G* jene filmtheoretischen Grundpositionen, die Eggeling und Richter, aber auch Behne, Hilberseimer, van Doesburg und Hausmann bereits vor ihrem Engagement in *G* entwickelt hatten. Hausmann preist 1921 in seinem Aufsatz «PRÉsentismus» den Film als Verwirklichung einer neuen Kunst, die die «Synthese des Geistes und der Materie» ermögliche: «Unsere Kunst ist heute schon der Film! Zugleich Vorgang, Plastik und Bild! Unübertrefflich!»¹⁷ In Beiträgen für die Zeitschriften *De Stijl* und *MA* skizzieren Eggeling und Richter die ersten Umriss einer neuen «Bewegungskunst».¹⁸ Bereits 1919, als beide sich in Zürich aufhielten und zum erweiterten Kreis der dortigen Dada Bewegung gehörten, hatten beide begonnen, mit sequentiellen Zeichnungen zu experimentie-



2 Hans Richter, *Komposition <schwer-leicht> (Präludium)*, Viking Eggeling, *Horizontal-Vertikalorchester*, in: *De Stijl*, 1921, Bd. 4, Nr. 7, S. 85.

ren. Diese Rollenbilder – präzise Studien von kontrapunktuellem Mit- und Gegen-einander abstrakter Formelemente – waren als Vorstudien gedacht, die in der Folge in das kinematografische Medium übertragen werden sollten. Die Zeichnungen sind letztendlich arretierte Fragmente, sie stellen, wie Richter gleich am Anfang seines Artikels «Prinzipielles zur Bewegungskunst» (1921) betont, «Hauptmomente von Vorgängen dar, die in Bewegung gedacht sind. Die Arbeiten werden im Film ihre Verwirklichung finden».¹⁹ Seinen Artikel illustriert Richter mit kurzen, aus drei Einzelbildern bestehenden Sequenzen seiner *Komposition <schwer-leicht> (Präludium)* sowie Eggelings *Horizontal-Vertikalorchester*. (Abb. 2) An die Stelle des abzubildenden Naturgegenstandes – selbst in abstrahierter Form – tritt hier «der Vorgang selbst».²⁰ In anderen Worten, die Zeichnungen verweisen auf etwas, das das herkömmliche Bild selbst nicht darstellen kann. Sie sind ein visuelles Surrogat, das den Beschränkungen der alten medialen Welt Tribut zollt.

Laut Richter waren die Ideen für die neue Bewegungskunst vor allem Viking Eggeling zuzuschreiben: «Erst durch die synthetische Lösung von Formbeziehungen, die ohne Naturanlehnung vielmehr auf einem polar-rhythmischen Anschauungsprinzip (mit allen Unterabteilungen der Rhythmik) beruhen, erkannte Viking Eggeling die Möglichkeit, rhythmische Vorgänge auch auf die Zeit auszudehnen und erschloß damit das Gebiet einer neuen Kunst.»²¹ Beeinflusst von der Lebens-

philosophie Henri Bergsons, der musikalischen Kompositionslehre von Ferruccio Busoni und der esoterischen Theorie der Exzentrik der Sinne von Ernst Marcus, begann Eggeling schon früh mit vermeintlich wissenschaftlicher Präzision die universellen Prinzipien eines «Optisch-Zeitlichen» zu definieren. Jenes rhythmische Spiel kontrapunktischer Formen erhebt bei Eggeling die Polarität «zum generellen Lebensprinzip».²² Dabei sei angemerkt, dass der Begriff der «Form» in den Diskursen von G meist vermieden und stattdessen vom «Material» gesprochen wird, das weder Vergleiche anrege noch Erinnerungen hervorrufe.²³

Auch wenn die Rollenbilder von vornherein als Vorarbeiten für die erst später realisierten abstrakten Filme wie Richters *Rhythmus 21* oder Eggelings *Diagonal Symphonie* gedacht waren, so ging es den beiden doch letztendlich nicht um den Film an sich. Das kinematografische Bild veranschaulichte und verkörperte überzeugender als andere Medien jene neue für alle Künste und Lebensbereiche gültige «Universelle Sprache», die Eggeling und Richter bereits in einem 1920 verfassten Pamphlet entwickelt hatten – ein sich am Modell der musikalischen Komposition orientierendes System kontrastierender elementarer Formen, die anstatt auf eine außerhalb des Zeichens befindliche Wirklichkeit oder Bedeutung zu verweisen, unmittelbar erlebbar seien.²⁴ Der Film ebnet den Zugang zum «Gesetz-mäßigen» und «Elementaren», er erzieht die Psyche des modernen Subjekts und stattet sie mit «einer gewissen Denkfähigkeit» aus, die zwar in ihrem Bau vorge-sehen ist, aber brach liegt.²⁵ Tatsächlich sei die neue universelle Sprache der dynamischen Kontrast-Beziehungen «maßgebend in gleichem Maße für Musik, Sprache, Tanz, Architektur, Schauspiel»,²⁶ doch bedurfte es des Films, um die existierenden Potentiale freizulegen.

Der Begriff «Bewegungskunst» wird im selben Jahr auch von den späteren G Autoren Adolf Behne und Ludwig Hilberseimer propagiert. Als ehemaliger Schüler von Heinrich Wölfflin und Georg Simmel, der sich bereits in den Zehnerjahren in einer Reihe von Artikeln mit dem kulturellen Phänomen Kino beschäftigte, erkennt Behne im Film die Möglichkeit einer grundlegend neuen Kunst, die die «Vorherrschaft des Literarischen, des Wortes» zugunsten einer «unmittelbaren Anschauung» des bewegten Bildes durchbricht.²⁷ Der Film sei kein Derivat der Malerei, sondern «die Materialisierung des Bewegungskunstwerks und damit ein besonderes, neues, eigenartiges künstlerisches Mittel» dessen Eigengesetzlichkeit und gesellschaftliche Relevanz Künstler wie Ruttman, Richter und Eggeling zu erforschen suchen.²⁸ Nicht nur werden im kinematographischen Bild «reine zweckfreie Bewegungsgesetze unmittelbar durch das Licht»²⁹ erfahrbar; auch animiere der Film zu aktiv gestaltenden, Gesellschaftlichkeit erzeugenden Rezeptionspraktiken. Der Architekt Hilberseimer wiederholt die Argumentation Eggelings und Richters und identifiziert in deren Filmen eine ursprüngliche «organische Sprache», die von «tiefster Bedeutung für die gesamte Menschheit» sei.³⁰ Indem in der Bewegungskunst «die Konstruktionsprinzipien unserer eigenen Natur» offengelegt werden, ermöglicht sie einen ersten Schritt in Richtung einer «neuen dynamischen Architektur».³¹ Und auch Theo van Doesburg, der schon lange vor seiner Mitarbeit an G am neuen Medium Film Interesse zeigte, sah im abstrakten Film vor allem eine Möglichkeit, mit dem ephemeren Material Licht einen zeitbasierten Raum zu bauen.³² Er erkennt im Film die konstruktiven Mittel für die Sichtbarmachung und Gestaltung einer neuen Dimension mit Licht und Zeit – eine Dimension, die er auch als Wesensmerkmal der modernen Archi-

tektur erkennt:³³ «Frei von Statik und Schwerkraft, kann der Film eine Licht- und Zeit-Architektur schaffen, die unserem modernen Lebensgefühl entspricht.»³⁴

Betrachtet man die erste Ausgabe von *G*, so fallen Ähnlichkeiten mit dem Erscheinungsbild der 1922 in Berlin von El Lissitzky und Ilja Ehrenberg herausgegebenen Zeitschrift *Vetsch-Objet-Gegenstand* und insbesondere mit Moholy-Nagys *Dynamik der Gross-Stadt* (1924) auf.³⁵ Während es Letztem jedoch darum ging, mittels einer kakofonen Montage von Bildern, Typographie und graphischen Elementen eine multisensorielle Reise durch den urbanen Raum via einer «Skizze zu einem Filmmanuskript» zu imitieren,³⁶ schafft *G* ein dynamischen Feld, in dem die Materialität des Films selbst präsent gemacht wird. Entlang der Oberkante der aufgeschlagenen Doppelinnenseite verläuft die Darstellung eines performierten, aus insgesamt achtundzwanzig Bildern bestehenden Celluloidstreifens auf denen abstrakte Formelemente aus Richters Film *Rhythmus 21* zu sehen sind. Das Einzelbild soll hier nicht isoliert betrachtet werden: zentral ist die Veranschaulichung eines Vorgangs, der in der Zeit und in Bewegung gedacht ist. Das Filmband illustriert dabei einerseits die Grundideen der neuen Filmsprache, andererseits kann es als Gebrauchsanweisung für eine «filmische» Rezeptionsweise der gesamten Zeitschrift betrachtet werden. Richter schreibt im beigefügten Text:

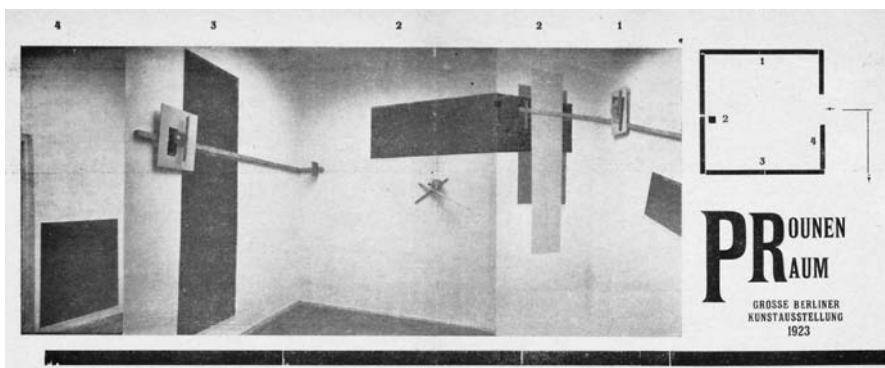
Film ist ein Spiel von Lichtverhältnissen. [...] Die auftretenden «Formen» sind de facto Begrenzungen von Vorgängen in verschiedenen Dimensionen (oder von Dimensionen in verschiedener Zeitfolge). Die Linie dient zur Begrenzung bei Flächenvorgängen (als Material der Flächenbegrenzung), die Fläche als Begrenzung bei Raumvorgängen. [...]

□ und – sind Hilfsmittel.

Das eigentliche Konstruktionsmittel ist das Licht, dessen Intensität und Menge. Die Gestaltung der Lichtnatur im Sinne einer zusammenfassenden Anschaulichkeit ist die Aufgabe für das Ganze. [...] Der einzelne sinnliche Gehalt der Fläche etc. – die «Form» (ob abstrakt oder natürlich) – ist vermieden. Die auftretenden Formen sind weder Analogien noch Symbole, noch Schönheitsmittel. Der Film vermittelt in seinem Ablauf (Vorführung) ganz eigentlich die Spannungs- und Kontrastverhältnisse des Lichts. [...] Es wird versucht, den Film so zu organisieren, dass die einzelnen Teile untereinander und zum Ganzen in aktiver Spannung stehen, sodaß das Ganze in sich geistig beweglich bleibt.³⁷

Direkte Entsprechungen dieser theoretischen Neubestimmung des Films finden sich in den an Richters Artikel angrenzenden Beiträgen der ersten Ausgabe wieder. In «Zur elementaren Gestaltung» unterscheidet van Doesburg zwischen «Hilfsmitteln», die die Illusion gegenständlicher Form geben und Symbole repräsentieren, und «elementaren Mitteln», die produktive Raum-Zeit Effekte auslösen. Richters Rechteck «□» bezieht sich auf die verschiedenen Ausprägungen von van Doesburgs «Generalbass» der Malerei, Skulptur und Architektur. Naum Gabo und Antoine Pevsner setzen sich in ihrem «realistischen Manifest» für die «Kinematik als ein neues Element der Kunst» ein. Und Hausmanns Vorstellungen einer zukünftigen «Optophonetik» werden ebenfalls mit einem Celluloidstreifen illustriert.

In seinem Beitrag *Prounenraum* folgt auch Lissitzky dem filmischen Paradigma. «Der neue Raum braucht und will keine Bilder» schreibt er über den auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 gezeigten abstrakten Raum, schlägt aber gleichzeitig vor, mittels einer «periskopischen Vorrichtung» animierte Echtzeitbilder in den geschlossenen Raum zu projizieren.³⁸ Für die Illustration fügt Lissitzky drei Fotografien zu einem Storyboard zusammen, das die Raumbegehung



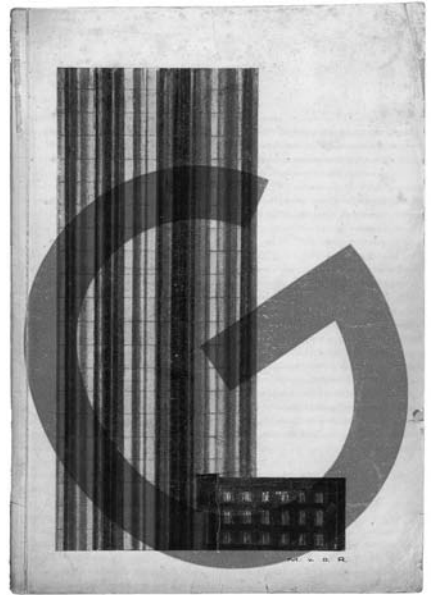
3 El Lissitzky, *Prounenraum*, 1923, Abbildung aus: *G: Material zur elementaren Gestaltung*, 1923, Nr. 1, o.S.

mit drei Standbildern simuliert und zugleich als Panoramaansicht rezipiert werden kann. (Abb. 3) Daneben ist ein schematischer Grundriss des Prounenraums platziert, auf dem die jeweiligen Blickpunkte des Betrachters bzw. der Kamera eingezeichnet sind. Im Gegensatz zu Eggeling und Richter geht es Lissitzky scheinbar weniger um die Freilegung einer neuen Sprache und die Möglichkeit eines neuen Denkens mittels der Orchestration von Licht und Bewegung. Vielmehr reproduziert und kontrolliert er mit Hilfe der fotografischen Kamera die konventionelle Raumerfahrung des Standbildes.

Allein Mies van der Rohes Beitrag scheint sich nicht dem neuen visuellen Paradigma anzupassen. Während er in seinem schlagwortartigen Text die Architektur als animierte, prozesshafte Entität («Lebendig. Wechselnd. Neu.») beschreibt, die sich weder an historischen noch an ästhetischen Vorbildern orientiert («Nicht das Gestern, nicht das Morgen, nur das Heute ist formbar.»), sondern selbst «mit den Mitteln unserer Zeit» raumbildend agiert, so mutet die Illustration des Bürohauses – eine Reproduktion der großformatigen (138 × 289 cm) Kohlezeichnung – wie eine Demonstration perspektivischer Raumdarstellung an.³⁹ Fast schon emphatisch betonen die horizontalen Geschossböden des Bürohauses die Straßenflucht. Das Gebäude selbst wird Teil der dargestellten städtischen Szene. Auf den ersten Blick erscheint Mies somit als Apologet genau jenes unzeitgemäßen Raum- und Bildregimes, das seine Mitstreiter in *G* zu überwinden suchten.

Doch ist eine alternative Leseart der Bürohauszeichnung möglich. Für sich betrachtet ähneln die Fensterbänder des Gebäudes Bildsequenzen und die horizontalen Geschossböden rein abstrakten Flächen, die «Raumvorgänge» begrenzen. Und selbst die Einbettung des Gebäudes in seinen historischen urbanen Kontext funktioniert nach den Grundannahmen der «Universellen Sprache» Eggelings und Richters: laut Werner Graeff sei es Mies in seiner Entwurfspraxis immer darum gegangen, Bauten im Bewusstsein zu schaffen, dass diese in einer Umgebung stehen, die «ganz anders» sei. Das Spiel mit den Kontrast-Analogien beschränkt sich somit nicht auf die formale Orchestration von Linien und Flächen, sondern findet auch auf historischer Ebene statt – und zwar bezüglich der vorhandenen Stadt und bezüglich des überholten aber noch nachwirkenden Bildregimes. Dabei sind die dunklen, schemenhaften Silhouetten der Gebäudefassaden weniger realistische Abbilder einer existierenden oder imaginierten Stadt als

4 Ludwig Mies van der Rohe, G: Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1924, Nr. 3, Titelblatt.



vielmehr Ruinen eines nicht mehr zeitgemäßen Stadt- bzw. Bildraums. Und ebenso eigenartig erscheint das Bürohaus, das als strahlender Lichtkörper in der finsternen, gesichtslosen Stadtlandschaft zu schweben scheint. Mit Benjamin könnte man sagen, dass das Bürohaus keine Vision einer zukünftigen Architektur ist, sondern dass Mies' Bild einen geschichtlich erkenntnishaften «Moment des Erwachsenens» impliziert, der die Architektur aus dem «Dunkel des gelebten Augenblicks» befreit.⁴⁰ Genau wie die Rechtecke und Linien in Richters Zeichnungen als «Hilfsmittel» zu verstehen sind, die nur in der Bewegung des Films erfassbar werden, genauso veranschaulicht das Bürohaus ein aufblitzendes «Jetzt der Erkennbarkeit».⁴¹

Deutlich wird das für die Entwürfe von Mies in dieser Periode charakteristische Spiel kontrapunktischer Analogien und Gegensätze auf der von ihm gestalteten Titelseite für die dritte Ausgabe von G, die im Juni 1924 erscheint. (Abb. 4) Die Komposition besteht aus drei Elementen: der abstrakte Glasturm, der aus vertikalen, in verschiedenen Graustufen gehaltenen Linien besteht, die sich zu einer rhythmischen Fläche verbinden; am Fuße des Hochhauses erkennt man zudem die schematisch-silhouettenhafte Darstellung eines traditionellen Hauses; und schließlich den zur Seite gekippten, fast kreisrunden, roten Buchstaben G, der sich semi-transparent über die Hochhauszeichnung legt. Architektonisches Objekt und sprachliches Zeichen erscheinen hier dermaßen abstrahiert, dass reale Bezüge und symbolische Einschreibungen nicht in Betracht kommen. Indem Buchstabe und Hochhaus sich visuell durchdringen, ersterer architektonisch wird und letzteres den Charakter einer Rune annimmt, finden sie sich auf einer gemeinsamen Ebene einer ursprünglichen elementaren Sprache. Nicht von ungefähr drängen sich gewisse Ähnlichkeiten mit den Arbeiten von Eggeling und Richter auf. Dabei geht es weniger darum, was sich, wie Benjamin schreibt, «durch» die Sprache ausdrücken lässt, als vielmehr um den «unmittelbaren Aus-



5 G: Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1926, Nr. 5/6, Titelblatt.

druck dessen, was *sich* in ihr mitteilt». ⁴² Ob nun Buchstabe, Architektur, Film oder die Zeitschrift selbst, alle diese sind Sprachen, die anstatt Inhalte, Formen oder Bedeutungen zu übermitteln, ihr «entsprechendes geistiges Wesen» mitteilen. ⁴³ Die von Eggeling und Richter entwickelte «Universelle Sprache» versucht genau diese «elementar-magische» ⁴⁴ Eigengesetzlichkeit und Agentur der Sprache greifbar zu machen und damit die Voraussetzungen zu schaffen, um «neues Leben und Überfluß» entstehen zu lassen. ⁴⁵

Mit diesem evokativen Titelbild läutet die dritte Ausgabe von *G* eine Zäsur ein. An die Stelle der konstruktivistisch-dynamischen Orchestration von Linien, grafischen Elementen, Illustrationen und unterschiedlich großen Schrifttypen tritt ein aufgeräumt nüchternes Erscheinungsbild, das vor allem der klaren Gliederung von Texten und Bildern und der Verwendung eines eleganten Grotesk Schrifttyps geschuldet ist. Aus dem großformatigen (45,5 × 29,2 cm), auf einem einzelnen Blatt aus qualitativ minderwertigem Papier gedruckten *G: Material zur elementaren Gestaltung*, wird die 68-seitige, im Magazinformat (25 × 17 cm) erscheinende *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Ging es in der ersten Ausgabe noch darum, «die allgemeine Situation der Kunst und des Lebens zu klären», ⁴⁶ so verspricht *G* nun «53 Abbildungen von Eisenkonstruktionen, Ölbildern, Modeobjekten, Autos, schönen Frauen, Polargegenden, usw.» ⁴⁷ Zwar nutzt Richter die Gelegenheit, in einem Artikel seine filmtheoretischen Thesen zu skizzieren und dabei besonders die epistemisch-gesellschaftliche Dimension herauszustellen, doch erscheint die Bewegungskunst nicht mehr als der gemeinsame Bezugshorizont der Zeitschrift.

In den letzten beiden Ausgaben, die nach fast zweijähriger Unterbrechung 1926 erscheinen, zeigt sich *G* als reine Filmzeitschrift. Als alleiniger Herausgeber wiederholt Richter in insgesamt elf Artikeln die Grundzüge seiner filmtheoreti-

schen Überlegungen. Er spricht dem Film die Fähigkeit zu, die in der menschlichen Psyche vorhandene, jedoch brachliegende Fähigkeit freizulegen «in optischen Reihen zu denken».⁴⁸ Der Film selbst sei eine «neue Wahrheit», weil er dem «optischen Bewußtsein des heutigen Menschen eine neue Dimension hinzugefügt [habe], in der die einheitliche Gestalt der Dinge im ständigen Wechsel ihrer Form zutage tritt.»⁴⁹ Besondere Huldigung erfährt in diesem Kontext der 1925 verstorbene Eggeling, der, obwohl er nie aktiv an der Zeitschrift beteiligt war, doch als geistiger Initiator des G Projektes betrachtet werden kann. Gleichzeitig erweitert die letzte Ausgabe, die sich als Themenheft ganz dem Film widmet, das Spektrum filmtheoretischer Positionen. (Abb. 5) Mit Marcel L'Herbier, Philippe Soupault, René Clair, Germaine Dulac und Fernand Léger sind es vor allem die Protagonisten der französischen Film-Avantgarde, deren Ideen in Anschluss an die 1925 von der Novembergruppe organisierten Film Matinee «Der absolute Film» einem deutschen Publikum vorgestellt werden. Daneben wird auch der kommerzielle Film behandelt. Der Architekt Hugo Häring, der in den frühen Zwanziger Jahren mit Mies das Büro teilte und wie dieser Mitglied des Zehner-Rings war, schreibt über die besonderen Bedingungen der baulichen Gestaltung für das filmische Lichtbild.⁵⁰ Hilberseimer fordert in seinem mit Bildern aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* illustriertem Beitrag den «politischen Film». Im Gegensatz zu seinen früheren Schriften zum Film, in denen das Politische noch in der «organischen Sprache» der Bewegungen abstrakter Formen – «von tiefster Bedeutung für die gesamte Menschheit»⁵¹ – zu finden war, erkennt er nun im realistischen Film das «umfassendste Propagandamittel» für die Schaffung einer neuen Gesellschaftsform.⁵²

Diese Wendung zum Film als Propagandamittel ist gleichbedeutend mit der Abkehr von der utopischen Idee einer universalen Bewegungskunst, die angetreten war, den Weg zu einer neuen Kunst, einem neuen elementaren Denken und letztendlich einer neuen Gesellschaft zu ebnen. Anfangs wendete sich G an jenen Leser, «der schon mit all den modernen Instinkt-, Empfangs- und Absendungs-Apparaten ausgerüstet ist, die ihm Verbindung mit dem Leben sichern».⁵³ Der Film, die Architektur und auch die Zeitschrift selbst zählen zu diesen «Apparaten», die Korrespondenzen offenlegen sollten zwischen der modernen Technik und einer elementar-magischen Universalsprache. In G blitzt somit der Umriss einer post-humanistischen Moderne auf, die die Zeichen und Bilder jenseits ihrer unmittelbaren Lesbarkeit und Transparenz als handlungsmächtige Entitäten betrachtet. Und der Film fungierte als erstes konkretes Werkzeug, das das «Ganze» «in aktiver Spannung» und «geistig beweglich» zu halten vermochte.

Anmerkungen

- 1 Etwa zeitgleich mit *G* erschienen in Berlin die Zeitschriften *Vetsch-Objet-Gegenstand* und *Broom*, in Prag *ivot* und *Devetsil*, in Belgrad und Zagreb *Zenit* und in Moskau Vladimir Mayakawskys *LEF*.
- 2 Vgl. Edward Dimendberg, «Towards an Elemental Cinema: Film Aesthetics and Practice in *G*», in: *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film*, 1923–1926, hg. v. Detlef Mertins und Michael W. Jennings, Los Angeles 2010, S. 53–69. Dimendberg stellt *G* in Beziehung zum Verständnis des Films bei Dsiga Wertow und László Moholy-Nagy als apparative Erweiterung der organisch beschränkten visuellen Wahrnehmung des Menschen: «Providing a mechanical vision capable of transcending the limitations of human perception, the movie camera facilitates a mode of seeing of allegedly greater objectivity that can yield profound insights into the nature of visual form» (S. 54). Mir geht es darum zu zeigen, dass der Film nicht bloß als Erweiterung des Visuellen verstanden wurde, sondern als Sinnbild eines Paradigmenwechsels, das auf grundlegende Weise des Feld des Sicht-, Sag- und Darstellbaren neu konfigurierte. In diesem Sinne geht die Bedeutung des Films in *G* über die Frage nach dem Ästhetischen hinaus und erlangt eine epistemische Dimension. Der Film ist nicht bloß ein Instrument, das einen erweiterten Zugang zur Wirklichkeit ermöglicht, sondern der Film selbst schafft eine neue Dingwelt.
- 3 In den nächsten beiden Ausgaben schreiben zudem Ludwig Hilberseimer, Friedrich Kiesler, George Grosz, Hans Prinzhorn, Adolf Behne, Max Burchartz, Hans Arp, Ernst Schön, Nathan Altmann und Tristan Tzara (dessen Aufsatz über die «Die Photographie von der Kehrseite» von Walter Benjamin übersetzt wurde. Wer jedoch zur sogenannten «G-Gruppe» zu zählen war, ist umstritten. Siehe Werner Graeff, Werner, «Über die sogenannte «G-Gruppe»», in: *werk und zeit*, 1962, Nr. 11, S. 5; Raoul Hausmann, «More on Group «G»», in: *Art Journal* 1965, Bd. 24, Nr. 4, S. 350–352; Hans Richter, *Köpfe und Hinterköpfe*, Zürich 1967, S. 69.
- 4 Hans Richter, *Begegnungen von Dada bis heute*, Köln 1973, S. 54.
- 5 Ludwig Mies van der Rohe in einem Interview mit Dirk Lohan. Tonbandaufnahme, Research Papers, Documents and Tape Recordings related to Ludwig Mies van der Rohe, compiled by Ludwig Glaeser. Canadian Center of Architecture, Montreal.
- 6 Ludwig Mies van der Rohe, Brief an Werner Jakstein, 13. September 1923. Ebd.
- 7 Ludwig Mies van der Rohe, Brief an Werner Jakstein, 14. November 1923. Library of Congress, Washington D. C., The Papers of Mies van Rohe, Box 1, Folder J.
- 8 Siehe Detlef Mertins und Michael W. Jennings, «Introduction: The G-Group and the European Avant-Garde», in: *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film*, hg. v. dies., Los Angeles 2010, S. 9–11.
- 9 Editorische Grundsatzerklärung ohne Titel und Autor, in: *G: Material zur elementaren Gestaltung*, 1923, Nr. 1, o. S.
- 10 Theo van Doesburg, Hans Richter und El Lissitzky, «Erklärung der Internationalen Fraktion der Konstruktivisten des ersten internationalen Kongresses der fortschrittlichen Künstler», in: *De Stijl*, 1922, Jg. 5, Nr. 4, S. 61–64.
- 11 Hans Richter und Werner Graeff, «Ewige Wahrheiten», in: *G: Material zur elementaren Gestaltung*, 1923, Nr. 1, o. S.
- 12 Hans Richter und Werner Graeff, «Ewige Wahrheiten», in: *G: Material zur elementaren Gestaltung*, 1923, Nr. 1, o. S.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Auch Graeff reklamiert für sich die Initiative für die Gründung von *G*. «Die Holländer haben den «Stijl», die Ungarn ihr MA, die Franzosen «L'Esprit Nouveau» – sollen wir nicht auch eine Zeitschrift machen?» Graeff in einem Brief an Richter. Zitiert nach Gerda Breuer, «Bestimmte Gedanken liegen in der Luft». Graeff und die Zeitschrift *G*», in: dies., *Werner Graeff 1901–1978: Der Künstleringenieur*, Berlin 2010, S. 137.
- 16 Hans Richter, *Begegnungen von Dada bis heute*, Köln 1973, S. 189.
- 17 Raoul Hausmann, «PRÉsentismus: gegen den Puffkeismus der teutschen Seele», in: *De Stijl*, 1921, Jg. 4, Nr. 9, Faksimile-Nachdruck, Amsterdam 1968, S. 138, 139.
- 18 Viking Eggeling, «Elvi Fejtegetesek a Mozgomüveszetröl [Theoretical Presentation of Dynamic Art]», in: *MA*, 1921, Nr. 8; Hans Richter, «Prinzipielles zur Bewegungskunst», in: *De Stijl*, 1921, Bd. 4, Nr. 7, S. 109–110. Faksimile-Nachdruck, Amsterdam 1968.
- 19 Richter, «Prinzipielles zur Bewegungskunst», S. 109.
- 20 Ebd., S. 109.
- 21 Ebd., S. 110.
- 22 Richter, «Prinzipielles zur Bewegungskunst», S. 110.
- 23 Ebd., S. 109.
- 24 Eggeling und Richter verfassen 1920 ein achtseitiges, heute verschollenes Pamphlet mit dem Titel «Universelle Sprache». Die Grundthesen dieser Schrift, die als konzeptuelle Vorlage für *G* gelten kann, werden ein Jahr später von Richter als «Prinzipielles zur Bewegungskunst» in *De Stijl* publiziert. Zur «Universellen Sprache» siehe Eva Wolf, «Von der universellen zur poetischen Sprache», in: *Hans Richter: Malerei und*

- Film, Frankfurt a.M. 1989, S. 16–23; Malcolm Turvey, «Dada Between Heaven and Hell: Abstraction and Universal Language in the Rhythm Films of Hans Richter», in: *October*, 2003, Nr. 105, S. 13–36; Bruce R. Elder, «Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of the Absolute Film», in: *Avant-Garde Film*, hg. v. Alexander Graf und Dietrich Scheunemann, Amsterdam 2007, S. 3–53.
- 25 Hans Richter, «Die schlecht trainierte Seele», in: *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 1924, Nr. 3, o.S.
- 26 Richter, «Prinzipielles zur Bewegungskunst», S. 110.
- 27 Adolf Behne, «Bewegungskunst», *Freiheit* 4, 1921, Nr. 452, S. 2. Adolf Behne, «Der Film als Kunstwerk», in: *Sozialistische Monatshefte*, 1921, S. 1117–1118.
- 28 Behne, «Der Film als Kunstwerk», S. 1117.
- 29 Adolf Behne, «Der Film auf dem Weg zur Kunstform», in: *Kulturwille*, 1925, Bd. 2, S. 225.
- 30 Ludwig Hilberseimer, «Bewegungskunst», in: *Sozialistische Monatshefte*, 1921, Bd. 27, S. 467, 468.
- 31 Ebd., S. 466.
- 32 Theo van Doesburg, «Abstracte Filmbeelding», in: *De Stijl*, 1921, Jg. 4, Nr. 5, S. 75.
- 33 Theo van Doesburg, «Licht- en Tijdbeelding (Film)», in: *De Stijl*, 1923, Jg. 6, Nr. 5, S. 61.
- 34 Ebd., S. 62.
- 35 Siehe Maria Gough, «Contains Graphic Material: El Lissitzky and the Topography of G», in: *G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film*, hg. v. Michael W. Jennings und Detlef Mertins, Los Angeles 2010, S. 30–32.
- 36 *Dynamik der Gross-Stadt* erscheint zuerst 1924 in *MA*, doch hatte Moholy-Nagy bereits 1921 die Idee für ein Filmmanuskript. László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München 1976 [1925], S. 122–135.
- 37 Hans Richter, «Untitled», in: *G: Material zur elementaren Gestaltung*, 1923, Nr. 1, o.S.
- 38 El Lissitzky, «Prounenraum», in: *G: Material zur elementaren Gestaltung*, 1923, Nr. 1, o.S.
- 39 In seinem ersten publizierten Artikel aus dem Jahr 1922 spricht Mies in der Beschreibung der Intentionen seiner Glashochhausarchitektur von einem «reichen Spiel von Lichtreflexen» – eine Definition, die fast wortgleich mit Richters Definition des abstrakten Films in *G* übereinstimmt. Ludwig Mies van der Rohe, «Hochhäuser», in: *Frühlicht*, 1922, Nr. 4, S. 122.
- 40 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Bd. 5.1, Frankfurt a.M. 1972, S. 579, 497.
- 41 Ebd. S. 579.
- 42 Walter Benjamin, «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen», in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Bd. 2.1, Frankfurt a.M. 1977 [1916], S. 141.
- 43 Ebd., S. 142.
- 44 Richter, «Prinzipielles zur Bewegungskunst», S. 109.
- 45 Hans Richter und Werner Graeff, «Ewige Wahrheiten», in: *G: Material zur elementaren Gestaltung*, 1923, Nr. 1, o.S.
- 46 Redaktionelle Mitteilung in der Kopfzeile von *G: Material zur elementaren Gestaltung*, 1923, Nr. 1, o.S.
- 47 Redaktionelle Mitteilung unterhalb der Inhaltsangabe in *G: Material zur elementaren Gestaltung*, 1924, Nr. 3, o.S.
- 48 Hans Richter, «Dimension T. Bei 25 Meter in der Sekunde geht es nicht mehr um das schöne Bild», in: *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 1926, Nr. 5/6, o.S.
- 49 Hans Richter, «Zur Stärkung unseres Bewusstseins!», in: *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 1926, Nr. 5/6, o.S.
- 50 Hugo Häring, «Was wirkt im Lichtbild?», in: *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 1926, Nr. 5/6, o.S. Vgl. Hugo Häring, «Filmbauen», in: *Der Neubau. Halbmonatszeitschrift für Baukunst*, 1924, Nr. 11, S. 117–118.
- 51 Ludwig Hilberseimer, «Bewegungskunst», S. 467.
- 52 Ludwig Hilberseimer, «Nicht lesen, verbotener Film!» in: *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 1926, Nr. 5/6, o.S.
- 53 Hans Richter, «G», in: *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 1923, Nr. 3, o.S.