

Günter Giesenfeld

Gegen die "Klatschmäuler, Made in USA". Vom Futurismus zum Kinoauge

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1977>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter: Gegen die "Klatschmäuler, Made in USA". Vom Futurismus zum Kinoauge. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 40: Hollywood, nine eleven und die Wissenschaft (2007), S. 95–129. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1977>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Gegen die „Klatschmäuler, Made in USA“

Vom Futurismus zum Kinoauge

Das sowjetische Revolutionskino kann als ein Beispiel dafür gelten, wie an einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte des Mediums und an einem bestimmten Ort vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Umwälzung von bis dahin unbekanntem Ausmaß ein Kinowesen und eine Filmkunst zu entwickeln versucht wurden, die sich nicht nur durch die Abwesenheit von kommerziellen Motiven von Hollywood unterschieden, sondern auch dadurch, daß sie in direktem Zusammenhang mit aktuellen europäischen Kunstströmungen entstanden sind. Es war der Versuch, das neue Medium sowohl als eine neue Ausdrucksmöglichkeit in den Kanon der Künste einzufügen, als auch ihm eine neue Popularität zukommen zu lassen, als Alternative zum im 19. Jahrhundert entstandenen Schisma zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kunst. Es war auch der Versuch, eine Massenkunst zu entwickeln, die nicht allein auf Marktgesetzen beruht und jedes reale oder vermeintliche Bedürfnis bedient, gleichgültig, welche Konsequenzen seine Befriedigung haben könnte.

Wenn dieser Versuch im Rückblick als gescheitert angesehen werden muß, so nicht nur wegen der Eingriffe, die sowohl bedingt durch wirtschaftliche Prioritäten in der damaligen jungen Sowjetunion (NÖP), als auch aus politisch-ideologischen Gründen durch den Stalinismus erfolgten. Letztlich und global gesehen war es ein Sieg Hollywoods. Hier interessiert mich, was da besiegt wurde. Deshalb konzentriert sich diese Darstellung auf Dsiga Vertov und auf seine Verankerung in Kunstrichtungen der Jahrhundertwende ebenso wie auf seine Visionen von neuen Kommunikationsformen des Mediums. Vertov fand als „Feind“ nicht in erster Linie Produktionen aus Hollywood vor, sondern die Formen eines kapitalistischen Kinos, die sich im Rußland der Zarenzeit nach dem Muster Hollywoods entwickelt hatten. Daß er daraus eine verallgemeinerte Verachtung für den Spielfilm entwickelt hat, soll hier nicht im Mittelpunkt stehen, ist aber bezeichnend als Hinweis darauf, wie sehr das Filmmedium bereits durch die Narrativisierung geprägt war.

Ein neuer Aufbruch im Zeichen der Technik

Als ich zum ersten Mal eine Filmkamera in der Hand hielt, war ich sehr aufgeregt, denn ich fühlte, daß ich ein Mittel in den Händen hielt, das eine ganz besondere Bedeutung hatte. Es handelte sich nicht nur darum, daß ich mit ihr Gegenstände festhalten konnte, sondern (...) darum, diese aufgenommenen Gegenstände zusammenzufügen, die Kamera als ein technisches Mittel zu benutzen, das die Kräfte des Menschen verhundertfachen kann. Ich hatte dabei immer den Erfinder des Teleskops im Kopf, der sich seines Apparates bediente, das Wissen des Menschen zu bereichern, ferne Welten zu entdecken. Ebenso hat das Mikroskop seinen Wert darin, das unendlich Kleine zu entdecken. Aber die Kamera: sie erlaubt uns nicht nur, die Dinge zu sehen, sondern vor allem, sie zu fixieren, und sie dann Millionen von Menschen zu zeigen, und nicht nur, sie zu zeigen, sondern auch ein Denken in Bildern zu organisieren, mit ihrer Hilfe die kinematographische Sprache zu sprechen, eine Sprache, die jeder überall versteht, und die eine unendliche Ausdruckskraft besitzt.¹

Der dies sagt, ist ein Kameramann. Er heißt Michail Kaufmann und ist der Bruder des Denis Kaufmann, der besser bekannt ist unter seinem selbstverliehenen Künstlernamen Dsiga Vertov, „der sich ständig Drehende, Rotierende“. Die beiden Brüder haben eng zusammengearbeitet, und ihr gemeinsames Vertrauen in die Sprache des Kinos und in das technische Instrument der Kamera, die diese Sprache aufnehmen und wiedergeben kann, war groß und ging über ein Konzept der politischen Erneuerung und revolutionären Erziehung, wie sie in der jungen Sowjetunion üblich waren, weit hinaus. Nicht nur eine inhaltlich-politische, sondern auch eine künstlerische Revolution war gemeint, und sie richtete sich gegen die bis dahin entwickelten Formen des Kinos. Ein Freund der beiden Brüder, Majakowski, hat es in einem Gedicht mit dem Titel *Kino und Kino*² so formuliert:

Für euch ist das Kino ein Schauspiel
 Für mich ist es fast eine Konzeption der Welt
 Das Kino ist Mittel der Bewegung
 Das Kino ist Erneuerer der Literaturen
 Das Kino ist der Zerstörer des Ästhetischen
 Das Kino ist Unerschrockenheit (...)

Aber das Kino ist krank. Der Kapitalismus hat ihm goldenen Sand in die Augen gestreut. Geschickte Unternehmer führen es an der Hand durch die Straßen. Geld sammelnd und die Herzen rührend mit kleinen väterlichen Geschichtchen.

1 Zit. nach Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma*, Band 5: *L'art muet*, Paris 1975, S. 310

2 erschienen in der Zeitschrift *Kino-Fot*, August 1922. Diese von A. Gan herausgegebene Zeitschrift gilt als Sprachrohr für Vertovs Filmideen, zumindest in der Zeit ihres Erscheinens 1922-1923.

Das muß ein Ende haben.

Der Futurismus muß das strahlende Wasser der Trägheit und der Moral zum Sieden bringen und verdampfen lassen. Wenn nicht, dann werden wir auf ewig mit Klatschmäulern Made in USA herumlaufen oder mit den ewig tränenden Augen Musjukins.³

Es hatte allerdings wenig dramatisch angefangen. Die Atmosphäre der Zeit, in der die ersten eigenständigen neuen Massenmedien Photographie und Film entstanden, trug zwar nicht idyllische, aber doch eher enthusiastische denn revolutionäre Züge. Der *Futurismus*, auf den Majakowski hier anspielt, war in ganz Europa verbreitet und kann als die allgemeinste Ausprägung eines neuen künstlerischen Aufbruchs gelten, der geeignet schien, die Apathie der Wirkungslosigkeit klassisch-bürgerlicher ästhetischer Konzepte zu überwinden. Die Avantgardisten des Futurismus begegneten den technischen Errungenschaften einer durch die Industrialisierung geprägten Zeit ebenso hoffnungsvoll wie sie auch die Kommunikationsmöglichkeiten neuer Medien als Chance ansahen, in neue Dimensionen des Ausdrucks vorzustoßen. Die kulturrevolutionäre Attitüde ist das erste an der Oberfläche erscheinende Band zwischen den jungen sowjetischen Filmemachern und den (anti-)bürgerlichen Futuristen. In beiden Fällen haben wir es mit einer Avantgarde zu tun, die sich nicht in die Esoterik und Abgeschlossenheit ästhetischer Zirkel zurückzog, sondern hier wurde Aufruhr gepredigt, die Zerstörung jeglicher überkommener Kultur angedroht und – vor allem – Aufsehen erregt. So heißt es in einem der zahlreichen Manifeste: „Das Buch, absolut überholtes Mittel, Gedanken zu konservieren und weiterzugeben, ist seit langem ebenso zum Untergang bestimmt wie die Kathedralen, die Türme, die Burgzinnen und die pazifistischen Ideen.“⁴

Das erste *Manifest des Futurismus*, dem viele weitere folgen sollten, war am 20. Februar 1909 im *Figaro* erschienen und enthielt eine Mischung aus sehr verschiedenen, teils einander widersprechenden Absichtserklärungen und Positionsbestimmungen, aus denen als leitende Tendenzen vor allem die Abwendung von jeglicher etablierter Kunst und deren Produkten, sowie die pathetische Hinwendung zu den Errungenschaften der Technik und des Massenzeitalters auffallen:

10. Wir wollen die Museen und die Bibliotheken zerstören, den Moralismus, den Feminismus und alle opportunistischen und nutzbringenden Feigheiten bekämp-

3 Ivan Musjukin, berühmter Star des zaristischen Kinos, floh mit seiner ganzen Truppe, koffern voller Gold und ein paar unveröffentlichten Filmen 1918 nach Paris und machte dort eine zweite, weniger erfolgreiche Karriere mit antisowjetischen Filmen.

4 Manifest der futuristischen Kinematographie vom 11. Sept. 1916, zit. nach Georges Sadoul: *Dziga Vertov*, Paris 1971, S. 31

fen. So mögen sie jetzt also kommen, die Brandstifter mit den verkohlten Fingern. Da sind sie! Da sind sie! Und daß Ihr mir das Feuer unter den Regalen der Bibliotheken gut anfacht. Leitet die Wasser der Kanäle um, damit sie die Keller der Museen überschwemmen. Oh! wie sie dahintreiben auf dem Wasser, diese glorreichen Leinwände!

3. Wie die Literatur bisher die nachdenkliche Unbeweglichkeit, die Ekstase, den Schummer gepriesen hat, so wollen wir die aggressive Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den gymnastischen Schritt, den gefährvollen Sprung, die Ohrfeige und den Faustschlag preisen.⁵

Vergangenheitsverachtung und eine noch kaum mit Vorstellungen erfüllte Zukunftsgläubigkeit sind die hervorspringenden Elemente dieser Rhetorik. Sie ist von dem Bewußtsein geprägt, „auf der äußersten Plattform des Jahrhunderts zu stehen“, was nicht nur als der Anbruch einer neuen Epoche empfunden wird, sondern auch als das Aufhören einer im Rhythmus der bisherigen Epochenfolge wie selbstverständlich angenommenen Chronologie. „Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben schon im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Schnelligkeit geschaffen.“

In der unentwirrbaren, nicht zum Aufbau einer stringenten Argumentation bestimmten Montage von Ausrufen des Überdrusses und einem verbalen Vitalismus zeichnen sich deutlich zwei Bezugspunkte ab, die in relativ kohärenten Bildern abstrakte Glaubensbekenntnisse artikulieren: Dem Stillstand wird die Bewegung entgegengesetzt, der Ruhe, ob aus Resignation, Saturiertheit oder Angst herrührend, der Aufbruch, die Aggressivität, das Wagnis:

11 Wir werden die großen Massen, bewegt durch die Arbeit, das Vergnügen, die Empörung preisen; die vielfarbigen, die vielstimmigen Brandungen der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; die nächtliche Vibration der Lager und Bauplätze unter ihren gleißenden, elektrischen Monden; die gefräßigen Bahnhöfe voll rauchender Schlangen; die mit Rauchfäden an die Wolken gehängten Fabriken; die gymnastisch hüpfenden Brücken über die teuflischen Messerschmiede der sonnenflimmernden Flüsse; die abenteuerlichen Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen stampfen wie riesige, gezügelte Stahlrösse, gehalten mit langen Röhren, und den gleitenden Flug der Aeroplane, deren Schraube knattert wie eine im Winde wehende Flagge und die Beifall klatscht wie eine begeisterte Menge.

Dieser letzte Abschnitt des Manifests ist untypisch für die in seinem Gefolge entstehende futuristische Poesie. Er arbeitet mit Vergleichen, mit einer ex-

5 Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus. in: Giovanni Lista: Marinetti et le futurisme (Cahier des avant-gardes), Lausanne 1977 (Die Seiten mit den reproduzierten Manifesten sind nicht paginiert). Die folgenden Zitate stammen auch aus diesem Dokument. Die Manifest-Texte werden hier nach den französischen Fassungen zitiert, weil sie von Marinetti selbst entweder in dieser Sprache geschrieben oder in sie übersetzt worden sind.

pressiven bis expressionistischen, bildhaften Sprache und einer stark emotionalisierten und zugleich verkürzenden Ausdrucksweise. Inhaltlich lassen sich ihm aber besonders deutlich jene beiden wesentlichen Elemente des Futurismus entnehmen, die seinen globalen Einfluß im weiteren Verlauf der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte ausmachen werden: seine Absicht, die Massen anzusprechen und sein Anspruch, sich gerade mit denjenigen Erscheinungen der modernen Welt zu identifizieren und sie aus einem Impetus des Widerspruchs heraus sogar zu glorifizieren, die die etablierte Kunst verdrängte oder an denen andere moderne Künstler verzweifelten.

Die Auflehnung gegen die muffige Behaglichkeit der bürgerlichen Salons und ihrer dekorativen Kunst, der freche und überdosierte Vergangenheitsprotest ist als aggressives Gegenwartsbewußtsein verbunden mit der Verherrlichung eines unscharfen Zukunftsbildes, das aus der Hinwendung zum abstrakten Prinzip der Bewegung und des Kampfes konkret in die ideologische Propaganda der italienischen Kolonialkriege und später der faschistischen Bewegung mündet. Fast nahtlos geht die Technikschwärmerei in Kriegsbegeisterung über. Die große verbal-pathetische Zerstörungswelle schwemmt mit verkrusteten einengenden Kunstregeln, bürgerlichen Konventionen und Zeugnissen vergangener Kultur auch fortschrittliche Ideen, die zu zahm, zu bescheiden, zu bieder erscheinen, hinweg:

7. Es gibt keine andere Schönheit als der Kampf. Kein Meisterwerk ohne aggressiven Charakter.

9. Wir wollen den Krieg preisen - diese einzige Hygiene der Welt -, den Militarismus, den Patriotismus, die zerstörende Geste des Anarchisten, die schönen Gedanken, die töten, und die Verachtung des Weibes.

Die Sprache der Dinge

Ich möchte die politischen Analyse nicht fortsetzen, sondern mich einer speziellen Tendenz des Futurismus zuwenden, die für den hier zu behandelnden Zusammenhang wichtiger ist. Ich meine den besonderen Zugriff auf die Realität, den seine verschiedenen Manifeste fordern und den die bekannten Produkte der verschiedenen künstlerischen Gattungen belegen können. Im „Manifest der futuristischen Musiker“⁶, das von Balilla Pratella 1910 formuliert wurde, heißt es:

... wir wollen die musikalische Seele der Massen ausdrücken, der großen Produktionsstätten der Industrie, der Eisenbahnzüge, der Ozeandampfer, der Pan-

6 Sadoul: Dziga Vertov, S. 19f.

zerkreuzer, der Automobile und der Flugzeuge (...) den Heldengesang der Elektrizität.

Und in seinem „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ von 1912 schreibt Marinetti:

Den Motoren zuhören und ihren Diskurs reproduzieren. Die Materie ist immer von einem zerstreuten, kalten, mit seinem Selbst zu sehr beschäftigten Ich betrachtet worden, voller Vorurteile, voller Weisheit und menschlicher Besessenheit.⁷

Es sollte den Gegenständen selbst das Wort erteilt und die poetische Sprache dadurch befreit werden. Dichtung und Musik sollten eine Folge physischer Eindrücke sein: „Wir benutzen (statt der verbalen Symphonie mit harmonischem Ausgleich) im Gegenteil die ausdrucksvollen Schreie des von Gewalt erfüllten Lebens um uns herum“. Die oft extrem antiintellektuelle Attitüde dieser Manifeste diene eher der Akzentuierung der statt dessen geforderten Alternative des Sich-Hingebens an die Dinge, genauer gesagt an die Spitzenerzeugnisse der fortgeschrittenen Industrialisierung und an den Prozeß ihrer Produktion. Diese Hinwendung ist als Unterwerfung angelegt, das künstlerische Produkt zeichnet sich durch verbale Nachahmung zum Beispiel von Geräuschen aus, durch eine nur die äußeren Sinne ansprechende Klangimitation: „der futuristische Dichter kann endlich die Onomatopöie benutzen, wie zum Beispiel die kakophonistischsten Töne, die die unzählbaren Geräusche der in Bewegung befindlichen Materie reproduzieren können.“⁸

Marinetti hat Gedichte geschrieben, die eine Realisation solcher Rezepte darstellen, eines soll zur Verdeutlichung kurz zitiert werden:

SCHLACHT
LAST + GERUCH

Heldentum Avantgarden : 100 Meter Maschinengewehr
Gewehrfeuer Ausbruch Violinen + Blechbläser pim pum
pap pa rim tum Maschinengewehre taratata

Avantgarden: 20 Meter Ameisen-Bataillone Spinnen-
Kavallerie Straßen-Furt General-Inselchen Heuschrecken-
Patrouille Sand-Revolution Granaten ...⁹

Dieser Text besingt den Libyen-Feldzug der italienischen Kolonialtruppen.

⁷ Ebd., S. 20

⁸ Ebd. (Supplement) S. 22

⁹ aus dem Supplement, in: Lista

Im ersten Weltkrieg haben deutsche Autoren ähnliche Gedichte unter dem unmittelbaren Eindruck des Stellungskrieges geschrieben (August Stramm etwa), sie unterscheiden sich von diesem Text radikal dadurch, daß sie einen äußersten Grad der Entfremdung, der Sinnlosigkeit reflektieren, während bei Marinetti der Versuch vorliegt, mit solchen Mitteln die dem Krieg zugeschriebene große reinigende Kraft und Atmosphäre einer neuen heldisch-anarchischen Existenz im Kampf als Erlebnis und Schicksal zu besingen. Deutsche Autoren, die einer solchen Auffassung nahestanden, haben während und nach dem ersten Weltkrieg eher konservative künstlerische Mittel angewendet.

Wohl am weitesten in der Richtung einer oberflächlich-intensiven Annäherung an die sinnlichen Reize der neuen Zeit gingen damals, in Theorie und Praxis, wohl die Musiker: Schon 1907 hatte Ferruccio Busoni in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ den Einsatz elektronischer Musikinstrumente gefordert, um atonale Tonfolgen produzieren zu können. In dem futuristischen Manifest „Die Kunst der Geräusche“ formuliert Luigi Russolo, ein Maler und Komponist, 1913 den geplanten Entwicklungsweg der Musik.

Gehen wir zusammen durch eine große moderne Hauptstadt und öffnen wir nicht so sehr die Augen, sondern die Ohren. Wir werden die vielfältigsten Vergnügungen unserer Sensibilität erfahren, wenn wir das Glucksen des Wassers, der Luft und des Gases in den eisernen Röhren unterscheiden lernen, die Blähungen und das Aufstöhnen der Motoren, die mit einer unzweifelhaften Animalität atmen, das Klopfen der Ventile, das Hin und Her des Kolbens, die schrillen Schreie der Kreissägen, die Geräuschsprünge der Straßenbahnen auf ihren Schienen, das Klatschen der Peitschen, das Schlagen der Fahnen.¹⁰

Die futuristischen Musiker versuchten tatsächlich, in ihren Konzerten solche Geräusche zu produzieren. Darin lag sicher zunächst ein bewußter Affront gegen die herkömmliche Musik und Konzertpraxis, wie ein Musikbeispiel von Antonio Russolo belegen mag, in dem zu einer klavierbegleiteten Singstimme Geräusche gemischt werden, die eine wohl ausschließlich desillusionierende und destruktive Funktion haben.

Das Interessante ist jedoch, daß bei allen diesen Versuchen einer Nachahmung von Maschinen- und Straßengeräuschen man die Ebene der Re-Kreation, der Onomatopöie beibehielt, und nie auf den Gedanken kam, die damals schon bekannten Grammophone zu benutzen, um Geräusche aufzunehmen und zu reproduzieren. Man erfand und entwickelte statt dessen technische Klangerzeuger, die wie Musikinstrumente konzipiert wurden. Die Klangfamilien des neuen futuristischen Orchesters wurden nicht nach den von ihnen zu imitierenden Realgeräuschen (Auto, Flugzeug etc), sondern ganz im herkömmlichen Sinne

10 Zit. nach Sadoul: Dziga Vertov, S. 26

nach der Art der Erzeugung der Töne definiert (wie etwa Schlag- oder Blasinstrumente). Nach Russolo setzt sich das futuristische Orchester aus 6 Geräuschfamilien zusammen, unter denen sich ebenso „Geräusche, die durch das Schlagen auf Metall, Holz, Leder, Steine, Terrakotta usw. entstehen“ wie „Tier- und Menschenstimmen: Rufe, Schreien, Stöhnen, Gebrüll, Geheul, Gelächter, Röcheln, Schluchzen“¹¹ befinden sollten.

Abgesehen von den menschlichen Stimmorganen (im weitesten Sinne allerdings) wurden Geräte oder Geräuschmaschinen benutzt, wie sie auf den großen Bühnen während des ganzen 19. Jahrhunderts schon in Gebrauch waren oder wie sie in den Kinos benutzt wurden, um die stummen Filme bei der Projektion mit einem Ton zu versehen (das Donnerblech, die Kieselsteine in einem Holzgefäß etc.). Ein Konzertprogramm aus dem Jahre 1913 kündigt die Aufführung von Luigi Russolos Komposition *Vier Geräuschnetze* an und gibt auch die Besetzung des *bruitistischen* (so der selbstgeprägte Name für diese Musikrichtung) Orchesters an, dem 15 Geräuschmacher angehören, und zwar:

- 3 Brummer
- 2 Explosionisten
- 1 Donnerer
- 3 Pfeifer
- 2 Rauscher
- 2 Gluckser
- 1 Schmetterer
- 1 Kreischer
- 1 Brüller

Wir können diesen Angaben entnehmen, daß man nicht nur technische Hilfsmittel benutzte, um in der Realität vorkommende Geräusche nachzuahmen, sondern daß auch der Mensch als ‚Geräuschemacher‘ fungierte. Die Bezeichnungen lassen die Vermutung zu, daß es um die Produktion nicht nur von bestimmten, der Realität zuzuordnenden Vorgängen oder Gegenständen ging, sondern auch um abstrakte Geräusche. Ausrufe oder kurze Sätze waren wohl nicht vorgesehen, doch sehr wohl Töne, die als Äußerungen menschlicher Gefühle gelten können. Jedoch war offenbar eine zu genaue Identifizierung der Geräusche nicht intendiert:

Auch wenn die Charakteristik der Geräusche uns brutal an das Leben erinnern soll, darf die Geräuschkunst nicht auf eine einfache imitative Reproduktion beschränkt bleiben.

¹¹ Luigi Russolo: *L'arte dei rumori*, Milano 1916, zit. nach Pontus Hulten (Hrg.): *Futurismo & futurismi* (Ausstellungskatalog) Milano 1986, S. 567. Dort auch die folgenden Zitate, soweit nicht anders belegt.

Das neue Orchester wird die komplexesten und neuesten Klangimitationen erzeugen können, aber nicht durch eine Folge imitativer Geräusche, die das Leben reproduzieren, sondern durch eine fantastische Zusammenfügung dieser verschiedenen Klangfarben.

Es sollen dabei offenbar so etwas wie ‚Geräuschnetze‘ entstehen, abstrakte Musik also und nicht Montagen von realen Geräuschen oder ihren Nachahmungen,

keine einfachen impressionistischen Reproduktionen des Lebens, das uns umgibt, sondern bewegende bruitistische Synthesen. Durch eine geschickte Variation der Töne verlieren tatsächlich die Geräusche ihren akzidentellen, episodischen und imitativen Charakter, um abstrakte Kunstelemente zu werden.

Beim Hören der harmonisierten und kombinierten Töne der *Pfeifer* und *Glucker* dachte man kaum mehr an Autos, an Lokomotiven oder an fließende Gewässer, sondern verspürte ein großes Gefühl futuristischer Kunst, das absolut unerwartet und nur sich selbst ähnlich war.

Der Futurismus und das Kino

Die Titel hingegen, die die hier so beschriebenen Geräuschstücke trugen, scheinen eher auf eine zwar globale, aber doch platte Identifikation der Geräuschsynthese mit solchen Situationen des täglichen Lebens hinzudeuten, die in der damaligen Zeit bevorzugte Themen des – *Kinematographen* waren:

- Aufwachen der Hauptstadt
- Treffen von Automobilen und Flugzeugen
- Essen auf der Terrasse des Casinos
- Gefecht in der Oase

Diese Nähe zu dem gerade entstehenden und zum wirklichen Massenmedium sich entwickelnden Filmmedium war den Futuristen sehr wohl bewußt. Marinetti schrieb in einem in England publizierten Manifest mit dem Untertitel: *Der Futurismus preist die Music Hall*¹²:

4. Die Music Hall allein bedient sich heute des Kinematographen, der es um eine unschätzbare Zahl von (auf der Bühne) nicht realisierbaren Visionen und Schauspielstücken bereichert (Schlachten, Aufstände, Verfolgungsjagden, Auto- oder Flugzeugrundfahrten, Überseereisen, die Tiefe der Städte, der Provinz, der Ozeane und des Himmels.)

Die letzten Worte dieses Zitats verweisen auf eine geringe Vertrautheit mit dem Kinematographen oder auf eine sehr abstrakte Vorstellung von seinen

12 veröffentlicht im *Daily Mail* vom 21. November 1913, zit. nach Lista

Möglichkeiten und seiner zeitgenössischen Erscheinungsform. Sie lassen darauf schließen, daß Marinetti und die anderen Futuristen, obwohl sie auch ihm ein Manifest gewidmet haben, im Film nicht das erkannten, was seine wichtigste Errungenschaft war: die Möglichkeit der genauen Reproduktion von Dingen und ihrer neuen Zusammenfügung. Ein weiteres Zitat aus dem technischen Manifest der futuristischen Literatur bestätigt diese Vermutung:

Der Kinematograph bietet uns den Tanz eines Dings, das sich zerteilt und wieder zusammensetzt ohne menschliches Eingreifen. Er bietet uns den Rücksprung eines Tauchers, dessen Füße aus dem Meer herauskommen und heftig auf den Sprungturm zurückschnellen. Er bietet uns die Fahrt eines Menschen mit 200 Stundenkilometern. Alles Bewegungen der Materie außerhalb der Gesetze der Intelligenz.¹³

Marinetti sah im Kino, das zu dieser Zeit schon längst keine ausschließliche Jahrmarktattraktion mehr war, nur die im Theater, auf der Varieté-Bühne eine Rolle als exotisches Beiprogramm spielende Möglichkeit, besondere „Tricks“ im Sinne von Georges Méliès vorzuführen, die die Theatermaschinerie nicht erlaubte, die aber in den Grenzen ihrer Funktion der bloßen Verblüffung des Publikums verblieben. Dies ist um so erstaunlicher, als der Kinematograph ja damals die vorher nicht gekannte Möglichkeit bot, Bewegung aufzuzeichnen und wiederzugeben, also eine Erfindung war, welche die Futuristen eigentlich nutzen hätten müssen. Offensichtlich lag jedoch ihrer emphatischen Betonung der Dynamik als Grundprinzip aller Geschehnisse, als bestimmende Kraft des Zeitalters ein abstrakterer Begriff von Bewegung zugrunde. Das Kunstwerk sollte, trotz aller Bekenntnisse zur Hinwendung an die Realität und trotz aller Verdammung der alten ideengeprägten Kunst, das Ergebnis einer Transformation, einer Abstraktion sein. Dies trifft für die Musik, aber auch für die Malerei zu.

Nur in den frühen bruitistischen Experimenten (Literatur und Musik) und in der französischen futuristischen Literatur hat sich jener von heute aus gesehen progressive Ansatz, den der Futurismus – wie übrigens etwa zehn Jahre zuvor das Kino der Brüder Lumière und der englische *Schule von Brighton* – entwickelt hatte, eine Zeitlang halten können, nämlich die Entdeckung der Ästhetik des Alltags, um es mit einem modernen Ausdruck zu charakterisieren. In einem 1914 geschriebenen Zeitungsartikel mit dem Titel „Unsere futuristischen Freunde“ knüpfte Guillaume Apollinaire an das Konzept Marinettis von den „befreiten Worten“ an und beschreibt Versuche französischer Autoren mit „simultaneistischen“ Texten. Jules Romains hatte schon 1909 Versuche mit von

¹³ Zit. nach Lista

verschiedenen Sprechern gleichzeitig gesprochenen Gedichten gemacht, um so der chronologischen Folge der Worte und Eindrücke in den herkömmlichen Gedichten eine neue Dimension hinzuzufügen, die der Simultaneität. Apollinaire schildert eine Demonstration im Hause von Jules Romains :

Die Stimmen der vier Rezitatoren erhoben sich manchmal allein, manchmal zusammen, sprachen verschieden Strophen und bildeten so eine wahrhafte Polyphonie. (...) Der horizontalen Poesie, die deswegen nicht aufgegeben werden soll, fügt sich nun eine vertikale oder polyphone hinzu, von der man starke und ungewöhnliche Werke erwarten kann.¹⁴

Solche Versuche wurden nicht weiter verfolgt, interessant ist indessen an ihnen, daß man schon damals an eine Fixierung solcher ja nur in der akustischen Wiedergabe realisierbarer „vertikaler Strukturen“ durch den Phonographen dachte. An die Stelle dieser Art des Zusammenklangs von immerhin vorher geschriebenen und geformten Texten trat bald bei Apollinaire die Niederschrift aller in einer bestimmten Situation rezipierter Sinneseindrücke in der zufälligen Konfiguration, in der sie sich real darboten. „Notieren was man sieht und was man hört“ – dieses Prinzip hatte einen Simultaneismus zur Folge, der zudem die immer nur nacheinander mögliche Konzentration auf gleichzeitig sich anbietende Eindrücke nachvollzieht. Um wenigstens annäherungsweise die Augenblickshaftigkeit der Rezeption nachzubilden, entsteht das, was man einen ‚Telegrammstil‘ nennen könnte, entstanden durch die Reihung von scheinbar zusammenhanglosen Notaten. Apollinaire versucht gelegentlich, durch graphische Anordnung auf der Buchseite die „vertikale“ Dimension nachzubilden.

Sein berühmtes Gedicht *Lundi rue Christine* gibt zufällig in einem Café aufgefangene Bruchstücke von visuellen und auditiven Eindrücken wieder. Ich will keine Debatte darüber eröffnen, ob nicht auch bei dieser „Stenogramm-Montage“ (nach einem Ausdruck von Georges Sadoul) durch eine eventuell doch vorgenommene, aber unkontrollierbare Auswahl schon der Charakter der reinen Aufzeichnung beeinträchtigt erscheinen muß. Daß das Gegenteil zumindest intendiert war, läßt sich aus Überlegungen schließen, die Apollinaire im Hinblick auf eine mechanische Aufzeichnung angestellt hat: „Warum sollte der Dichter nicht sein Gedicht direkt vom Phonographen aufnehmen lassen, und mit ihm gleichzeitig die natürlichen Geräusche, oder andere Stimmen, in einer Menge oder bei seinen Freunden.“¹⁵ Die Rolle der Maschine wird schon hier weiter gefaßt als in der damaligen Zeit üblich: Nicht eine künstlerische Aufnahme von Tönen – in der Regel als Ergebnis einer sorgfältigen Probenarbeit –

¹⁴ *Les soirées de Paris*, 15.6.1915, zit. nach Sadoul, S. 36

¹⁵ Ebd., S. 43

sollte ihr Zweck sein, sondern die Aufzeichnung der zufälligen Einmaligkeit von komplexen Geräuschen, von denen das Gedicht nur eines ist. Da dies aber mit den damals verfügbaren Grammophonen nicht möglich war – für die Aufnahme mußte man direkt aus kürzester Entfernung in den großen Schalltrichter singen oder deklamieren, denn das Mikrofon wurde erst 1922 eingeführt –, war damals nur an eine getrennte Aufnahme und nachträglich Mischung zu denken. Ein direktes oder gar unbemerktes Aufnehmen war ausgeschlossen. Solchen Beschränkungen war der Dichter, der seine Eindrücke chronologisch notierte nicht unterworfen:

Montag Rue Christine (Auszug)

Stapel von Untertassen Blumen ein Kalender
 Bim Bam Bim (...)
 Um 20 Uhr 27 fahr ich ab
 Sechs Spiegel schauen einander immer noch ins Gesicht
 Ich glaube wir kommen in immer größere Schwierigkeiten
 Verehrter Herr
 Sie sind ein Weichei¹⁶
 Diese Dame hat eine Nase wie ein Bandwurm
 Luise hat ihren Pelz vergessen
 Ich habe keinen Pelz und ich frier auch nicht
 Der Däne raucht seine Zigarette und studiert den Fahrplan
 Die schwarze Katze durchquert das Café
 Diese Pfannkuchen waren vorzüglich
 Der Brunnen rauscht
 Schwarzes Kleid wie ihre Fingernägel
 Das ist vollkommen unmöglich
 Hier mein Herr
 Der Ring aus Malachit
 Der Fußboden ist voller Sägespäne
 Es ist also wahr
 Die rote Serviererin wurde von einem Buchhändler entführt
 Ein Journalist, den ich übrigens nur sehr flüchtig kenne
 Hör mir zu Jacques was ich dir sage ist sehr ernst
 Compagnie de navigation mixte¹⁷

16 „un mec à la mie de pain“

17 Guillaume Apollinaire: Oeuvres poétiques, Bibliothèque de la Pleiade, Paris 1956, S. 180

Der größte Teil des Gedichts besteht aus Gesprächsfetzen von den Tischen in der Nachbarschaft, dazu kommen mit den Augen wahrgenommene Bilder oder Szenen, bis hin zu Fragmenten aus Reklameschildern. Diese sind jedoch nicht nur, wie die Bruchstücke aus fremden Konversationen, einfach zusammengefügt (montiert), sondern zugleich Zeugnisse einer distanziert-ironischen Haltung, bereits durch das Ich des Spechers gefilterte Eindrücke. Das Prinzip der reinen Reproduktion ist nicht durchgehalten, und die Reflexionen über die visuellen Wahrnehmungen haben sogar eine stark gliedernde Funktion. Gelegentlich erlauben längere Stücke einer Konversation die Rekonstruktion kleiner alltäglich-typischer Situationen oder Geschichten, die durchweg nicht nur aufgrund der Verkürzung einen banalen Charakter haben. Insgesamt haben die Gesprächsfetzen einen karikierenden Effekt, während die visuellen Eindrücke aus der Haltung eines eher liebevollen Beobachters oder nachdenklichen Flaneurs heraus formuliert sind. Im Gegensatz zum Manifest-Futurismus der Italiener wollen französische Autoren wie Apollinaire und Mallarmé nicht die mitgeteilten Bruchstücke zu einem abstrakt bleibenden Gesamteindruck zusammenfügen.

Ungeachtet solcher Erwägungen bleibt die Tatsache einer konsequent betriebenen oder möglicherweise nur unfreiwillig fingierten Auslieferung an die Eigendynamik der Dinge das zentrale Element dieser Art von „Kalligrammen“¹⁸.

Dsiga Vertov

Vertov könnte mit dem Futurismus in den Jahren 1916/17 in Berührung gekommen sein, und zwar über eine kleine Gruppe junger Künstler um Majakowski in Petrograd, als er dort Medizin studierte und Gedichte schrieb. Man kann davon ausgehen, daß diese jungen Poeten die frühen Manifeste der Italiener damals schon gekannt haben, wahrscheinlich aber nicht die Entwicklung in Frankreich. Wolfgang Beilenhoff charakterisiert die sogenannte *Linke Front der Künste* (LEF), in der sich die Revolutionskünstler eine Plattform geschaffen hatten, als eine Gruppe von „Futuristen, Konstruktivisten und Produktionskünstler(n)“¹⁹. Für Beilenhoff geht der entscheidende Einfluß auf Vertov von den „Konstruktivisten“ aus, mit ihrem Konzept der „Faktographie“. Dieses hinwiederum kann als ein futuristisches gekennzeichnet werden. Georges Sa-

18 So der Titel der Gedichtsammlung, aus der dieser Text stammt.

19 Wolfgang Beilenhoff: (Hrg.): Dsiga Vertov. Schriften zum Film, München 1973, S. 138

doul verneint demgegenüber jeglichen direkten Einfluß des Futurismus auf Vertov und geht von der bekannten Vorstellung aus, daß

eine Idee, zu einem bestimmten Zeitpunkt, „in der Luft“ ist und in verschiedenen Ländern die Forscher zur selben Entdeckung führt, gleichzeitig, obwohl sie gegenseitig ihre entsprechenden Arbeiten nicht kennen. Dieses „Gesetz“ gilt auch für die ästhetischen, künstlerischen und kulturellen Entdeckungen.²⁰

Ich möchte diese Frage nicht vertiefen. Jedenfalls ist bekannt, daß Vertov 1916-1917 in einem durchaus futuristischen Sinn mit Tonaufnahmen experimentierte und sogar ein „Laboratorium des Gehörs“ gegründet hatte. Mit Edison-Phonographen, die damals sowohl für Aufnahme als auch für Wiedergabe ausgerüstet waren, nahm er verschiedene Geräusche auf (Kreissägen, Drehbänke, Maschinen aller Art, Geräuschkulissen in öffentlichen Orten) und stellte sie, mit „Stimmen“ vermischt, zu Klangkollagen zusammen, die er „Montagen von Stenogrammen“ oder „Wortmontagen“ nannte. Wir wissen von deren genauer Beschaffenheit fast nichts – auch nicht, ob die hinzugefügten „Stimmen“ im Sinne von mit dem Mund erzeugten Geräuschen oder als deklamierte Texte oder Gedichte zu verstehen sind. Da Vertov in den Jahren 1912-1915 in Bialystok am Musikkonservatorium studiert hatte, ist es auch möglich, daß diese Experimente von ihm als musikalische gedacht waren. Aus seiner Autobiographie ist eine Aussage überliefert, die beide Varianten belegt, so daß demnach davon auszugehen wäre, daß Vertovs Interesse auch den dokumentarischen Aspekten dieser Experimente galt:

In meiner Jugend begann mein Interesse für die verschiedenen Mittel zur Aufzeichnung der hörbaren Welt, für die Montage stenographischer Aufzeichnungen u. a. In meinem ‚Laboratorium des Gehörs‘ machte ich sowohl dokumentarische Kompositionen wie auch musikalisch-literarische Wortmontagen.²¹

Vertov hat dieses ‚Phono-Projekt‘ bald wieder aufgegeben – wohl vor allem wegen der technischen Mangelhaftigkeit der zur Verfügung stehenden Apparate. Es bezeugt jedoch über die Absichten von Russolo und Apollinaire hinausgehende Vorstellungen von der Verwendung mechanisch reproduzierter Realitätselemente in einer Montage im eigentlichen Sinn.

Erst fünf Jahre später hat er sich wieder solchen Ideen zugewandt, nun aber mit einem anderen Medium. Dazwischen liegt seine Einarbeitung in die Kinetik. Als enthusiastischer Parteigänger der Oktoberrevolution hat er seine Aufgabe darin gesehen, auf den Schlachtfeldern des Bürgerkriegs und in den befreiten Zonen Dokumentarfilme zu drehen, er war einer der ersten Schüler

20 Zit. nach Sadoul, Dziga Vertov, S. 44

21 Aus der „Autobiographie“ Vertovs, zit. nach Beilenhoff, a.a.O., S. 158

der gerade eröffneten Filmhochschule in Moskau. *Kinonedelja* (Kinowochenschau) nannte er seine Berichte, die etwa ein Jahr lang, bis zum Juni 1919, zuletzt wegen Rohfilmangel in verknapptem Umfang, in den Kinos liefen. Aus dem Material stellte er dann lange Dokumentarfilme zusammen, welche die Geschichte und die Errungenschaften der Revolution zum Thema hatten. Später nahm Vertov seine Reportertätigkeit wieder auf und betrachtete die Arbeit an der neuen *Kinoprawda*, die 1922-1925 unregelmäßig erschien und jeweils zwei oder drei Themen ausführlich und mit deutlich didaktischem Ansatz behandelte, ebenso als einen direkten Dienst an der Revolution wie die Wochenschauarbeit vorher. Die Anlage dieser *Aktualitäten*, wie man dies damals im westlichen Europa, nannte, ist eher konventionell und sie unterschieden sich kaum von den Produkten der westlichen Firmen *Pathé* oder *Gaumont*, denen sie nur eine politisch-inhaltliche Alternative entgegensetzten.

Erst allmählich begann Vertov, diese konkrete Arbeit nicht nur inhaltlich, sondern auch formal-ästhetisch als etwas Revolutionäres zu betrachten. Er verachtete das Kino als eine Institution, die für ihn ausschließlich durch den Spielfilm repräsentiert war, und hatte noch 1919 die Forderung aufgestellt, daß das „theatralische Kino“ zu „entwaffnen“ sei und die Kinotheater geschlossen und in Arbeiterclubs umgewandelt werden müßten. Wegen seiner Ausrichtung und auch wegen der politischen Positionen seiner industriellen und kommerziellen Repräsentanten betrachtete er das etablierte Kino als ein konterrevolutionäres Element in der neuen Gesellschaft.

Tatsächlich hatte die Revolution aus den Kreisen der in Rußland bereits weit entwickelten und etablierten Filmindustrie keine Unterstützung erfahren. Im Gegenteil: Viele Schauspieler und Autoren, die für das zaristische Kino gearbeitet hatten, verließen das Land, um in Westeuropa und den USA ihre Karrieren fortzusetzen. Die Produzenten und Verleiher boykottierten die Kinos, versteckten Kopien und vor allem noch vorhandene Vorräte des knappen Rohfilms, der in Rußland immer noch importiert werden mußte, weil es keine eigene Fabrikation gab. Obwohl die Revolutionsregierung nur eine Meldepflicht für Rohfilm und technisches Gerät eingeführt und den Verkauf verboten, Requisitionen und Beschlagnahmungen aber ausdrücklich als Mittel zur Durchsetzung dieser Vorschriften ausgeschlossen hatte, sah sie sich einer radikalen Verweigerungsfront gegenüber. Aus politischen Gründen gingen diese Kinobesitzer und Produzenten eher das Risiko des finanziellen Untergangs ein und unterstützten, solange der Bürgerkrieg noch im Gang war, die konterrevolutionären Kräfte, als daß sie sich auf eine Zusammenarbeit mit den neuen Autoritäten eingelassen hätten. So ging in den Jahren 1918 bis 1920 die Spielfilmproduktion auf Null zurück.

Die Proteste Vertovs und seiner Freunde bezogen sich denn auch auf eine ab 1922 schon wieder veränderte Situation. In der Phase der *Neuen ökonomischen Politik* (NÖP) wurde das dokumentarische Kino zwar weiterhin als Bildungs- und Agitationsinstrument hoch geschätzt und gefördert. Im Spielfilm indessen sah die Partei- und Staatsführung eher eine Geldquelle zur Verbesserung der Staatsfinanzen und sogar einen Exportartikel. Damals schrieb Trotzki:

Das Kino ist das beste technische Propagandainstrument gegen den Alkoholismus, und gleichzeitig ein großes Geschäft. Die Zarenregierung hat es verstanden, sich in wenigen Jahren ein Vermögen von einer Milliarde Goldrubel zu erwirtschaften, nur durch den Handel mit Schnaps. Warum sollte die Arbeiterregierung nicht dasselbe erreichen mit dem Kino? Es ist eine Konkurrenz nicht nur für die Kneipen und Weinhändler, sondern auch für die Kirche.“²²

Die neue Öffnung brachte eine Filmindustrie langsam wieder in Gang, die sich zwar in den Inhalten, nicht aber in den Formen und künstlerischen Mitteln vom bürgerlichen Kino in anderen Ländern und im vorrevolutionären Rußland unterschied. Auch kamen jetzt die Produkte des zaristischen Kinos wieder zum Vorschein. Außerdem mußte man nach den Bestimmungen des Vertrages von Rapallo²³ den russischen Markt wieder für die ausländischen Firmen aus Westeuropa (vor allem Deutschland) und den USA öffnen, um im Tausch an Rohfilm zu kommen. So gab es zu Beginn der zwanziger Jahre in der jungen Sowjetunion eine regelrechte Opposition, die sich gegen die Konsequenzen von Maßnahmen der eigenen revolutionären Regierung wandte.

Kinoglaz – eine Montagetheorie

Im Zeichen dieser Widersprüche zwischen den Ideen und der Praxis der revolutionären Führung einerseits und im Zuge des futuristischen Kampfs gegen die etablierte Form des „sechsstufigen Dramas“ auf der Kinoleinwand andererseits stand von nun an die weitere Dokumentarfilmarbeit Vertovs, deren Ergebnisse jetzt einen neuen Namen trugen: *Kinoglaz*²⁴ (Kinoauge). *Kinoglaz* war aber mehr als nur ein Sammeltitle für eine neue Folge von Kurzdokumentarfilmen, die sich von den früheren Wochenschauen nur dadurch unterschieden, daß sie jeweils nur ein Sujet behandelten und nunmehr ausschließlich eigene Aufnah-

22 Artikel aus dem Jahre 1923 mit dem Titel *Der Wodka, das Kino und die Kirche*, zit. nach Sadoul: *Histoire générale*, a.a.O., S. 246

23 vom 16. April 1922 zwischen Deutschland und der Sowjetunion, der für Deutschland nach dem verlorenen Weltkrieg einen ersten Schritt aus der Isolation bedeutete.

24 gesprochen mit stimmhaftem „s“.

men enthielten. *Kinoglaz* war ein revolutionäres filmästhetisches Programm, das die Erneuerung des Mediums konsequent aus der Eigenschaft des Films ableitete, die Realität unter Vermeidung der Subjektivität des menschlichen Auges aufzeichnen und zu einer Montage zusammengefügt wiedergeben zu können. Und es war ein Kampfprogramm gegen den Spielfilm, der in Form des NÖP-Kinos, der zaristischen Filme und der Muster aus Hollywood wieder den Markt beherrschte.

Unter dem Zwischentitel *Weg frei für die Maschine* formulierte Vertov in seinem wohl wichtigsten programmatischen Text (*Resolution des Rats der Drei* vom 10.4.1923) das Manifest des *Kinoglaz*²⁵:

Der Ausgangspunkt ist: *die Nutzung der Kamera als Kinoglaz, das vollkommen ist als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen, die den Raum füllen.* Kinoglaz lebt und bewegt sich in Raum und Zeit, nimmt Eindrücke auf und fixiert sie ganz anders als das menschliche Auge.

Hatten die italienischen Futuristen die „Befreiung des Wortes“ gefordert, so wird mit Vertovs Aufruf zur Befreiung der Kamera eine futuristische Attitüde und ein Bekenntnis zur Maschine übernommen, aber in einem veränderten Sinn. War die Technikbegeisterung der Bruitisten und technischen Poeten primär als die Hinwendung zu einem neuen Objekt der Gestaltung formuliert und nur beiläufig auf die technischen Hilfsmittel übertragen worden, so erhält hier die Maschine die Qualität eines *künstlerischen* Produktionsmittels zugesprochen, das von der Begrenzung auf die Funktion als *Werkzeug* befreit erscheint.

Vertovs Kameratheorie ist in Wirklichkeit von der Montage her formuliert, wobei, streng genommen, die Kamera zur Metapher wird. Wenn man bedenkt, daß die sperrigen, mit der Handkurbel betriebenen Apparate der damaligen Zeit ans Stativ gebunden und zumindest an Beweglichkeit dem menschlichen Auge weit unterlegen waren, wird deutlich, daß Vertov bei der Formulierung der Prinzipien des *Kinoglaz* den fertigen, *montierten* Film vor Augen hatte. Das kann man an Einzelheiten seiner Beschreibung nachweisen: In einer Ballettszene etwa, so formuliert er, „bugsirt“ die Kamera „die Augen des Filmzuschauers von den Händchen zu den Beinchen, von den Beinchen zu den Äuglein in der vorteilhaftesten Ordnung und organisiert die Details zu einer gesetzmäßigen Montageetüde“. Dieses „Bugsieren“ bezeichnet jedoch „Bewegungen“ der Kamera, die erst bei der Montage entstehen, während sich diese bei der Aufnahme nicht bewegt.

Kinoglaz, wenn es wie hier mit der Kamera gleichgesetzt wird, meint also

25 Zit. nach: Wolfgang Beilenhoff, S. 13 ff. Alle folgenden, nicht anders belegten Zitate aus diesem Dokument. Hervorhebungen jeweils im Original.

nicht nur den konkreten Apparat, sondern ein abstraktes Syndrom, von dem jener nur ein Teil ist. Vertov preist nicht die Mobilität des Kinoauges, sondern seine, erst in der Montage entstehende *Ubiquität*. „Das System der aufeinanderfolgenden Bewegungen bringt eine Zeit und einen Raum hervor, die ganz filmisch sind.“ „Bewegung“ meint hier den (bei Vertov stets schnellen) Standortwechsel der Kamera.

Ich bin in ununterbrochener Bewegung. Ich nähere mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase in voller Fahrt in die Menge, ich renne vor angreifenden Soldaten her, ich werfe mich auf den Rücken, ich erhebe mich zusammen mit Flugzeugen, ich falle und steige zusammen mit fallenden und aufsteigenden Körpern.²⁶

Die hauptsächlich interessierende Bewegung ist nicht die der gefilmten Objekte, sondern die durch die Montage fingierte der Kamera, die überdies durch paralleles Begleiten (Verfolgungsschwenk oder -fahrt) die Objekte als stillstehend erscheinen läßt („ich renne vor angreifenden Soldaten her, ..., ich erhebe mich zusammen mit Flugzeugen“). Sowohl die ersten Filmpioniere als auch die Futuristen hatte die Geschwindigkeit der Materie oder das bewegte Leben fasziniert, aus diesen Worten aber spricht eher die Faszination durch die unbegrenzten Möglichkeiten der *Montage*. „Dies ist mein Weg zur Schaffung einer neuen Wahrnehmung der Welt. So dechiffriere ich aufs neue die euch unbekannte Welt.“

„Ich bin Kinoglaz. Ich bin ein mechanisches Auge“. In welcher Weise entspricht dem abstrakten Instrument, für das die Kamera und mehr noch der Schneidetisch steht, ein ebenso konstruiertes Ich, ein „Autor“ oder „Erzähler“? Vertov verwendet hierfür den Begriff *Kinok-Pilot*, womit oberflächlich der Kameramann und Cutter gemeint ist, der nicht nur die Bewegung des Apparats lenkt, sondern ihm auch bei Experimenten im Raum vertraut die aufgenommenen Bruchstücke organisiert. Der *Kinok-Pilot* ist also auch das menschliche Gehirn, der „Autor“ ist in dieser konstruktivistischen Kunsttheorie der Strategie einer Organisation von durch die Apparate aufgenommenen Elementen, der, mit Vertovs Worten, „Ordner von Prozessen“, deren Sinn und Ziel nicht weiter erläutert werden. Das Ziel dieser Tätigkeit wird nicht spezifiziert, aber es ist sicher nicht ein individuelles, unabhängiges Subjekt damit gemeint. Vertovs Manifeste wurden in einem politischen Kontext veröffentlicht, in dem die Ziele der Kunst (noch) keine Streitpunkte waren, sondern Selbstverständlichkeiten. Ein Blick auf die Filme selbst soll nun die abstrakte Erörterung ergänzen.

26 Auffällig sind die Parallelen dieser Visionen mit Vorstellungen Marinettis.

Argumentation statt Narration

Georges Sadoul referiert seinen Eindruck von einer *Kinoprawda* (Bericht über ein Rennen in Moskau vom 25.6.1922) folgendermaßen:

Man sieht zunächst die Zuschauer, wie sie mit ihren Bussen ankommen. In diese Aufnahmen sind Naheinstellungen von technischen Details der Wagen und ihrer Motoren eingeschnitten. Dann sieht man in einer Sequenz die Wettenden und ihre Unruhe. Großaufnahmen von Fingern, die nervös mit Geldscheinen hantieren, angespannte Gesichter, mit unbemerkter Kamera aufgenommen, und dann, sehr nah, die Angst in den Gesichtern während des Rennens.²⁷

Selbst dieser in Details vielleicht ungenaue Bericht läßt die Tendenz erkennen, mit der der *Kinok-Pilot* die Wahrnehmungen der Zuschauer durch die Montage steuern will. Die Zuschauer und die Wettenden werden als Gruppen einander gegenübergestellt, den einen werden die Kraft und die Schnelligkeit der Maschinen zugeordnet, sie erscheinen als in Bewegung befindliche Masse, während den Wettenden, die sich auf ein ungewisses Abenteuer und auf die schmarotzerische Hoffnung einlassen, ohne Arbeit viel Geld zu machen, die Angst und die Unruhe als Bewegungselemente und die Großaufnahme des Gesichts als isolierender Bildausschnitt zugeordnet wird.

„Für mich war die *Kino-Prawda* die Wahrheit des Lebens, auf moralischer Basis das Verständnis des Lebens wie es ist, in Wirklichkeit, die Wahrheit des Herzens, die Wahrheit bis ins Herz hinein“, sagt Michail Kaufmann²⁸. Wahrheit und Verständnis sind die Leitbegriffe, denen die Organisation der filmischen Reize untergeordnet ist. Diese Elemente selbst, aus deren sinnvoller Konfiguration die „Wahrheit bis ins Herz hinein“ entspringen soll, sind allerdings mit einem mechanischen Auge erblickte und festgehaltene Partikel der äußeren Wirklichkeit. Bei ihrer Produktion wurde das Prinzip des „übertummelten Lebens“ angewendet, und die beiden Brüder haben viel Mühe darauf verwendet und sich viele Tricks ausgedacht, damit die Unbefangenheit der gefilmten Menschen nicht durch die Anwesenheit des beobachtenden Apparats zerstört werde. Auch dieses Prinzip, das in der Praxis nicht immer durchzuhalten gewesen sein dürfte, ist eine konsequente Anwendung ursprünglich futuristischer Vorstellungen.

Das Neue, mit dem Vertov aus diesen Vorgehensweisen, in einem anderen und neuen politischen Kontext, eine den futuristischen Abstraktionen völlig entgegengesetzte Anwendung einer ursprünglich gemeinsamen Methode ent-

27 Sadoul: *Histoire générale*, S. 288

28 Zit. nach Sadoul: *Dziga Vertov*, S. 93

wickelt, ist also die Montage (ich erinnere daran, daß dies ein Begriff ist, der aus der Technik stammt).

Zur Verdeutlichung der Vertov'schen Montagestrategie möchte ich einen Ausschnitt aus dem Film *Schestaja tschast mira* (Ein Sechstel der Erde, 1926) näher betrachten. Es ist der Beginn des Films, direkt nach dem Vorspann. Der Film ist zum Teil aus bereits vorliegendem *Kinoglaz*-Material zusammengesetzt, vieles aber wurde neu gedreht. Er umfaßt sechs Teile, die sozusagen eine komplette ausführliche Lektion über die Sowjetunion darstellen. Es werden die wichtigsten Aspekte des neu entstandenen Sowjet-Reiches, das flächenmäßig ein Sechstel der Erde umfaßt, vorgestellt. Es handelt sich von der Anlage her um einen Lehrfilm oder Agitationsfilm, dessen Hauptziel nicht das Erzählen einer Geschichte oder die Dokumentation eines Gegenstandes oder Ereignisses ist. Der Film ist vielmehr so etwas wie eine illustrierte Rede, ein von Bildern begleitetes Plädoyer, teils aus einer Haltung des Stolzes über die Errungenschaften der Revolution formuliert, teils gegen verschiedene Angriffe von außen gerichtet. Die Bezeichnung *Rede* erfaßt ziemlich korrekt die „Sprechperspektive“ des „Erzählers“, der sich per Zwischentitel direkt an das Publikum richtet, z. B. mit den Worten „Ich sehe ...“ – und es folgt im Bild, was er sieht und den Menschen zeigen will.

Die sechs Teile behandelten nacheinander die Themen:

- Die kapitalistische Welt,
- Die sozialistische Welt, repräsentiert durch die Sowjetunion,
- Die Arbeiter und Bauern in den verschiedenen Teilen der Sowjetunion (ethnische Minderheiten)
- Den verstaatlichten Handel
- Die Überwindung der alten ökonomischen Strukturen.

Im Kino soll das Publikum zugleich schauen (Bilder sehen) und denken (lernen), und zwar angeleitet durch die Inserts, denen eine ganz neue Rolle zufällt. Sie sind nicht mehr, wie im ‚klassischen‘ Stummfilm, Hinweise zu den Szenen (Orts- und Zeitangaben, expositorische Informationen) oder Wiedergabe von Dialogen, sondern sie stellen einen in sich stringenten Argumentationsstrang her. Die Bilder erhalten von daher die Funktion von Belegen, indem sie den Zuschauern bekannte Dinge zeigen, die aber nun in einen rhetorischen Zusammenhang eingefügt sind. Diese sollen sie wiedererkennen und zugleich einzuordnen lernen, um sie in der Realität, in ihrem eigenen Alltagsleben richtig deuten zu können. Daß dies aber nur die Oberfläche der Erscheinungsform dieser neuen Filmsprache ist, soll an diesem Beispiel – präsentiert als ein zusammenfassendes Protokoll – erläutert werden.



1. Im Land des Kapitals



2. Schwenk Luftaufnahme aus Flugzeug



3. Ich sehe



4. Fortsetzung von 2



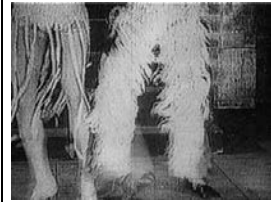
5. Die goldene Kette des Kapitals



6. Geld wird kassiert



7. Foxtrott



8.



9.



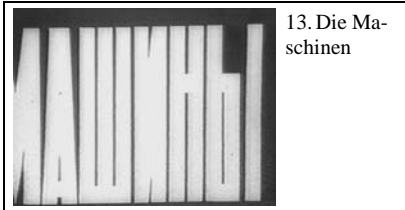
10.



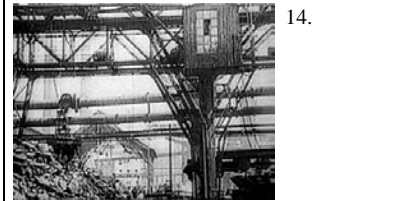
11.



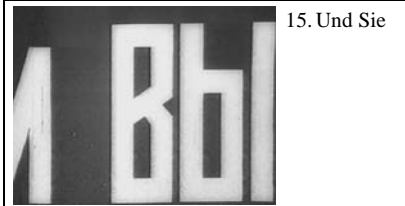
12. mehrfache Wiederholung von 8-12



13. Die Maschinen



14.



15. Und Sie



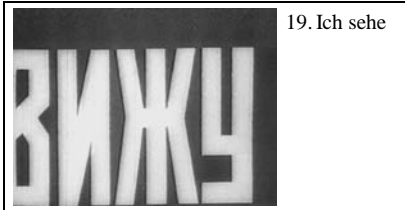
16.



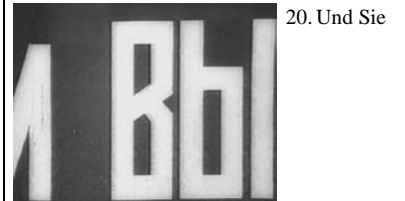
17.



18. noch Mehrfacher Umschnitt zwischen 16 und 17



19. Ich sehe



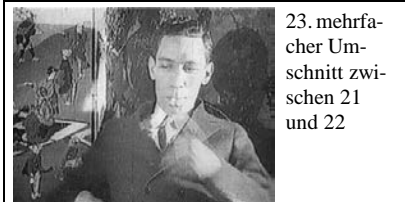
20. Und Sie



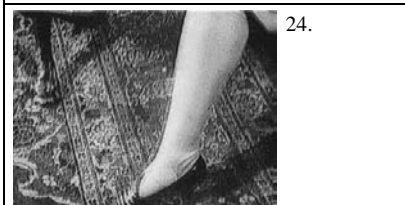
21.



22.



23. mehrfacher Umschnitt zwischen 21 und 22



24.



25. Und Sie



26.



27.



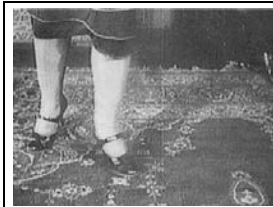
28. mehrfacher Umschnitt



29. Und Sie



30. Sie tanzt



31.



32. mehrfacher Umschnitt, er steht auf



33.



34.



35.



36.



37. Mehrere Einstellungen der Tänzenden, teilweise nah, dazwischen die Frau



38.



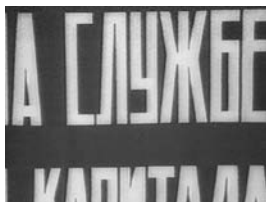
39.



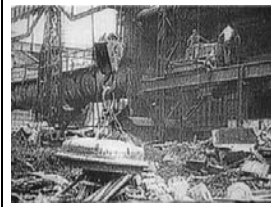
40. Ich sehe Sie



41.



42. Im Dienste des Kapitals



43.



44.



45.



46.



47. mehrfache schnelle Umschnitte zwischen 44 und 47



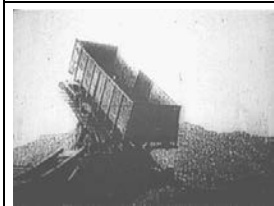
48. Mehr Maschinen



49.



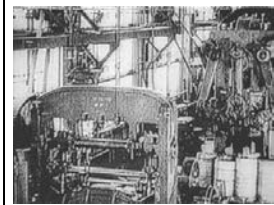
50. Noch mehr



51.



52. Noch mehr



53.



54.



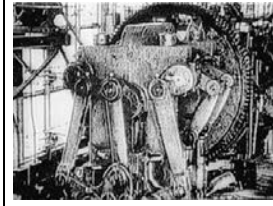
55.



56.



57.



58. mehrfacher Umschnitt zwischen 56 und 58



59. Und dem Arbeiter geht es wie immer.

Das „Denken in Bildern“ (Boris Kaufmann) ist ein Lernen mit Schrift und Bild. Durch die hier besonders auffällige didaktische Anlage kann sich eine eigenständige Wirkung der Bilder kaum entfalten. Die durchgängige Entgegensetzung von Bildern aus der Industrie und solchen aus einer dekadenten Vergnügungsatmosphäre, mit gezielten Wiederholungen, erinnern zunächst an eine gängige Form der Parallelmontage, die Gegensätze aneinanderreihet, um die Unterschiede deutlich zu machen und anzuprangern, wie sie schon bei Griffith zu beobachten ist.²⁹ Aber dort hatten solche Sequenzen primär eine die Handlung (den plot) unterstützende Funktion, während hier die Erkenntnis der sozialen Zustände und ihre vergleichende Betrachtung im Vordergrund steht, ohne das Versprechen einer Auflösung. Diese dient der Aufklärung über Klassenunterschiede, weswegen die Bilder, die den kognitiven Lernprozeß begleiten und unterstützend zugeordnet sind, von selbst einen paradigmatischen Charakter haben und dann durch Variation und Wiederholung zu Symbolen werden.

Der Kapitalismus wird (in diesem Ausschnitt) als widersprüchliche Gesellschaftsform gezeigt, geprägt durch die Klassenauseinandersetzung zwischen den Unternehmern und den Arbeitern. Überraschenderweise treten die letzteren zunächst gar nicht auf, und überhaupt werden die beiden Bilderbereiche in durchaus gegensätzlicher Weise behandelt. Auf der einen Seite wird die Industrie ausschließlich in Totalen gezeigt, in denen Arbeiter nur in der Ferne schemenhaft zu sehen sind (Dies ändert sich nach diesem Ausschnitt). Dem entgegengestellt wird ein Innenraum, ein gesellschaftlicher Ort, in dem sich Menschen bewegen. Schon in Einstellung Nr. 7³⁰ wird die Darstellung des Lebens in der kapitalistischen Welt auf eine seiner Erscheinungsformen reduziert, den Foxtrott als Tanz, der in den Vergnügungsetablissemments Westeuropas damals Furore machte. Die Bilder konnotieren den Zusammenhang zwischen Reichtum und Sittenlosigkeit. Konfrontiert werden sie mit fast abstrakten Bildkompositionen von Maschinen und Industriearchitektur. Der Zwischentitel in Nr. 42 „Im Dienste des Kapitals“ versucht eine argumentative Klammer und wird gefolgt von einer besonders schnell geschnittenen Sequenz, in der die Bilder aus den beiden Bereichen wie in einer Engführung miteinander zu verschmelzen scheinen (Nr. 43-47). Eine Entwicklung in der kapitalistischen Welt wird angedeutet: immer mehr Industrialisierung, Technisierung, aber „dem Ar-

29 wie z.B. *A Corner in wheat* (Eine Spekulation in Weizen) von 1909

30 Die Numerierung der Einstellungen bezieht sich nicht auf den Film, sie soll nur der Orientierung in dem protokollierten Ausschnitt dienen. Zudem wurde auf die Dokumentation von schnellen und gleichförmigen Wiederholungen verzichtet, so daß die Nummern auch nicht zur exakten Analyse dieses Ausschnittes dienen können, d. h. der Ausschnitt hat mehr Einstellungen als hier ausgewiesen sind.

beiter geht es wie früher“ (Nr. 59). Die Darstellung dieser Entwicklung ist stark dynamisiert durch die gleichen Zwischentitel „noch mehr“ in Nr. 50 und 52. Während die Bilder des Industriebereichs scheinbar zufällig ausgewählt erscheinen (allenfalls hat man versucht, möglichst spektakuläre Bauten und Maschinen aufzunehmen), bieten die Passagen aus der Welt des Vergnügens ein schon fast differenziert gezeichnetes Personen-Ensemble. Es gibt eine ältere Frau (vielleicht eine Puffmutter), einen eleganten und zynisch lächelnden Mann (Zuhälter, Freier?) und eine junge Frau, die am Tanzen Vergnügen findet und von dem Mann bedrängt oder ‚gekauft‘ wird (so legt es Nr. 39 nahe).

Wichtiger noch als diese vage Andeutung einer psychologischen Typologie und narrativen Struktur sind die einmontierten Detailaufnahmen (nackte Beine, Zigaretten, Teppiche), die durch Wiederholung zu Metaphern der gezeigten ‚Szene‘ (im gesellschaftlichen Sinn) werden. Es sind, kunstwissenschaftlich gesehen ‚Genrebilder‘, und als solche können sie in die diskursive Struktur des Filmaufbaus integriert werden.

Sicher trägt der Schulfibelcharakter, der durch diese Montageform entsteht, auch der Tatsache Rechnung, daß in den ländlichen Gebieten manchmal weder das Filmmedium, noch die Kunst des Lesens verbreitet waren. Insofern der Film also auf den ersten Blick eine Bilderargumentation auf dieser primitiven Ebene bietet, entspricht er den Methoden traditioneller Bilder-Lehrgeschichten, wie sie in Buchform oder gemalten, bzw. mit der *laterna magica* projizierten Bildern verbreitet wurden.

Darüber hinaus gibt es bei Vertov (in diesem Ausschnitt allerdings nur andeutungsweise) aber Sequenzen, die man als genau ausgearbeitete rhythmische epische Gedichte bezeichnen könnte. Am Ende seines Films *Schagai, soviet* (Vorwärts, Sowjet, 1926) werden Aufnahmen verschiedener gesellschaftlicher Tätigkeiten und Erscheinungen ineinandergeschnitten, und die Parallelisierung von Bildern und den dazugehörigen Bezeichnungen in Schrifttafeln wird aufgegeben. Die dabei erfolgenden Gegenüberstellungen, nun nur im Bild, etwa von Küche und Abendschule, von Bar und Arbeiterclub, von Asyl und Nachtpoliklinik haben nun schon für sich selbst den Charakter der Evidenz. Die syntaktischen Bindeglieder sind überflüssig, das Lesen der Bilder als Bausteine einer Argumentation funktioniert ohne Sprache. Der Film schließt mit einer poemartigen langen Sequenz über die Großstadt Moskau bei Nacht.

Dieser Film steht sicher dem Wirklichkeitsverständnis und den künstlerischen Methoden der Futuristen näher als die *Kinoglaz*-Montagen der frühen 1920er Jahre. Und es gibt einen wechselseitigen Einfluß zwischen Tendenzen der neuen Sachlichkeit und der Kinomode der *Großstadt-Filme*, die in diesen Jahren entstehen. Der Untertitel des berühmten Films über Berlin von Walter

Ruttman *Symphonie einer Großstadt* drückt schon die Nähe zu einer neuen Strömung aus, der *Neuen Sachlichkeit*. Wenig ist mehr von der argumentativen Struktur zu spüren, die musikalische Montage tritt an die Stelle der gedanklichen. Und so ist Vertovs *Tscheloweck s kinoapparatom* (Der Mann mit der Kamera³¹, 1929) wohl auch ein filmisches Manifest für ein schon wieder neues Kino. Trotzdem erscheinen Vertovs futuristische Maschinenverherrlichung und die Lobpreisung des *Kinoglaz* auch hier immer noch als wichtigstes, wenn nicht einziges revolutionäres künstlerisches Produktionsmittel für das Kino.

Visionen vom Gesamtkunstwerk

Es hat zwar, wie erwähnt, im italienischen Futurismus auch ein Manifest *Die futuristische Kinematographie* gegeben, das relativ spät, 1916, unter der Autorschaft Marinettis und anderer, die keine Filmmacher waren, veröffentlicht worden ist.³² In ihm findet sich – neben einer Ablehnung des „herkömmlichen“ Spielfilms, ganz in Vertovs Sinn – eine Einschätzung des Kinos als „das der Plurisensibilität des futuristischen Künstlers am meisten entsprechende Ausdrucksmittel“. Das wird mit einer mathematischen Gleichung erläutert:

Malerei + Skulptur + Plastischer Dynamismus + befreite Worte + Geräuschkünste (Intonarumori) + Architektur + synthetisches Theater = futuristisches Kino“.

Dieses Manifest, das wohl eher einem Bedürfnis zu verdanken ist, nach und nach für alle existierenden Kunstgattungen Manifeste zu verfassen und der nicht viel mehr als – wenn der Ausdruck erlaubt sein mag – futuristische Routine verrät, hatte keinerlei konkrete Beschäftigung mit den „lebenden Bildern“ zur Folge. Zumindest aber weist er auf Vorstellungen hin, die die Diskussion um das Filmmedium von Anfang an geprägt haben und die in Vertovs *Kinoglaz*, jedenfalls der Intention nach, eine praktische Verwirklichung gefunden haben: Das Ideal einer synthetischen Überkunst, die alle bestehenden Ausdruckformen zusammenfaßt und aufhebt, war als Erwartung schon an die Photographie, dann aber sehr intensiv an den Kinematographen herangetragen worden, und zwar zu einem Zeitpunkt, in dem seine Möglichkeiten so rudimentär entwickelt waren, daß man sich noch die Illusion machen konnte, er würde

³¹ eigentlich eher: „Der Mann an der Kamera“

³² und zwar am 11. September 1916. Hier zit. nach Sadoul: Dziga Vertov, S. 31f.

wirklich binnen kurzem und in schöner Vollkommenheit jene künstlerische Neuschaffung der lebendigen Natur (mit Ton und in Farbe) möglich machen können, von der man träumte. Solche Ideen haben eine lange Tradition und wurden auf die verschiedensten synthetischen Formen künstlerischer, vor allem performativer Darbietung übertragen, etwa auf die Oper oder das Theater. Eine der schönsten einschlägigen Visionen hat Goethe formuliert. Als das alte weimarische Theater abgebrannt war, ergab sich die betrübliche Aussicht, nun, bis ein neues gebaut sein würde, eine lange Zeit auf den abendlichen Theaterbesuch verzichten zu müssen. Dies bewirkte eine Besinnung auf die Vergnügungen, die das Theater vermitteln kann:

Wer nicht ganz verwöhnt und hinlänglich jung ist, findet nicht leicht einen Ort, wo es ihm so wohl sein könnte als im Theater. Man macht an Euch gar keine Ansprüche, Ihr braucht den Mund nicht aufzutun, wenn Ihr nicht wollt; vielmehr sitzt Ihr im völligen Behagen wie ein König und laßt Euch alles bequem vorführen und Euch Geist und Sinne traktieren, wie Ihr es nur wünschen könnt. Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, das ist Schauspielkunst, und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen.³³

Auch mit der Erfindung der Photographie verbanden sich ähnliche Träume. 1867 reichten die beiden englischen Erfinder Cook und Benelli eine Patentschrift ein für ihre technische Weiterentwicklung von Apparaten, die die Herstellung von Serienphotographien erlaubten, zur Wiedergabe verschiedener Phasen einer aufgezeichneten Bewegung. In der Einleitung schreiben sie:

Wenn wir recht haben, und alles spricht dafür, daß wir recht haben, dann werden wir eine komplette Revolution in der Kunst der Photographie erleben. Landschaften, in denen sich die Wipfel der Bäume nach dem Wind bewegen, Blätter, die zittern und glänzen in den Strahlen der Sonne, Boote, Vögel, die auf dem Wasser gleiten, dessen Oberfläche sich mit Falten überzieht und wieder glatt wird ...³⁴

- eine gewiß ungewöhnliche lyrische Anwendung im Kontext der juristischen Fixierung einer technischen Erfindung.

Schließlich – letztes Beispiel – wird in einem Aufsatz mit dem Titel *Vom Nutzen der Laternenbilder-Vorträge*, der im Jahre 1899 in der *Laterna Magi-*

33 Gespräche mit Eckermann, 22. März 1825. in: Inselausgabe Hrg. Franz Deibel, S. 105

34 Michel Frizot: Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 256. Die beiden gehören, zusammen mit Louis Ducos du Hauron zu denjenigen Vorläufern des Kinos, die schon um 1864 mit Serienbildern experimentierten und dabei die von Plateau entdeckte Trägheit der Netzhaut nutzten, um den Bewegungseffekt zu erzielen.

ca. Zeitschrift für alle Zweige der Projections-Kunst erschienen ist, die Hoffnung ausgedrückt, daß durch Projektions-Vorträge sich unter den einfacheren Leuten ein „größeres Kunst-Publikum bilden, und daß diese geistige Gemeinschaft .. auch einen Druck auf die lebenden Künstler ausüben“ möge und damit der „heute so scharf ausgeprägte Contrast zwischen Künstlerschaft und Publicum“ verschwinden könne. Anschließend werde „der Laie ... ein selbständiges Urtheil über alte wie moderne Kunst bekommen und sich nicht unreifen Ansichten von Leuten, die in der Gesellschaft eine Rolle spielen, blindlings anschließen.“³⁵

Die Texte belegen ansatzweise die doppelte Utopie, die auch die Erwartungshaltung vieler Künstler prägte, als der Kinematograph aufkam. Man sah in ihm sowohl die Erscheinung einer neuen synthetischen Kunst, die, wie Töplitz es ausdrückt „Realisierung der Sehnsucht jener Künstler, denen die Töne ihrer Instrumente, die auf dem Papier festgehaltenen Worte oder die Farbtupfer auf der Leinwand zu arm und viel zu einseitig erschienen, als daß sie den ganzen inneren und äußeren Reichtum der Welt und des Menschen hätten wiedergeben können.“³⁶ Gleichmaßen schien der Kinematograph die Verwirklichung einer noch positiv besetzten Vorstellung von Massenkunst, von einer Demokratisierung der Kunst zu ermöglichen. Beide Vorstellungen prägen sowohl den Futurismus in seiner Anfangszeit, als auch die frühe sowjetische Filmarbeit. Beide gehen dabei aber auch, und hier ist der Vergleich einerseits auf die theoretischen Entwürfe und andererseits auf Vertov einzuschränken, von der neuen Qualität der Photographie und des Kinos aus, die Realität direkt und ohne Eingriff eines menschlichen Übertragungswerkzeugs (Auge, Pinsel, Sprache, Pantomimik, Stimme) zu reproduzieren und in dieser Form dem Zugriff einer stets tendenziell montageartigen Organisationstätigkeit des Künstlers zuzuführen. Nur eine so angelegte Kunst sei in der Lage, den Ansprüchen, die sich der künstlerischen Bewältigung des industriellen Massenzeitalters stellen, zu genügen. Walter Benjamin schrieb, nicht ohne Skepsis angesichts der tatsächlichen Entwicklung, aber als engagierter Verteidiger im 1927 in Deutschland tobenden Kampf um den *Panzerkreuzer Potemkin*:

Unter den Bruchstellen der künstlerischen Formationen ist eine der gewaltigsten der Film. Wirklich entsteht mit ihm *eine neue Region des Bewußtseins*. Er ist –

35 Vgl. Detlev Hoffmann und Almut Juncker: *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin 1982, S. 55ff.

36 Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Band 1, Berlin 1972, S. 12. Der Film sei eine „synthetische Kunst“, aber „Das Kino wanderte“ gegen Ende des 19. Jahrhunderts „nicht auf den Paradaß, sondern fand seinen Sitz in den Jahrmarktsbuden und entwickelte sich zu einer zirkensischen Attraktion“. Die Unternehmer, nicht die Künstler, hatten sich seiner angenommen. S. 13

um es mit einem Wort zu sagen – das einzige Prisma, in welchem dem heutigen Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich faßlich, sinnvoll, passionierend auseinanderlegen.³⁷

Die in solchen Überlegungen zum Ausdruck kommende Ahnung von einer künstlerischen eigenständigen Zukunft des Kinos ist nicht Wirklichkeit geworden, zumindest nicht in der Form dieser frühen Visionen. Und es geschah wahrscheinlich aus einer hellsichtigen Bescheidenheit heraus, daß man, als das Fernsehen aufkam, an dieses in vieler Hinsicht Nachfolgemedium des Kinos keinerlei ähnliche Erwartungen knüpfte. Und auch Brechts ironische Feststellung von 1931: „Die Kunst braucht den Film nicht“ bezog sich auf damalige herrschende Vorstellungen von einer dualen Kunstwelt, in der eine industrielle Kunst nicht vorgesehen war. Im nächsten Kapitel schreibt er, ebenso ironisch: „Der Film braucht die Kunst“ – aber was für eine? Das, „was er (der Regisseur, gg) von dem, was er als Dutzendzuschauer unter Kunst versteht, selber machen kann“? Und er fordert, daß der Regisseur zumindest ein „Wirklichkeitsgenießer“, aber keinesfalls ein „Kunstgenießer“ sein dürfe, denn als solcher „stellt er, was einfacher ist, mit ihnen (den neuen Apparaten, gg) ‚Kunst‘ her, die bekannte, erprobte, die Ware“³⁸. Diese schien ihm die einzige Kunst zu sein, die das Kino *brauchen kann*.

37 In *Die Literarische Welt* am 11. 3. 1927, zit. nach Dieter Prokop: Materialien zur Theorie des Films, S. 62f.

38 Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment, Werke Band 18, Frankfurt 1967, S. 156, 160, 161.