

Rezension zu

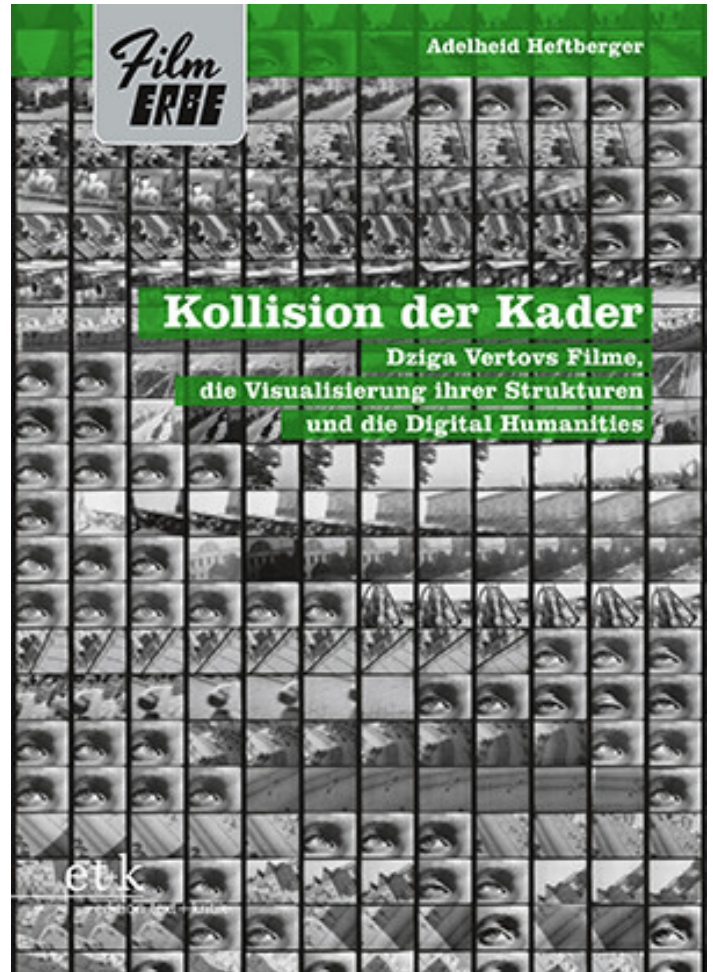
Adelheid Heftberger: Kollision der Kader. Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities.

München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2016. (Band 2 Film-Erbe. Hg. v. Chris Wahl) ISBN 978-3-86916-463-2. 517 Seiten, 196 Abbildungen, kartoniert. Preis 49,00 €

von **Sabine Prokop**

Dziga Vertov (1896–1954) gilt als einer der bedeutendsten Filmmacher der Sowjetunion. Adelheid Heftberger legt nun eine sehr detaillierte Untersuchung seines Schaffens vor, die historische Quellen mit quantitativer Filmanalyse und russischem Formalismus verbindet. Informatik und Informationsvisualisierung werden eingesetzt, um die Analyse von Vertovs Filmen auf eine neue Grundlage zu stellen. Damit bietet das Buch nicht nur neue Einblicke in das komplexe Schaffen des Regisseurs, sondern greift auch aktuelle Entwicklungen in den Digital Humanities auf.

Die Autorin, selbst Theaterwissenschaftlerin und Slavistin, gibt mit spürbarer Begeisterung verschiedene Denkansätze und Perspektiven auf das Werk Vertovs wieder, Ergebnisse des Projekts *Digital Formalism*, das von 2007 bis 2010 auf der Grundlage von Dziga Vertovs Filmschaffen und Filmendenken vom Österreichischen Filmmuseum, dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien und der Interactive Media Systems Group der TU Wien umgesetzt wurde. Einen Großteil des Buches macht aber die Weiterarbeit nach dem Projekt aus. Gute Einblicke in verschiedene Themen, die teils eher kursorisch bleiben – wohl aber auch keine Voll-



ständigkeitsansprüche stellen – bieten Anregungen für Diskussionen, Forschungen und Weiterentwicklung. Grundfrage ist: Was kann die formalistische, quantitative, computergestützte Methode und die Darstellung ihrer Ergebnisse?

Gemeinsam mit dem Medientheoretiker Lev Manovich hat Adelheid Heftberger experimentiert, um die "Potenziale und Grenzen von visueller Repräsentation in den Geisteswissenschaften" (S. 13) auszuloten. Sie gelangten "schließlich zur sogenannten direkten (reduktionslosen) Visualisierung" (S. 13). Große Probleme gibt es dabei allerdings mit der Wiedergabe und Auflösung von Visualisierungen, die für riesige Bildschirme gedacht sind und im Print "nur annähernde Demonstrationen bleiben" (S. 303). Den unterschiedlichen grafischen Lösungen der Visualisierungen schreibt die Autorin selbst teils einen "eher [...] rein ästhetischen" (S. 306) und weniger informativen Wert zu. Kombinationen verschiedener Analysekategorien überschreiten "die Grenzen dessen, was

ein menschlicher Betrachter auf einen Blick verarbeiten kann" (S. 315) weit. Wie die Autorin zugibt, wird somit eine "abstrakte visuelle Darstellung fast unlesbar" (S. 317) gemacht – was ein großes Manko der unzähligen Abbildungen dieser Publikation ist.

Eine Stärke des Buches ist die bereits im ausführlichen Inhaltsverzeichnis ablesbare Bandbreite der interdisziplinären Themen, die nicht nur Fachleute sondern auch das Publikum der Filme Vertovs ansprechen will.

Im Kapitel *Vermessung ästhetischer Erscheinungen* wird die traditionelle Distanz der Geisteswissenschaften, die die qualitative, werkimmanente Analyse favorisieren, zur Empirie kritisiert und eine Lanze für quantitativen Methoden und neuen Technologien gebrochen. Dazu wird kurz die noch junge Geschichte der Digital Humanities umrissen, die sich vor allem in den USA und in Filmarchiven und Bibliotheken bzw. außeruniversitärer Forschung verorten. Für Digitalisierung und Präsentation im Web gibt es (noch) kaum internationale Standards. Heftberger lädt die Geisteswissenschaften ein, "von einem 'Close Reading' zu einem 'Distant Reading' überzugehen bzw. beide parallel zu verwenden" (S. 34). Teils in einen Rechtfertigungsdiskurs ableitend streift sie viele Diskussionsstränge und Quellen im "Kulturstreit" (S. 19) und plädiert für den radikalen "Ansatz, nicht ein Werk nach dem anderen zu analysieren, sondern Hunderte oder sogar Tausende menschlicher Schöpfungen gleichzeitig, und das in einer Geschwindigkeit, die für den Menschen unmöglich zu vollbringen ist" (S. 34f).

Das zweite Kapitel, *Visualisierung – "The Scent of Information"* beschäftigt sich breit gestreut mit Informationsdesign, dem "sehr vielfältigen Feld der Visual Culture" (S. 57) und Visualisierungstendenzen seit dem Iconic bzw. Pictorial Turn. Semiotik wird ebenfalls thematisiert, allerdings weniger visuelle als vielmehr sprachwissenschaftlich orientierte. Ein Abschnitt über visuelle Bildung, der u. a. den "Mangel an praktischer und theoretischer Bildkompetenz" (S. 63) und die daraus resultierende Manipulationsgefahr anspricht, bezieht sich v.a. auf Überlegungen

aus den 1960er-Jahren, was mir einigermaßen veraltet erscheint. Insgesamt wird eine Fülle an – vermutlich im ursprünglichen Projekt recherchiertem – Material versammelt. Fazit ist interessanterweise ein Plädoyer für die Sprache, denn "Mehrschichtigkeit, Vieldimensionalität ist ihre vielleicht stärkste Leistung" (S. 66), die die oft enttäuschenden Visualisierungen etwa "am Ende eines wissenschaftlichen Vortrags [...] wieder in die richtige Perspektive" rücken (S. 66). Trotzdem wird die Hoffnung auf "Nutzung der neuen Technologien in der Texterkennung und Analyse von audiovisuellen Medien" (S. 77) vor allem für die Filmanalyse nicht aufgegeben.

Das dritte Kapitel gibt einen Überblick über formalistische Zugänge in der Filmwissenschaft: zuerst der russische Formalismus der 1920er, dann die formalistische Filmtheorie mit Abschnitten zu Rhythmus und Montage inklusive Filmsemiotik, drittens der Neoformalismus seit den 1970er-Jahren, gegliedert in neoformalistische Filmanalyse, kognitiv orientierte Filmtheorie, die fragt: "Wie wird Sinn 'gemacht'?" (S. 117), und die historische Poetik des Films, die sich auf die Geschichte der Filmstile konzentriert.

Im vierten Kapitel *Annotation und Statistik* wird explizit auf das Projekt *Digital Formalism* Bezug genommen und auf den Bedarf an weiterführenden Studien und Diskussionen hingewiesen. In dem Forschungsprojekt selbst wurden die acht Langfilme Dziga Vertovs, die im Österreichischen Filmmuseum archiviert sind, untersucht: *Kinoglaz* (*Kino-Auge*, 1924), *Kinopravda* No. 21 (1925), *Šagaj, Sovet!* (*Vorwärts, Sowjet!*, 1926), *Šestaja čast' mira* (*Ein Sechstel der Erde*, 1926), *Odinnadcatyj* (*Das elfte Jahr*, 1928), *Čelovek s kinoapparatom* (*Der Mann mit der Kamera*, 1929), *Entusiasm* (*Die Donbass-Sinfonie*, 1930) und *Tri pesni o Lenine* (*Drei Lieder über Lenin*, 1934). Diese Filme wurden digitalisiert und kaderweise annotiert. Dabei kamen erstmals auch digitale Verfahren für die Filmanalyse und Filmrekonstruktion zum Einsatz. Einerseits wurden dafür die üblichen formalen Parameter wie Einstellungsgröße, Kamerabewegung, Ton etc. verwendet, andererseits auch archivarisch und materialtechnisch relevante Aspekte wie etwa Schäden am Material. Zusätzlich wurde auch Ver-

tovs eigene Terminologie angewandt. Im Endeffekt existierten neben deskriptiven "in der Annotationsvorlage auch interpretative Spuren" (S. 135). Die Ergebnisse sind in unzähligen Diagrammen und Tabellen wiedergegeben, die aber leider wegen der kleinen Reproduktion im Buch schwer lesbar sind. Im darauffolgenden Kapitel wird Vertovs eigene Filmtheorie erörtert, die als "originell, energetisch und komplex" (S. 172) bezeichnet wird und sich "daher nur schwer zusammenfassen lässt" (S. 172). Vertov wandte sich besonders gegen das damalige russische Filmdrama und forderte den "autonomen und reinen Film" (S. 172). Die Autorin weist besonders auf die Rolle der Montage in Vertovs Werk hin, bevor sie näher auf die Materialien und Kopienlage sowie die einzelnen Werke im Österreichischen Filmmuseum eingeht.

Das sechste Kapitel geht unter dem Titel *Die Filmische Struktur als Visualisierung* auf die Herausforderungen an das Publikum und den häufig geäußerten "Wunsch nach einer Orientierungshilfe für Vertovs Filme" (S. 268) ein, wobei die Filme in ihrer "Wirkungskomplexität gesichert" (S. 272) werden sollten. Bislang fanden sich laut Heftberger in der Sekundärliteratur vor allem Einzelfälle und keine "prinzipielle Entwicklung von Darstellungsformen von Filmdaten" (S. 273), was sie darauf zurückführt, dass die Datengewinnung zeitraubend und die technischen Möglichkeiten "große Datenmengen zu verarbeiten, interaktiv zu erforschen und vor allem darzustellen" (S. 273) nicht ausreichend zu Verfügung standen. Dazu gibt es unzählige Abbildungen – wieder in recht mäßiger Druckqualität. Die Autorin greift auf den folgenden Seiten dann auch auf quasi klassische Visualisierungen mit Hilfe von Einzelkadern zurück, die, wie sie mehrfach betont, verschiedene Aspekte deutlich erkennen lassen –meines Erachtens trifft das immer wieder nicht wirklich zu.

In einem relativ kurzen Zwischenkapitel geht Heftberger mit Hilfe der in Wien befindlichen und im Buch reproduzierten Dokumente nochmals auf Dzi-

ga Vertovs Theorie ein, bevor Sie im darauffolgenden achten Kapitel *Von der filmischen Form zur Bedeutung* kommt. Da Vertov selbst eine "segmentale Bauart" (S. 362) für seine Filme verwendet hat, biete sich die Analyse der formalen Elemente an. Im Abschnitt zur Intervalltheorie Vertovs wird ausführlich auf seine spezifischen Aspekte zur Herstellung eines visuellen Rhythmus' eingegangen. An anschaulichen und sehr detailliert diskutierten Beispielen aus *Odinnadcatyj*, die von der Autorin selbst manuell annotiert und von Lev Manovich computergestützt berechnet wurden, wird auch das Potenzial für künftige Untersuchungen kursorisch besprochen. Hauptaugenmerk liegt jedoch auf Vertovs Techniken zur Zeitmanipulation, wie Zeitraffer und Zeitlupe, oder dem Einsatz von Großaufnahmen (diese sind auch in dieser Publikation recht gut erkennbar wiedergegeben, weil eben – relativ – groß).

Heftberger hält fest, dass Vertov mit Kunst "die Welt real umzugestalten" (S. 424) trachtete und kommt gegen Ende des Buches dann explizit auf die *Politische Macht* zu sprechen, wenn sie Lenin und Stalin als Filmmotiv untersucht, bevor sie mit Überlegungen zu Vertovs Position *zwischen Avantgarde und Sozialismus* endet.

Zusammenfassend und ausblickend auf Forschungsdesiderate betont die Autorin, dass die statistische Auswertung, die sie im Rahmen dieser Publikation nur anreißen konnte, ein "wesentlicher Bestandteil der formalen Bildanalyse sein sollte" (S. 473). Schlussendlich verschweigt sie auch nicht, dass in den Digital Humanities Forschung "meist interdisziplinär ausgerichtet ist, was nicht immer reibungslos verläuft" (S. 478). Sie plädiert (leider ohne in diesem Buch je eine geschlechtergerechte/re Sprachlösung zu versuchen) dafür, die alten Rollenbilder der Geisteswissenschaftler*innen als Theoretiker*innen und die der Informatiker*innen als Praktiker*innen zu verlassen. Ihre Arbeit an einem ausgewählten Korpus von russischen Filmen der 1920er- und 1930er-Jahren ist jedenfalls ein wichtiger Schritt dorthin.

Autor/innen-Biografie

Sabine Prokop

feministische Kultur-, Medien- und Kommunikationswissenschaftlerin, Künstlerin, systemische Organisationsberaterin. www.wissenschaftscoaching.net. Wissenschaftscoach und Universitätslektorin an verschiedenen österreichischen Universitäten. Arbeitsschwerpunkte und Publikationen: Medien- und Kommunikationstheorie (Fernsehen, Fotografie, virtuelle Kommunikation, Vergnügen in der Textproduktion, Macht der/über Bilder, Interaktivität in den Neuen Medien, ...) und wissenschaftspolitische, feministische Themen (Gender Studies, Vernetzung, forschen und leben, Vernetzung feministischer Wissenschaftlerinnen, Frauennetzwerke, Prekariat...). Projektleitungen, u. a.: Mädchen/Frauen und Technik; gendersensible Didaktik. Mitbegründerin und langjährig Obfrau des Verbands feministischer Wissenschaftler*innen, dort Kuratierung der Veranstaltungsreihe *feminismen diskutieren* in Wien. www.vfw.or.at.

Publikationen:

u. a.:

Bevor Big Brother kam. Über das Fernsehen am Ende des 20. Jahrhunderts. Band 16 Angewandte Kulturwissenschaften Wien (Hg. Manfred Wagner). Wien: Praesens 2010.

Freiheit und Prekarität? Feministische Wissenschaft, Kulturkritik und Selbstorganisation. [Hg. mit Claudia Brunner, Dagmar Fink, Birge Krondorfer] Münster: Westfälisches Dampfboot 2013.

"Zwischen Transpiration und Inspiration. Nachrichten aus dem Leben in freier Wissenschaft und Kunst". In: Fink, Dagmar; Krondorfer, Birge; Prokop, Sabine; Brunner, Claudia (Hg._innen). *Freiheit und Prekarität? Feministische Wissenschaft, Kulturkritik und Selbstorganisation.* Münster: Westfälisches Dampfboot 2013, S. 139-148.

"Experiences, Considerations, and Know-How from Different Perspectives". In: Wroblewski, Angela (ed.). *Mentoring – An Instrument to Promote Equality in Science and Research. Status Quo, New Developments, and Challenges.* Sociological Series 110. Vienna: Institute for Advanced Studies 2016, S. 59-72.

"Macht der/über Bilder". In: Withalm, Gloria; Wallmannsberger, Josef (eds.). *Macht der Zeichen, Zeichen der Macht. Festschrift für Jeff Bernard / Signs of Power, Power of Signs. Essays in Honor of Jeff Bernard* (= TRANS-Studien zur Veränderung der Welt 3, 2004). Wien: INST, S. 399-409.