

Hermann Kalkofen

Pudowkins Experiment mit Kuleschow

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16661>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kalkofen, Hermann: Pudowkins Experiment mit Kuleschow. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 5, Jg. 3 (2007), Nr. 1, S. 4–19. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16661>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=93>

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.

Hermann Kalkofen

Pudowkins Experiment mit Kuleschow

»Bref, en toute rigueur, l'effet Koulechov,
tout bonnement, n'existerait pas ...«
(Aumont 1986 : 2)

Abstract

In accordance with Groden & Kreiswirth 1997 may the Kuleshov effect – »the basis of film language« (Mity 1998/1963) – be generously understood as »the inherent magic of the film medium itself, the creation of meaning, significance, and emotional impact by relating and juxtaposing individual shots«. The reality of such a Kuleshov effect *sensu lato* – »the meaning of a shot depends on its particular context« and »a change of the succession of shots in a sequence modifies the meaning of the individual shots and of the whole sequence as well« (Wulff 1993) – is virtually without doubt. The question remains, nevertheless, in what the interesting experiment which he, as Pudovkin told, carried out with Kuleshov, really consisted and whether the effect Pudovkin communicated, a Kuleshov effect *sensu stricto*, ever existed. »When considering the history of the reception of this experiment«, Möller-Nass wrote (n.d.), »the fact should stupefy, that there are such various descriptions and interpretations of that experiment«. ca. 40 descriptions disseminated up to January 2003 in the internet were classified, the configurations frequency-analyzed. The tradition of the »famous experiment« has seemingly since Pudovkin been subjected to processes of meaning attainment and meaning enrichment like those that have been reported in the 1930s by the British memory psychologist F.C. Bartlett: Creative psychology.

Mit Groden & Kreiswirth 1997 kann der Kuleschow-Effekt – »the basis of film language« (Mity 1998/1963) – großzügig aufgefasst werden als »the inherent magic of the film medium itself, the creation of meaning, significance, and emotional impact by relating and juxtaposing individual shots«. An der Realität eines solchen Kuleschow-Effekts *sensu lato* – »die Bedeutung einer

Einstellung hängt vom jeweiligen Kontext ab« und »eine Veränderung der Reihenfolge von Einstellungen in einer Sequenz verändert auch die Bedeutung der einzelnen Einstellungen sowie die der Gesamtsequenz« (Wulff 1993) – ist schlechterdings nicht zu zweifeln. Dagegen stellt sich schon die Frage, worin das interessante Experiment, das er, wie Pudowkin berichtet, zusammen mit Kuleschow durchgeführt habe, eigentlich bestand und ob es den von Pudowkin mitgeteilten Effekt, einen Kuleschow -Effekt *strikten* Sinns, jemals gab (Aumont 1986, Bulgakowa 1990, Kalkofen 1995). »Wenn man sich mit der Rezeptionsgeschichte dieses Experiments beschäftigt«, so Möller-Nass (o.J.), »muß die Tatsache erstaunen, dass es von diesem Experiment so viele *variierende Beschreibungen und Interpretationen* gibt«. Ca. 40 bis Januar 2003 im Internet verbreitete Beschreibungen wurden klassifiziert; die erhaltenen Konfigurationen frequenzanalysiert. Die Überlieferung des »berühmten Experiments« scheint seit Pudowkin Sinnstiftungs- und Sinnanreicherungsprozessen unterworfen, wie sie der britische Gedächtnispsychologe F. Bartlett in den 30er Jahren berichtet hat: Schöpferische Psychologie.

1. Der legendäre Kuleschow-Versuch

Am 3. Februar 1929 hielt Wsewolod Ilarionowitsch Pudowkin (1895-1954) vor der *Film Society of London* eine Rede mit dem Titel »*Types instead of Actors*«. Die *Society* war 1924 von Sidney Bernstein und Ivor Montagu gegründet worden. Montagu, Bankierssohn, Kommunist, Aristokrat in Personalunion,¹ war dem sowjetischen Gast bei der Abfassung des englischen Texts der Rede behilflich gewesen. Sie erschien im selben Jahr in der von Montagu betreuten Edition der Pudowkinschen Schriften (Pudovkin 1929).² Diese Ausgabe wurde erst 1961 auf Deutsch herausgebracht. Nun konnten deutsche Leser unter der Rubrik »Filmtypen statt Schauspieler« erfahren, was im angelsächsischen Sprachraum schon lange bekannt war.

Der Gast eröffnet den Gastgebern, dass er seine Filmtätigkeit ganz zufällig begonnen, bis 1920 als Chemie-Ingenieur gearbeitet, und, obwohl er Kunst in anderer Form sehr liebe, den Film, um die Wahrheit zu sagen, mit Verachtung betrachtet habe; bei der Minderwertigkeit weitaus der meisten Produktionen jener Jahre kaum verwunderlich. Dann kam es zur Bekehrung; Pudowkin bekennt:

1 »(1904-1984) British producer, writer, and director, Communist, aristocrat, son of the banker Lord Montagu, the Hon. Ivor Montagu was a leading fixture in left-wing film activity in the 1930s« (Britmovie - Ivor Montagu Biography.www).

2 Weder in Pudowkin 1928 noch auch Pudowkin 1979 ist diese Adresse mit ihrem Bericht über den mit Kuleschow gemeinsam unternommenen »interessanten Versuch« enthalten.

»Die zufällige Begegnung mit einem jungen Maler und Filmtheoretiker – Kuleschow³ – ließ mich meine Ansichten vollständig ändern.⁴ [...] Aus der Gegenwart betrachtet, waren Kuleschows Ideen sehr einfach. Er sagte: »In jeder Kunst gibt es erstens ein Material, einen Rohstoff, und zweitens eine dieser Kunst eigene Methode der Komposition dieses Materials. Der Rohstoff des Musikers sind die Töne; er komponiert sie in der Zeit. Der Rohstoff des Malers sind die Farben [, und] er komponiert sie im Raum auf der Leinwand. Aus was besteht nun das Material des Filmregisseurs, und welche Methoden gibt es zu seiner Komposition?« - Kuleschow war der Meinung, daß der Rohstoff der Filmarbeit aus Filmstücken und die Kompositionsmethode aus ihrer Zusammensetzung in einer bestimmten, schöpferisch entdeckten Reihenfolge bestehe. Er behauptete, daß die Filmkunst nicht mit dem Spiel der Darsteller und dem Aufnehmen der einzelnen Szenen beginne, dies sei erst die Vorbereitung des Materials. Die Filmkunst beginne in jenem Augenblick, wo der Regisseur daran ginge, die verschiedenen Filmstücke zu kombinieren und zusammzusetzen. Je nachdem er sie in verschiedenen Kombinationen und verschiedener Reihenfolge zusammenfüge, erhalte er ein anderes Resultat.« (Pudowkin 1961: 197).

Zur Probe dieser Lehre aufs Exempel veranstaltet Pudowkin mit seinem Publikum nun ein Gedankenexperiment:

»Stellen wir uns vor, wir hätten drei solche Stücke. Auf dem einen ein lächelndes Gesicht, auf dem zweiten dasselbe Gesicht, aber angstvoll blickend, und auf dem dritten eine Pistole, die auf jemand gerichtet wird. – Kombinieren wir nun die Stücke in verschiedener Reihenfolge, und nehmen wir an, als erstes würden wir das lächelnde Gesicht,⁵ dann die Pistole und dann das angstvolle Gesicht zeigen; das zweite Mal käme das angstvolle Gesicht zuerst, dann die Pistole und dann das lächelnde Gesicht.« (Pudowkin 1961: 197f.)

Und was ist das gedankliche Versuchs-Ergebnis? »Die erste Reihenfolge würde den Eindruck ergeben, daß derjenige, dem das Gesicht gehört, ein Feigling ist, in der zweiten Reihenfolge wäre er mutig« (Pudowkin 1961: 198). Mach bloß ein lächelndes Gesicht. Das Beispiel sei gewiss primitiv, räumt Pudowkin ein, doch zeigten die neuen Filme,

»daß nur eine gute, schöpferische Komposition der Aufnahmestücke einen wirklich starken Eindruck auf den Zuschauer auszuüben vermag. Kuleschow machte mit mir zusammen einen interessanten Versuch« (Pudowkin 1961: 198).

3 1899-1970

4 In Marjamows Pudowkin-Biographie: »Im Jahre 1920 nahm sein Lebensweg eine unerwartete Wendung. – Er hatte sich mit einer Gruppe von Filmleuten angefreundet. Plötzlich begann er deren Arbeit mit neuen, aufmerksameren Augen zu betrachten, er fing an, sich zu interessieren und sich bald mit der für ihn bezeichnenden Leidenschaftlichkeit dafür zu begeistern. Nachdem er die Aufnahmeprüfung abgelegt hatte, trat er in die Erste Staatliche Filmschule der Allrussischen Film- und Photo-Abteilung beim Volkskommissariat für Volksbildung der RSFR ein. Auf die Frage, wie er von der Ablehnung des Films als Kunst zum Studium in der Staatlichen Filmschule gekommen sei, antwortete er lakonisch: »Ich habe begriffen.« (Marjamow 1954: 29). »Bald darauf [wohl 1921; HK] wurde die Erste Schule in das noch heute bestehende Staatliche Filminstitut umgewandelt. Die von Kuleschow empfohlenen Methoden zur Ausbildung von Schauspielern und Regisseuren konnte das Institut nicht verwerten; darum gründete Kuleschow mit seiner Gruppe ein selbständiges Studio. Auch Pudowkin arbeitete weiter in Kuleschows Versuchsstudio.« (Marjamow 1954: 53)

5 Bei Wilkening et al (1966: 252f.) ein weibliches Gesicht. Von den Autoren des Corpus-Exemplars 04 wird der Versuch *Kuleschow* zugeschrieben; das Gesicht ist hier männlich.

»Kuleshov and I made an interesting experiment« heißt es in Montagus Edition (siehe Pudovkin 1961: 140), Pudowkins Experiment mit Kuleschow, den legendären Kuleschow-Versuch:

»Wir entnahmen irgendeinem Film verschiedene Großaufnahmen des bekannten russischen Schauspielers Mosjukhin. Wir wählten Aufnahmen, die keinen besonderen Ausdruck hatten, Großaufnahmen des unbewegten, ruhigen Antlitzes. Diese Aufnahmen, die einander sehr ähnlich waren, montierten wir mit anderen Filmstücken in drei verschiedenen Kombinationen.⁶ In der ersten Kombination folgte auf die Großaufnahme des Schauspielers die Aufnahme eines Tellers Suppe auf einem Tisch. Ganz offensichtlich schaute Mosjukhin die Suppe an.⁷ In der zweiten Kombination wurden [sic!] dem Bild Mosjukhins die Aufnahme eines Sargs mit der Leiche einer Frau beigefügt; in der dritten folgte auf die Großaufnahme die Aufnahme eines kleinen Mädchens, das mit einem Teddybär spielt. Als wir die drei Kombinationen dem Publikum, dem wir unser Geheimnis nicht verraten hatten, vorführten, war die Wirkung ungeheuer. Das Publikum war von der schauspielerischen Leistung Mosjukhins hingerissen.⁸ Man wies auf die tiefe Nachdenklichkeit⁹ seiner Stimmung über der vergessenen Suppe hin, man war gerührt und bewegt über die Trauer seines Antlitzes angesichts der Toten und bewunderte das sanfte, glückliche Lächeln, mit dem er dem spielenden Mädchen zuschaute. Nur wir wußten, daß in allen Fällen der Gesichtsausdruck der nämliche war« (Pudovkin 1961: 198-9).

Die kontextadäquate, anschauliche Variation des Invarianten [Gesichtsausdrucks] infolge von und dank der Montage ist die Pointe dieses Berichts über ein Experiment, das Pudovkin zusammen mit Kuleschow durchgeführt hätte. Sie ist den 42 Exemplaren eines Corpus von Beschreibungen des Kuleschow-Versuchs, das ich im Januar 2003 größtenteils im World Wide Web zusammengesucht habe, gemeinsam: Anschauliche Variation des tatsächlich Invarianten. Bei allen Exemplaren ist der Schauplatz der Veränderung das Gesicht eines Mannes; in 27 Fällen wird die weitgehende Neutralität des Gesichtsausdrucks, in 8 weiteren die Identität der Bilder hervorgehoben. Wer war dieser Mann?

2. Erster Exkurs in die Schöpferische Psychologie

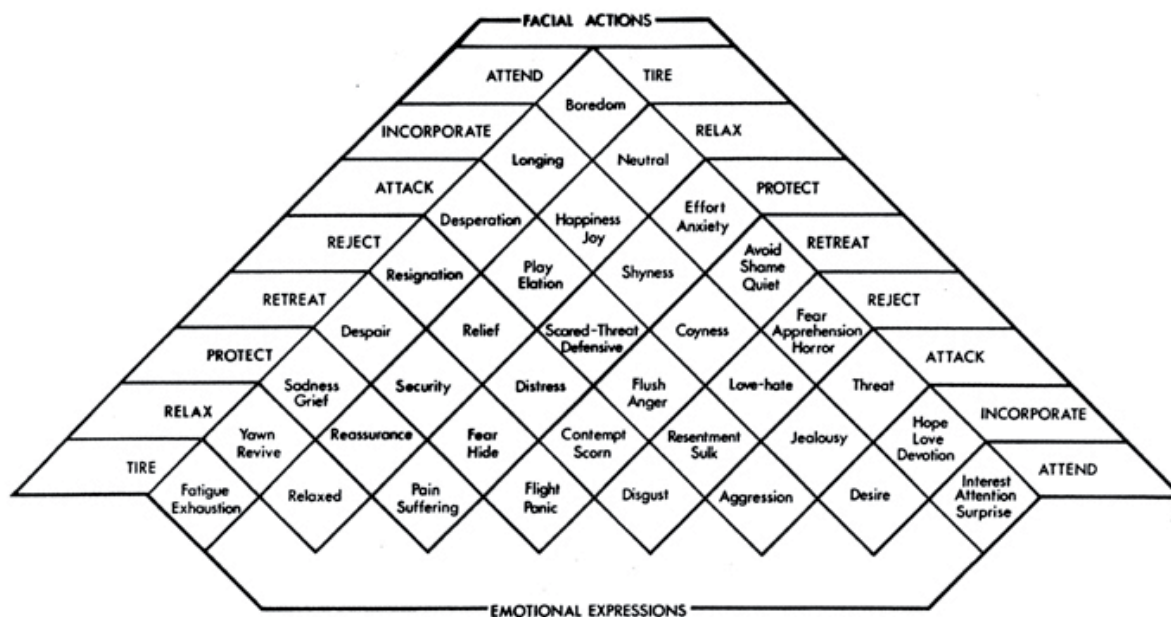
Pudovkin spricht vom bekannten russischen Schauspieler Mosjukhin; dieser 4stelligen Designation bedient sich eine weitere Beschreibung (Exemplar 06). Aus 12 Beschreibungen (Exemplare 02 04 07 10 18 22 23 29 30 31 35 40) geht hervor, dass Mosjukhin mit Vornamen Iwan heißt; dass er Russe ist, wird dann nicht eigens erwähnt, in zwei Fällen kommt hinzu, dass er zaristisches Matinée-Idol war (Exemplare 04 30). Eine Verwechslung tritt auf: in 2 Exemplaren (08 21) heißt

6 Dieser Versuch wird weder von Kuleschow (1929: 137ff.) selbst noch in Leydas Geschichte des russischen und sowjetischen Films erwähnt (vgl. Dadek 1968: 141). Bei Leyda findet sich als Fußnote der Hinweis: »Pudovkin's chapter on film-montage (in *Film Direction*, 1926) cites a [similar] experiment with three ›neutral‹ shots of Mozhukin« (Leyda 1983: 165).

7 Dies Ergebnis, die Einbringung des Objekts als Betrachtetes und die des Aktors als Betrachter in ein gemeinsames *story space*, ein Kuleschow-Effekt *sensu lato*, ist der nahrhafte Kern im von Pudovkin berichteten Experiment, an das Kuleschow sich, so scheint's, nicht recht erinnern konnte (Hill 1967)). Dagegen scheint der Kuleschow-Effekt *sensu stricto* im Zustand eines ›irreproducible result‹ zu verharren (Joly & Nicolas 1986; Prince & Hensley 1992; Beller 1993).

8 Dadek spricht von »von Kuleschow befragten Testpersonen«. Details bringt Corpus-Exemplar 33: »When audience members were asked what they saw, they said: ›Oh, he was hungry, then he was sad, then he was happy‹« (Davis 1994: 120-127).

9 bei Chateau *humeur maussade* (Château 1986: 84).



This Figure shows the possible dyadic combinations and interactions of the proposed eight basic functional categories of facial action. Terms for the emotional categories that might correspond with these facial actions are proposed and entered in each cell of the combination table.

Abb. 1: Klassifikation der Emotionen anhand von acht Gesichtsbewegungs-Kategorien nach Salzen 1981 (Salzen 1981: 160)

der Akteur Georges Bidot. In 6 Exemplaren (12 17 19 38 39 42) ist der Askriptor schlicht /Mann/, /man/, /homme/. Bedeutungsverlust. Exemplar 20 nennt als Entstehungszeit des Experiments die 1920er Jahre und 1920 frühesten hatte Pudowkins Biographem Marjamow zufolge dessen Zusammenarbeit mit Kuleschow begonnen. Jean-Claude Boudreault, der Exemplar-Autor, berichtet, drei Gruppen Zuschauer hätten das irrwitzige Talent des Iwan Mosschukin, ihres von allen geliebten Nationalschauspielers, bewundert.¹⁰ Bei Leyda ist zu lesen, dass Mosschukin Herbst 1917 aus Moskau nach Odessa geflohen und 1920 von dort außer Landes gegangen sei (Leyda 1983: 112 und 115).

Exemplar 26 zufolge handelte es sich für »Koulechov« 1922 in jener revolutionären Zeit dagegen darum, den zaristischen Film in Gestalt eines seiner berühmtesten Repräsentanten¹¹ zu entmystifizieren.¹² Bei Leyda ist zu lesen, dass Mosschukin im Frühjahr 1917 in einem der wenigen Filme mit einem *approximately revolutionary content* die Hauptrolle übernommen habe (Leyda 1983: 98f.).

Aus Exemplar 03 wiederum erfährt der Leser, dass der »Soviet film teacher Lev Kuleshov in the early 1920's [...] an experiment with his good body Mosjoukine, a famous actor« durchgeführt

10 «Les trois groupes admirèrent chacun à leur tour le talent fou d'Ivan Mosjoukine, leur acteur national»; weiter oben: «l'acteur bien connu et aimé de tous» (Exemplar 20).

11 mit dem Nachweis, dass an dessen famoser Schauspielkunst objektiv nichts dran gewesen wäre (HK)

12 «Il s'agissait pour lui en cette époque révolutionnaire, de démystifier le cinéma tsariste à travers l'un de ses plus fameux représentant» (Exemplar 26).

habe.¹³ Was das Zustandekommen der Aufnahmen Mosjukhins betrifft, so gibt es hier keinen Zweifel: Kuleschow selbst »filmed Mosjoukine in close-up with the most neutral expression they {sic} guy could muster« (Exemplar 03). Dass es tatsächlich Kuleschow gewesen sei, der Mosjukhin aufnahm, geht auch aus Exemplar 26 hervor.¹⁴ Bedeutungszuwachs. Ende des 1. Exkurses in die Schöpferische Psychologie.

In Pudowkins Londoner Bericht sieht das Publikum den filminternen Betrachter in drei Phasen. Sofern die Zahl der Phasen ersichtlich wird, in zwei Fällen (Exemplare 16 40) wird sie es nicht, sind es weit überwiegend drei (n=35), in vier Fällen (Exemplare 03 15 38 39) zwei, in einem Fall (Exemplar 14) vier. Die Repräsentation und damit Designation der Umwelt kann auf verschiedenen Ebenen erfolgen.

Eindimensional-bipolar lässt sich eine Situation als entweder angenehm, /+/, oder unangenehm, /-/, designieren,¹⁵ eine dritte Möglichkeit scheidet aus. Auf dieser basalen Ebene wird der Moschuchin umgebende Kontext /Suppe/, /tote Frau/, /spielendes Kind/ durch die Konfiguration /+ - +/ erfasst, mit 26 Fällen unter den 35 Exemplaren, die einen 3-phasigen Kontext aufweisen, mit Abstand das häufigste Muster. Acht mal vertreten ist die Konfiguration /+ + -/, einmal die Konfiguration /+ + +/ und sonst keine. Nicht nur in puncto Phasenzahl, auch wenn die Exemplare auf die Ebene der bipolaren Designation projiziert werden, ist die von Möller-Nass 1984 beklagte Variation der Beschreibungen zunächst gering.

Mit dreimal Plus vergleichsweise zu positiv ist Exemplar 07, in dem es heißt: »Lew Kuleschow nahm eine Aufnahme vom Gesicht des Schauspielers Iwan Mosjukin und kombinierte sie mit anderen Aufnahmen: ein Teller mit Essen, ein Kind, eine Frau« – bis auf die Reihenfolge stimmt noch alles, dann jedoch: »Obwohl es immer dasselbe ausdruckslose Gesicht war, entdeckten die Zuschauer in der Kombination in Mosjukins Zügen Hunger (mit dem Teller), ein Lächeln (beim Kind) und Lüsterheit (auf [sic] die Frau)«. Dreifach Plus.

Die nächste Ebene der Designation ist die emotional-affektive. Die emotiven Askriptoren in Pudowkins Bericht sind tiefe /Nachdenklichkeit/ – in Salzen's Schema (vgl. Abb. 1) rechts oben im Feld /neutral/ unterzubringen –, /Trauer/ und /Glück/. Die /Lüsterheit/ oder /Lust/ in Exemplar 07 lässt sich in Salzens Schema (Abb.1) rechts unten lokalisieren.

Hier und in 24 andern Exemplaren ist es nicht tiefe /Nachdenklichkeit/, die der Anblick von Nahrung, nicht immer Suppe, hervorzurufen scheint, sondern /Hunger/. Verdorbene Nahrung, Exemplar 39, ruft /Ekel/ hervor. In Exemplar 03 erregt eine an Eisenbahnschienen gefesselte Frau¹⁶ tiefes

13 Nicht stimmen dürfte der Zeitpunkt. Eine persönliche Bekanntschaft beider ist nicht unwahrscheinlich; auch Mosjukhin war Bauer, dem Lehrer Kuleschows, verpflichtet (Leyda 1983: 79).

14 3 Exemplare (02 20 22) schreiben die Aufnahme [Evgeni] Bauer zu. Die andern bleiben, soweit sie sich zur Herkunft äußern – wie auch Pudowkin – unbestimmt.

15 von einem Begriffspaar appetitiv-aversiv der Gegenüberstellung Appetenz-Aversion entsprechend wird begrifflicher Sparsamkeit halber abgesehen.

16 Wohl Reminiszenz an Timoschenkos Bildbeschreibung »Ein Mädchen liegt gebunden auf den Schienen« in seinem Pudowkins Filmregie und Filmmanuskript beigefügtem Aufsatz Filmkunst und Filmmanuskript (Pudowkin 1928: 179).



Abb. 2: Rekonstruktion des Kuleschow-Experiments bei Richter 1928 (Richter 1981: 29)

/Mitleid/. Hunger wird in 26 von den 31 Exemplaren, die außer den Affekten auch deren Auslöser benennen, ausgelöst. Hierzu ein zweiter Exkurs in die die Schöpferische Psychologie.

3. Zweiter Exkurs in die Schöpferische Psychologie

Die an Bartlett's Gedächtnisexperimente gemahnende Umkonstruktion von /Nachdenklichkeit/ zu /Hunger/ ereignet sich, verblüffend genug, bereits bei Pudowkin. Nach der Fertigstellung des Tonfilms *Der Deserteur* (1933) spricht er gelegentlich einer Schilderung des Experiments mit Kuleschow, von dem er sich, inzwischen in die Kommunistische Partei der Sowjetunion eingetreten, nun distanziert, vom »gierigen Appetit eines Hungrigen«.¹⁷ Die Konstruktion des Hunger-Affekts wird von Sadoul und in acht weiteren Exemplaren übernommen, von denen eins (Exemplar 38) 2phasig ist (Exemplare 01 08 09 10 23 31 33 37 38).

In 18 von 25 Fällen ist der Affekt-Askriptor einstellig, in zwei von ihnen statt /Hunger/, /hungrig/, feiner /appétit/ (Exemplar 23), /gourmandise/ (Exemplar 22). Im Sinn der Schärfung des Affektprofils¹⁸ liegt die Intensivierung. Auch bei Pudowkin 1933 (Exemplar 14) hat Mosschuchin nicht einfach Hunger (s.o.); bei Sadoul (Exemplar 01) zeigt er einen »starken Ausdruck von Esslust«,¹⁹ in

17 In diesem Bericht, im Corpus das Exemplar 14 (nicht aus den Internet bezogen), kommt zu /Suppe/, /Leichnam/, /Kind/ als eine vierte Station ein aufgeschlagenes /Buch/ hinzu (Marjamow 1954: 287).a

18 Je disparater die Affekte, die das reglose Gesicht des Mimen dem Publikum wiederzugeben scheint, desto fabelhafter der – von Bulgakowa, Kalkofen, Prince & Hensley in Abrede gestellte – Effekt

19 une forte expression d'appetit (01). In diesem Bericht, im Corpus das Exemplar 14 (nicht aus den Internet bezogen), kommt zu /Suppe/, /Leichnam/, /Kind/ als eine vierte Station ein aufgeschlagenes /Buch/ hinzu (Marjamow 1954: 287).

Exemplar 20 nicht auszuhaltenden²⁰ Hunger. Die Bedeutung schaffende Einbildungskraft widmet sich auch dem Auslöser des Hunger-Affekts. Nicht alle Exemplare nämlich lassen es mit einem zweistelligen Askriptor wie /Teller Suppe/, /Teller Essen/ ein Bewenden haben. In vier Exemplaren wird aus dem Teller eine *Schüssel* oder *Terrine* (Exemplare 02 09 37 38). Dreistellig der Askriptor (Exemplar 14:) /voller Teller Suppe/, (Exemplare 07 21 42:) /Teller dampfende Suppe/,²¹ (Exemplar 20:) /dampfende appetitliche Suppe/.²² Macht Suppe nicht genügend Appetit, so wird auch mehr aufgeföhren: (Exemplar 23:) /Tisch voll appetitlicher Lebensmittel/²³ (Exemplar 19:) /Tisch voll Kuchen und Nahrung/.²⁴ Ende des zweiten Exkurses.

Abb. 2 zeigt die (von Wulff 1993 wiedergegebene) Version des Kuleschow-Experiments, die nach Meinung von Hans Richter, dem bekannten Dadaisten, »heute« – das ist 1966 – »am meisten citiert wird« (Dadek 1968: 142). Die Konfiguration /Hunger/, /Trauer/, /Lust/, das Richter-Profil, ist auch in diesem Corpus-Segment von 31 Exemplaren mit 12 von ihnen am stärksten vertreten.

Die Klassifikation der 31 Exemplare mit Affekt-Designation anhand der sieben emotiven Askriptoren (/Hunger/, /Trauer/, /Glück/, /Lust/, /Ekel/, /Nachdenklichkeit/, /Mitleid/) und ihrer Anlässe (/Essen/, /Leichnam/, /Kind/, /Frau/, /Buch/, /Aas/) ergibt neun Cluster, und das bedeutet einen erheblichen Anstieg der Variation. Die Konfiguration /Nachdenklichkeit/, /Trauer/, /Glück/, das Original-Pudowkin-Profil, ist fünfmal vertreten.

4. Dritter Exkurs in die Schöpferische Psychologie

Abbildung 2 stammt aus Richters Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen (1929). »Das ›Kuleschow-Experiment‹, das ich in meinem Buch [...] abbildete«, schreibt Richter in einem Brief an Dadek, »ist frei aus meiner Erinnerung an Gespräche mit Eisenstein und Wertoff ›erfunden‹ worden. Das Material zu diesem ›Experiment‹ habe ich aus meinem Film-Photo-Archiv, das ich damals besaß, zusammengesucht. Ich glaube nur der Teller ist authentisch entsprechend Kuleschow [...]. Daß Pudowkin dieses Experiment allein oder mit Kuleschow unternommen haben sollte, war mir bis heute völlig unbekannt. Es scheint mir aber festzustehen, daß meine Version²⁵ nicht der originalen entspricht, sondern nur eine freie, dem Sinne nach korrekte Wiederholung des Experiments darstellt« (Dadek 1968: 142). Richters Kuleschow-Experiment ist ein Gebilde der Fantasie. Die laut Dadek 1963 von Mityr²⁶ publizierte Version entspricht dem Richterschen Gebilde bis auf den von Mityr, doch nicht von meiner Designation berücksichtigten Umstand, dass das Gesicht

20 *faim féroce*

21 *assiette de potage bouillant; assiette de soupe chaude*

22 *fume une soupe appétisant*

23 *table pleine de victuailles appétisantes*

24 *table pleine de gâteaux et de nourriture*

25 Dadek nennt sie ein »Dokument des bedeutendsten, jedenfalls intelligentesten Experiments der Filmforschung« (1968: 143)

26 »Die unseres Wissens ausführlichste Beschreibung dieses Experiments«; im Corpus durch drei durchweg französisch Exemplare (02 20 22) vertreten.



Abb. 3: Mosschuchin



Abb. 4: Hans Richter



Abb. 5: Kuleschow



Abb. 6: Pudowkin

EXEMPLARE	Plus-Minus			Affekte						Auslöser							
				Hunger	Trauer	Glück	Lust	Ekel	Nachdenklichkeit	Mitleid	Essen	Leichnam	Kind	Frau	Buch		Gammel
	1	2	3														
04	+	-	+		x	x			x			x	x	x			5 Exemplare Pudowkin '29
01	+	-	+	x	x	x						x	x	x			8 Exemplare Pudowkin '33
02	+	-	+	x	x		x					x	x		x		12 Exemplare Richter '29

Abb. 7: Klassifikation von 25 Exemplaren nach Auslösern und Affekten

des männlichen Toten dem Boden zugewandt war. – Der Akteur in Richters Rekonstruktion ist übrigens nicht Mosschuchin, sondern der Freund und Mitarbeiter Werner Gräff (vgl. Abb. 3). Ende des dritten Exkurses.

Zu den Affekt- und Auslöser-Askriptoren zurück. Abbildung 8 zeigt die Konfiguration für Pudowkin 1929, fünfmal vertreten, darunter die für die Pudowkinsche Hunger-Variante, acht Fälle, darunter die für Richters Erfindung 1929.

Bipolar designiert sind die Typen identisch. Was die Affekt-Auslöser betrifft, so gibt es auf jeden Fall eine Leiche. Bei Pudowkin jeweils eine eingesargte Frau, bei Richter einen männlichen Toten.

Mit der Einbeziehung der Affekt-Auslöser sind wir auf der kognitiv-rationalen Ebene der Designation angelangt und erfassen nun auch Personen. Die Variation nimmt mit der Höhe der Designationsstufe zu. Die Zahl der Cluster steigt auf 12.

EXEMPLARE	Affekte								Auslöser						Personen männlich, weiblich, kindlich, Fettgedruckt=tot) = Sarg			
	Hunger	Trauer	Glück	Lust	Ekel	Nachdenklichkeit	Mitleid	Essen	Leichnam	Kind	Frau	Buch	Gammel	m	w	k		
	04		x	x			x		x	x	x					w)	k	
01	x	x	x					x	x	x					w)	k	6 Exemplare Pudowkin '33	
02	x	x		x				x	x		x			m	w		7 Exemplare Richter '29	
11	x	x		x				x	x		x				w)	k	1 Exemplar	
13	x	x		x				x	x		x				w	k)	4 Exemplare	
31	x	x	x					x	x	x				m		k	1 Exemplar	
02	x	x		x				x	x		x			m	w		7 Exemplare	

Abb. 8: Klassifikation von 23 Exemplaren bei Einbeziehung der abgebildeten Personen: männlich, weiblich, kindlich, fettgedruckt für tot, die Klammer bedeutet einen Sarg männlich, weiblich, kindlich, fettgedruckt für tot, die Klammer bedeutet einen Sarg.

Die Exemplare 04 und 01 unterscheiden sich nur in zweierlei Hinsicht, von Exemplar 02 sind sie beide erheblich verschieden. Es gibt aber Übergänge. Mit der von Hans Richter besorgten Auswechslung der Vaterfreude durch die Lüsterheit ist ein lebendiges Kind entbehrlich geworden. Die Richter-Konfiguration hatte in Abb. 7 12 Exemplare, in Abb. 8 sind es 7. Wo sind die 5 andern geblieben?

In Exemplar 11, ein Cluster mit einem Exemplar (vgl. Abb. 8, Zeile 4), wird das noch lebende Kind durch eine /halbnackte Frau/ ersetzt. In Exemplar 13, Repräsentant eines Clusters mit vier Exemplaren (Abb. 8, Zeile 5) kommt es zu einer Art Rollentausch; die tote Frau im Sarg wird durch ein totes Kind ersetzt. Da hätten wir die 12 Exemplare aus Abbildung 7 zusammen. Der Tote darf auch ein Mann sein (Abb. 8, Zeile 6). Wird nun noch ein lebendes Kind durch eine lebende Frau – der Askriptor ist minimal (Exemplare 07 18:) /Frau/, maximal (Exemplar 22:) /halbnackte in einer vorteilhaften lasziven Pose auf einem Sofa ausgestreckte Frau/ - ersetzt, entsteht die Richtersche ›Versuchsanordnung‹.

Schöpferische Psychologie. Wenn man, andererseits, zum Beispiel wissen will, in welcher Reihenfolge genau die Bilder vorgeführt worden seien, erst Mosschuchin, dann die Suppe oder gerade umgekehrt, ob ein Publikum alle Phasen auf einmal zu sehen bekommen hätte oder nur eine Phase pro Publikum vorgeführt worden wäre, so hüllen sich die meisten Autoren in Schweigen. Ist die Bilder-Folge bei Pudowkin erst Mosschuchin, dann die Suppe, so findet sich das im Corpus in 12 von 42 Fällen, doch 26 Exemplare lassen die Sache in der Schwebe, 2 fangen mit der Suppe an und 2 sind der Meinung, die Objekt-Aktor-Kombinationen seien getrennten Publika vorgeführt worden und zwar in der Anordnung Aktor/Objekt/Aktor. Hier könnten die - negativ ausgegangenen - Replikationsversuche von Beller und Prince/Hensley nachgewirkt haben.

Abb. 8: Klassifikation von 23 Exemplaren bei Einbeziehung der abgebildeten Personen: männlich, weiblich, kindlich, fettgedruckt für tot, die Klammer bedeutet einen Sarg

5. **Beschluss**

»Ich«, schrieb Möller-Nass 1984, »wundere mich immer wieder, wie wenig kritisch die Theoretiker durch die Tatsache gestimmt sind, daß die Beschreibungen der [Kuleschow-] Experimente und ihre Interpretationen mit einer fast an das Beliebige grenzenden Breite variieren.« In diesem Vortrag ging es zum einen darum, die mittlerweile erreichte Breite dieser Variation zu zeigen und aufzuzeigen, dass die Streuung mit der Bestimmtheit dessen, was die Berichterstatter zu berichten wissen, zunimmt. Dies erste, gewissermaßen das taktische, Ziel ist einem strategisch-operativen, hier einmal mehr verfolgten untergeordnet: der völligen Diskreditierung des von Pudowkin (1929) kolportierten »interessanten Versuchs mit Kuleschow«, zunächst im Hochschulbereich. Dass sich auch das erreichen ließe, mag allerdings bezweifelt werden, ist doch das fabelhafte Versuchsergebnis eine nachgerade olympische und insofern unsterbliche Ente.

Exemplare (Quellen)

- 01) Sadoul 1975 S.322-3
- 02) Dadek 1968 S.140
- 03) html.thepittsburghchannel.com/.../digitalculture/national-technology-digitalculture-990923-210120.html - 41k
- 04) www.montana.edu/metz/intlfilm/sovietmontage.htm - 23k
- 05) www.erft.de/schulen/abtei-gym/unterricht-online/lexikon/montage.htm - 11k
- 06) web.clas.ufl.edu/users/nnh/criti.htm - 101k –
- 07) www.welt.de/daten/2001/12/21/1221kfi303635.htx - 32k -
- 08) www.france-mail-forum.de/index09b3.htm - 65k
- 09) www2.inf.fh-rhein-sieg.de/mi/lv/mf/aktuell/stud/Kosel.Peter/Filmschnitt.PDF
- 10) www.n-21.de/material/mediengewalt/4stippha.pdf
- 11) home.arcor.de/photoing-info/Stoff/Misc/montagereferat.pdf
- 12) visor.unibe.ch/WS01/film/FilmVideogestaltung_Andreas.pdf
- 13) www.fen-net.de/felix.rauscher/camco/montage.htm - 73k
- 14) Marjamow 1954 286-7
- 15) www.kreidestriche.de/onmerz/pdf-docs/beller_filmmontage.pdf
- 16) Kracauer 1964 S. 106
- 17) Nöth 2000 S. 486
- 18) www.bender-verlag.de/lex-k-q.html - 39k -
- 19) www.learmilly.com/ludo/memoirel.htm - 34k
- 20) www.uqtr.ca/~perrault/COURS/notes/audioVisuel/audioVisuel.htm - 101k
- 21) www.paimages.ch/sequence.asp - 10k

- 22) u2.u-strasbg.fr/scolia/theses/lautenbacher/chap5.doc -
- 23) www.indfleurus.net/~fralica/refer/theorie/theocom/lecture/lirimage/cinema.htm - 20k
- 24) www.ac-creteil.fr/avi/pedagogie/avi-exercicemontage2.HTML - 15k
- 25) www.crdp-lyon.cndp.fr/c/c4/c42/articles/Montage.pdf
- 26) www.cscinema.com/Comprendre/articles/interrogatoire.html - 14k
- 27) www.haverford.edu/psych/p311/gomez/2a.html -
- 28) www.thespleen.com/culture/nideaquinidealla/index.php?artID=176 - 23k -
- 29) www.ouc.bc.ca/fina/glossary/k_list/kuleshov.html - 4k
- 30) Levin & Simons 2000
- 31) www.hanem.com/issue17/comment.html - 14k -
- 32) ic.media.mit.edu/Publications/Thesis/barbaraMS/PDF/barbaraMS.pdf -
- 33) garage.sims.berkeley.edu/pdfs/1994_AAAI_Paper.pdf -
- 34) [PPT] dangun.kaist.ac.kr/courses/cs691/data/khy.ppt
- 35) www.montana.edu/metz/intlfilm/sovietmontage.htm - 23k -
- 36) www.gamasutra.com/features/20000518/barwood_01.htm - 33k
- 37) www.deep-focus.com/flicker/singlegi.html - 6k
- 38) www.impossiblefunky.com/archives/issue_8/8_manifesto.asp?lshNum=8 - 10k -
- 39) members.tripod.com/~afronord/montage.html - 45k
- 40) www.aiq.co.il/pages/articles/43/Tschumi.html - 17k
- 41) Richter 1981/1929 S. 29
- 42) perso.wanadoo.fr/gerard.larnac/bob/texte1.htm - 8k

Codes

EXEMPLARE	Plus-Minus				Affekte						Auslöser						Personen <i>männlich, weiblich, kindlich, Fettdruck=tot) = Sarg</i>			
					Hunger	Trauer	Glück	Lust	Ekel	Nachdenklichkeit	Mitleid	Essen	Leichnam	Kind	Frau	Buch	Gammel	m	w	k
	1	2	3	4																
01	+	-	+		x	x	x					x	x	x					w)	k
02	+	-	+		x	x		x				x	x		x				m	w
03	+	-			x						x	x			x					w
04	+	-	+			x	x			x		x	x	x					w)	k
05	+	-	+		x	x		x				x	x		x				?	w
06	+	-	+			x	x			x		x	x	x					w)	k
07	+	+	+		x		x	x				x		x	x				w	k
08	+	+	-		x	x	x					x	x	x					w)	k
09	+	-	+		x	x	x					x	x	x)	k
10	+	+	-		x	x	x					x	x	x					w)	k
11	+	-	+		x	x		x				x	x		x				w)	k
12	+	+	-		x	x		x				x	x		x				m	w
13	+	-	+		x	x		x				x	x		x				w	k)
14	+	+	+	-	x	x	x			?		x	x	x		x			m)	k
15	+	-										x		x					w)
16	+	-				x	x													
17	+	-	+									x	x	x					w	k
18	+	+	-		x	x		x				x	x		x				m	w
19	+	+	-		x			x	x			x			x		x		w	
20	+	-	+		x	x		x				x	x		x				m	w
21	+	-	+		x	x		x				x	x		x				w	k)
22	+	-	+		x	x		x				x	x		x				m	w
23	+	-	+		x	x	x					x	x	x					w	k
24	+	-	+		x	x		x				x	x		x				m	w
25	+	+	-		x	x		x				x	x		x				w	k)
26	+	-	+									x	x	x					w	k
27	+	-	+			x	x			x		x	x	x					w)	k
28	+	-	+			x	x			x		x	x	x					w)	k
29	+	+	-									x	x	x					?	k
30	+	+	-									x	x	x					?	k
31	+	-	+		x	x	x					x	x	x					m	k
32	+	-	+									x	x	x					w)	k
33	+	-	+		x	x	x					x	x	x					w)	k
34	+	-	+									x	x	x					?	k
35	+	-	+			x	x			x		x	x	x					w)	k
36	+	-	+									x	x	x					?	k
37	+	-	+		x	x	x					x	x	x						k k)
38	+	-			x	x						x	x						w)	
39	+	+			x			x				x			x				w	
40																				
41	+	-	+		x	x		x				x	x		x				m	w
42	+	-	+		x	x		x				x	x		x				w	k)

Literatur

- Aumont, Jacques: *L'effet Koulechov existe-t-il?* Iris 4.1, 1986, S. 1-4
- Bartlett, Sir Frederic: *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Reprint. [Cambridge University Press] 1964
- Beller, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München [TR-Verlagsunion] 1993
- Chateau, Dominique: L'Effet Koulechov et le cinéma comme art. In: *Iris* 4.1, 1986, S. 81-93
- Dadek, Walter: *Das Filmmedium. Zur Begründung einer Allgemeinen Filmtheorie*. München / Basel [Reinhardt] 1968
- Davis, M.: Knowledge Representation for Video. In: *Proceedings of Twelfth National Conference on Artificial Intelligence (AAAI-94)* in Seattle, Washington [AAAI Press] 1994, S. 120-127
- Groden, Michael & Kreiswith, Martin (Hrsg.): *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore [John Hopkins University Press] 1997
- Hill, Steven P.: Kuleshov Prophet without honour? In: *Filmculture* 44, 1967, S. 1-41
- Joly, Martine & Nicolas, Marc: Koulechov l'expérience à l'effet. In: *Iris* 4.1, 1986, S. 61-80
- Kalkofen, Hermann: Warum sich der Kuleshov-Effekt heutzutage nicht mehr erzielen läßt. In Maletzke, G. & Steinmetz, R. (Hrsg.): *Zeiten und Medien – Medienzeiten. Festschrift für Karl Friedrich Reimers zum 60. Geburtstag*. Leipzig [Universitätsverlag Leipzig] 1995, S. 134-141
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1964
- Kuleshov, Lev: *Fifty Years in Film. Selected Works*. Introduction by E. Gromov. Compiled and annotated by E. Khoklova. Moskau [Raduga] 1987
- Levin, Daniel T. & Simons, Daniel J.: Perceiving Stability in a Changing World: Combining Shots and Integrating Views in Motion Pictures and the Real World. In: *Media Psychology* 2, 2000, S. 24
- Leyda, Jay: *Kino – A history of the Russian and Soviet Film*. 3. Auflage. Princeton. [Princeton University Press] 1983
- Marjamow, A.: *Pudowkin. Kampf und Vollendung*. Berlin [Henschel] 1954
- Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of Cinema* (1963). London [Athlone Press] 1998

Möller-Nass, Karl-Dietmar: *Einleitende Bemerkungen zu Theorie und Methode der Montage-Experimente unter Berücksichtigung ihrer Rezeptionsgeschichte*. Beitrag zur Tagung »Montageexperimente. Der Kuleschow-Effekt und die Folgen«, veranstaltet vom Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik in Zusammenarbeit mit der Sektion »Film« der Deutschen Gesellschaft für Semiotik, 8.-9.V. 1984 (Mimeo)

Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart. 2. Auflage. [Metzler] 2000

Prince, Stephen & Hensley, Wayne E.: The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment. In: *Cinema Journal* 31(2), 1992, S. 59-75

Pudowkin, Wsewolod: *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin [Verlag der »Lichtbildbühne«] 1928

Pudovkin, Vsevolod I.: *Film Technique*. Translated by Ivor Montagu. London [Gollancz] 1929
(»Film Technique combines Pudovkin's two handbooks Film Director and Film Material and Film Scenario and Its Theory« (Leyda 1983: 482))

Pudovkin, Vsevolod I.: *Film Technique and Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*. Translated by Ivor Montagu. New York [Lear] 1949

Pudowkin, Wsewolod I.: *Über die Filmtechnik*. Zürich [Arche] 1961

Pudowkin, Wsewolod I.: *Über die Film-Technik: Film-Manuskript und Film-Regie*. Köln [Medipress] 1979

Richter, Hans: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (1929). Mit einem Vorwort von Walter Schobert. Frankfurt am Main [Fischer] 1981

Sadoul, Georges: *Histoire Générale du Cinéma. 5. L'Art muet 1919-1929 Premier volume: L'Après-Guerre en Europe*. Denoël 1975

Salzen, Eric A.: Perception of Emotion in Faces. In: Davis, G.M; Ellis, H.D. & Shepherd, J.W. (eds): *Perceiving and Remembering Faces*. London etc. [Academic Press] 1981, S. 133-169

Wilkening, Albert; Baumert, Heinz & Lippert, Klaus (Hrsg): *Kleine Enzyklopädie Film*. Leipzig [VEB Bibliographisches Institut] 1966