
Lew Kuleschow – ohne «Kuleschow-Effekt»

Oksana Bulgakowa

Lew Kuleschow (1899–1970) ist im kollektiven Gedächtnis der Filmgeschichte mit einigen recht mysteriösen Allgemeinplätzen gespeichert: Er habe «Filme ohne Zelluloid» gedreht und die Montage erfunden, die seinerzeit in Russland «amerikanische Montage» hieß und in den USA die «russische» genannt wurde.¹ Die widersprüchlichen Beschreibungen des legendären Kuleschow-Effekts (den keiner außer dem Erfinder und seinen zwei Helfern Wsewolod Pudowkin und Leonid Obolenksi nach 1921 bezeugen konnte) regten immer wieder die Phantasie der Filmtheoretiker an.² Dafür blieben etwa zwanzig Filme, die Kuleschow «nebenbei» gedreht hatte, jenseits ihrer Aufmerksamkeit,³ mit Ausnahme der beiden berühmtesten, *NEOBYTSCHAJNYJE PRIKLJUTSCHENIJA MISTERA WESTA W STRANE BOLSCHEWIKOW* (DIE UNGEWÖHNLICHEN ABENTEUER DES MISTER WEST IM LAND DER BOLSCHEWIKI, UdSSR 1924) und *PO SAKONU* (DURA LEX, UdSSR 1926). Aber weder die Filme noch der Kuleschow-Effekt, sondern Kuleschows Vorstellungen vom Film und vom Filmischen, eingeordnet in

1 «Wy etot montash nasywaete amerikanskim» (Sie nennen diese Montage «amerikanisch»). Gespräch sowjetischer Filmleute mit dem amerikanischen Regisseur Lewis Milestone am 15.6.1933 in Leningrad, veröffentlicht in: *Kinowedschekije sapiski*, 20, 1933/34, S. 236–253.

2 Das Experiment ist in der Literatur ausführlich behandelt und wurde von einigen Filmkünstlern (zum Beispiel Hans Richter) nachgestellt; vgl. Beller 1993, 20–23, 157ff.

3 Zum ersten Mal unternahm das Festival in Locarno 1990 in einer großen Retrospektive den Versuch, Allgemeinplätze abzubauen und der «Buchfigur» Kuleschow ihre «Filmleibhaftigkeit» wiederzugeben; vgl. Chochlova/Albera/Posner 1990. Die Retrospektive lief auch 2008 im Rahmen des Cinema-Ritrovato-Festivals in Bologna.

den Kontext des Filmverständnisses der Linken Front, sollen hier dem Vergessen entrissen werden.

Biografisches

Kuleschow begann beim Film als Ausstatter und arbeitete anfänglich im Studio des größten russischen Produzenten Alexander Chanshonschow für das herausragende Regietalent des russischen Stummfilms, Jewgeni Bauer. Visuell stark von den Präraphaeliten und dem russischen Jugendstil beeinflusst, prägte Bauer maßgeblich das Filmverständnis seines jungen Mitarbeiters. In einem von Bauers Filmen, *SA SCHTSCHASTJEM (AUF DER SUCHE NACH GLÜCK, RU 1916)*, trat Kuleschow sogar als Darsteller auf, als verliebter Maler. Bauer inszenierte Melodramen in hochgradig ästhetisierten Filmbildern mit Tiefenarrangements, von Licht überstrahlt. Der Raum wurde durch Podeste, Trennwände, Türen, Spiegel zergliedert, das Material auf seine Lichtdurchlässigkeit geprüft: dünne, leuchtend weiße Kleider der Frauen, transparente Zaungitter und Korbmöbel. Einer der ersten theoretischen Aufsätze Kuleschows geht auf das Jahr 1918 zurück und war dem Licht gewidmet; Film wurde hier als Lichtkunst verstanden (Kuleschow 1987, 61–63). Sein erstes Buch, *Snamja kinematografii (Das Banner der Kinematographie, Kuleschow 1987, 63–85)*, 1920 geschrieben, damals nicht veröffentlicht und 1929 in das Buch *Iskusstwo kino. Moi opyt (Filmkunst. Meine Erfahrung)* eingearbeitet, war dem Andenken Jewgeni Bauers gewidmet. Der «Kunstvater» Bauer starb zu früh, zudem an Lungenentzündung, der gleichen Krankheit wie Kuleschows leiblicher Vater, als Kuleschow gerade 18 geworden war und Russland vor dem Bürgerkrieg stand.

Nicht nur die Gesellschaftsstrukturen, auch das psychische Kostüm, die Lebensweise, die Mentalität der Russen sollten sich radikal ändern. Der neue Mensch baute Gesellschaft und Natur rational um und verstand das Leben, die Kunst und sich selbst als Organisationsform, die es zu perfektionieren galt. Die Psyche sei streng kausal (Reiz – Reaktion), Irrationales blieb ausgeschlossen. Zwischen Kuleschows letztem Film als Ausstatter und seinem Debüt als Regisseur mit *PROJEKT INSHENERA PRAJTA (DAS PROJEKT DES INGENIEURS PRAJT, UdSSR 1918)* liegen weniger als zwei Monate, aber dennoch ein ganzes Zeitalter. Das neue Kino, das er entdeckt hatte (und das neue Lebensgefühl), nannte der 19jährige Kuleschow «amerikanisch», was die unbändige Begeisterung für Technik, Tempo, Energie, für pragmatischen und ironischen Verstand beschreiben sollte. Seitdem haftete ihm der Spitzna-



Kuleschow auf dem Motorrad (Foto: Alexander Rodtschenko).

me «der Amerikaner» an wie die zu seiner zweiten Haut gewordene Lederjacke. Dazu passte auch seine Begeisterung für Motorräder, Rallies (an denen er selbst teilnahm) und seinen Ford, eines der ersten Privatautos auf Moskaus Straßen – neben dem Renault des Dichters Wladimir Majakowski.

Das vorrevolutionäre Kino Russlands bevorzugte einen Anachronismus: Die Vorleistungen der russischen Kunst des 19. Jahrhunderts (Geschichten aus den großen Romanen eines Lew Tolstoi, Kompositionen aus der realistischen Malerei der Wanderkünstler, der naturalistisch psychologische Darstellungsstil des Künstlertheaters von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko) wurden vom gerade geborenen Film begierig aufgenommen und als Kunst des 20. Jahrhunderts präsentiert. Das bedeutete ein sehr gemäßigtes Erzähltempo in langen Bildern, den bewussten Verzicht auf Montage, damit sie die psychologischen Übergänge im Spiel nicht zerstöre, sowie vorwiegend

statische Einstellungen, die von vielen milieustimmigen Gegenständen in einen ‹Trödel Laden› verwandelt wurden.

Kuleschow reformierte den langsamen russischen Film durch Aktion, Dynamik, Exzentrik. Die Bewegung sollte verkürzt und nur in ihrer spannendsten Phase gezeigt werden, dann könne die Aneinanderreihung von langen, statischen und tiefen Bildern in eine dynamische Montage von kurzen, flachen, rhythmischen Einstellungen übergehen. Bauers NEMYJE SWIDETELI (STUMME ZEUGEN, RU 1914) hat nach Berechnungen des Filmhistorikers Yuri Tsivian (1992) sechzig Einstellungen mit einer Durchschnittslänge von einer Minute und drei Sekunden, er sei dreimal so langsam wie ein durchschnittlicher amerikanischer Film jener Zeit. Kuleschows Regiedebüt DAS PROJEKT DES INGENIEURS PRAJT entstand nur vier Jahre später, die durchschnittliche Einstellungslänge betrug sechs Sekunden!

Der Film müsse, so Kuleschow, voll und ganz auf wirksame Stereotype bauen: Kriminalintrige und Verfolgungsjagd, Masken von Bösewichtern und Vamps in einer Umgebung moderner Attribute: Zug, Flugzeug, Auto, Telefon. Das demonstrierte sein ‹amerikanischer› Film über den Ingenieur Prajt. Ein Elektrizitätswerk entsteht, ein technisches Patent wird gestohlen: Verfolgungsjagd, kurzer Kampf, Revolverschuss, Ende...⁴

1918 leitete Kuleschow eine Gruppe von Frontberichterstattem. Als Wladimir Gardin ein Jahr später in Moskau die erste Filmschule initiierte, berief er ihn als Lehrer dorthin. Der Legende nach nahm Kuleschow abgelehnte Schauspielschulbewerber auf, um zu demonstrieren, dass er sie zu genialen Filmleuten ausbilden könne. Er trainierte sie nach einem eigenen System, um sie zu sich perfekt bewegenden ‹lebenden Modellen› (*naturshotschiki*) zu formen. In dieser Gruppe von Schülern fand Kuleschow seine Muse, seine ideale Darstellerin und Frau: Alexandra Chochlowa, die Enkelin des berühmten Kunstsammlers und Galeriebegründers Sergej Tretjakow.

Als Kuleschow sich mit Gardin überworfen hatte, zog er mit seinen Schülern Pudowkin, Barnet, Chochlowa, Fogel, Komarow, Obolenski und Podobed in die Räume von Wsewolod Meyerholds Theaterschule um, wohin auch Eisenstein zu den Lehrveranstaltungen kam. Rohfilm war in Sowjetrußland knapp, so entstand der neue Film, nach dem

4 DAS PROJEKT DES INGENIEURS PRIGHT wurde 2008 bei Absolut Medien (Berlin) herausgegeben. Die DVD bringt den Hauptfilm in zwei Versionen mit ‹hypermedialen Fußnoten› (Texte, Ton, Fotos, Clips), zusammengestellt von Nikolai Iswolow und Natascha Drubek-Meyer. Die Ausgabe übernimmt die amerikanische Schreibweise des Namens.

Kuleschow trachtete, meist als Theaterübung – als «Film ohne Filmmaterial», nur im Klassenraum gespielt und auf Fotos festgehalten. Für seine Montage-Experimente, die das Zusammenfügen von separaten Raumsegmenten, Handlungen, Blicken und Gesten in einer kontinuierlichen Einheit prüften, erbettelte er beim Filmkomitee ganze 19 Meter Film! Kuleschows Experimente am Schneidetisch aus dem Jahre 1921 sollten in der Praxis beweisen, dass im Film jegliche Verbindung möglich ist; dass mehrere Bilder, nacheinander gezeigt, in einen Kausalzusammenhang treten und dabei der Eindruck raum-zeitlicher Kontinuität entsteht; die Zergliederung des Raums wird aufgehoben, die disparaten Aktionen werden als *eine* Handlung wahrgenommen und zugleich mit Bedeutung versehen. Einer schießt in einem Bild, im nächsten fällt ein Anderer um. Der Zuschauer meint: getroffen!, auch wenn der Schuss in Alaska und der Sturz in Jamaika gedreht wurden. Ein Mann schaut ins Nichts. Kuleschow montiert dazu alternativ Bilder von einem Kind, einem Sarg, einer Frau; der Zuschauer ist geneigt, das Ganze jeweils als Rührung, Trauer, Begehren zu deuten. Der «Effekt» ist entdeckt, wenn auch nicht erklärt (das hat Kuleschow nie versucht). Dabei ist nicht einmal erwiesen, ob dieses Experiment tatsächlich am Schneidetisch mit einer Nahaufnahme des berühmtesten Schauspielers des russischen Films, Iwan Mosshuchin, durchgeführt wurde oder nur in Kuleschows Kopf stattfand.

Im August 1922 initiierte der Grafiker Alexej Gan die konstruktivistische Zeitschrift *Kino-fot*. Gan glaubte, der Film werde dank seiner maschinellen Natur die alte Kunst von Bauer, Mosshuchin & Co. abschaffen und eine neue Form – die dynamische Geometrie – einführen. Die Zeitschrift, von der nur sechs Hefte erschienen, wurde zum Forum für die Aufsätze von Kuleschow, dem ersten Modernisten im russischen Film.

Dabei verstand er sich nicht als Theoretiker. Kuleschow *praktizierte* Film als faszinierende Zusammenarbeit einer Gruppe Gleichgesinnter, in der man einander mit Energie und Erfindergeist ansteckt. Filme drehen war für ihn die intensivste und einzig lohnende Form zu leben. Er selbst schuf eine solche Gruppe um sich, eine Werkstatt, eine «Fabrik» – lange vor Andy Warhol. Die Arbeit war konkret und sehr demokratisch. Kuleschows Filme wurden allerdings nicht so berühmt wie die seiner gleichaltrigen Schüler. Diese wuchsen zu schnell heran und drängten alsbald den Meister weit in den Hintergrund – Wsewolod Pudowkin, Boris Barnet, Sergej Eisenstein. Selbst die originäre Entdeckung Kuleschows, der berühmte Montage-Effekt, wurde zuerst von Pudowkin formuliert und prompt ihm zugeschrieben. Doch der Ele-

ve war fair, stellte den Fall richtig und verriet der Weltfilmgeschichte im Namen aller Kuleschow-Schüler: «Wir machten Filme, Kuleschow schuf die *Kinematographie*.»

Der Spruch war bald vergessen, denn seit Ende der 20er Jahre lief eine Kampagne gegen Kuleschows «bürgerlichen Kitsch, Amerikanismus und Formalismus», die sich zunehmend verschärfte. Zunächst fielen ihr seine zwei Unterhaltungsfilme zum Opfer, WESJOLAJA KANAREJKA (*DER LUSTIGE KANARIENVOGEL*, UdSSR 1929) und DWA-BULDI-DWA (*ZWEI-BULDI-ZWEI*, UdSSR 1928), in denen sich die Unterhaltungskünste verselbständigen und die Revolution als Zirkusattraktion und Kabarettnummer dargestellt ist. Auch der Star der Filme, Alexandra Chochlowa (leuchtendes Haar, ein Körperumriss wie mit Kohle gezeichnet, exzentrische Mimik), wurde angegriffen, denn sie entsprach zu wenig der gängigen Vorstellung einer Filmschönheit («zu dünn, zu hässlich»). Nach drei großen Rollen musste sie ihren Beruf aufgeben. Sie wechselte daraufhin hinter die Kamera und durfte drei Filme drehen, bevor ein nächstes Berufsverbot erging.

Kuleschows Situation wurde immer schwieriger. Seine Erfahrung mit dem Tonfilm und die neu erarbeitete Repetitionsmethode (zunächst wird der ganze Film geprobt, dann schnell abgedreht) wurden zwar geschätzt, und als Erwin Piscator 1931 im Studio Meshrabprom mit den Dreharbeiten für WOSSTANIJE RYBAKOW (*AUFSTAND DER FISCHER*) begann, stellte die Leitung ihm Lew Kuleschow als erfahrenen Praktiker zur Seite; Piscator verzichtete jedoch auf dessen Rat. Auch zwei Filme Kuleschows, mit denen er seine neue Produktionstechnik vorstellte, GORISONT (*HORIZONT*, UdSSR 1930) – über das Schicksal eines in die USA emigrierten und nach Russland zurückgekehrten Juden – und WELIKI UTESCHITEL (*DER GROSSE TRÖSTER*, UdSSR 1936) – eine satirische Parabel auf die unüberbrückbare Kluft zwischen Kunst und Leben –, passten nicht ins Kunstkonzept der Zeit. Seit 1933 hatte Kuleschow nur noch an der Filmhochschule unterrichtet, und zwar das Fach, das er nicht mehr ausüben durfte: Filmregie. Nach der Hinrichtung des Filmministers Boris Schumjaski 1938 trat er noch einmal ins Atelier und drehte einige Kinderfilme, bizarre stalinistische Geschichten. In einer davon, SIBIRJAKI (*DIE SIBIRER*, UdSSR 1942), suchen zwei Jungen eifrig Stalins Pfeife (ein Fetisch) als Ersatz für die gefürchtet-geliebte Vater-Imago Stalin, der ihnen als Märchenfigur im Traum erschien – ambivalenter Abschluss der Karriere des ersten russischen Modernisten des Films (vgl. Bulgakowa 1995a).

Kontext: LEF und Lew

Es gibt nur eine einzige Biografie von Lew Kuleschow (Gromow 1974), die jedoch nicht auf seine Verbindungen zu den wichtigen Künstlergruppen der 20er Jahre eingeht, weder auf die zum Kreis um Alexej Gan noch die zur Linken Front, LEF. Die Linke Front war zunächst eine literarische Vereinigung Moskauer Futuristen mit Gleichgesinnten aus dem Fernen Osten, die nach Moskau übersiedelt waren, sowie den aufkommenden Praktikern und Theoretikern der Produktionskunst aus dem Institut für Künstlerische Kultur (InChuK) oder dem Kreis um die Zeitung *Iskusstwo kommuny* (Kunst der Kommune). Dazu stießen die Theoretiker der formalen Schule und des Moskauer linguistischen Zirkels, literarische Konstruktivisten und unabhängige Literaten. 1923–25 brachte die Gruppe die literarische Zeitschrift *LEF* heraus, die 1927–28 als *Nowy LEF* wiederbelebt wurde. Diesmal standen Fotografie, Film, Design stärker im Zentrum der Aufmerksamkeit: Die Gruppe entwickelte das Programm einer Literatur, ja Kunst des Faktus und erblickte im Film die größte Möglichkeit für dessen Realisierung. Lew Kuleschow stand der Gruppe sehr nah. Die Vorlagen für alle seine Filme, angefangen mit *MISTER WEST*, stammten ausschließlich von LEF-Leuten.

Die Futuristen, Produktionskünstler und Konstruktivisten gaben der Kunst eine neue Orientierung: Realität und Fakt werden über Vergangenheit (Mythos) und Zukunft (Utopie) gestellt. Diese Orientierung wandte sich bewusst gegen die russische Tradition, die immer die Gegenwart verdrängt hatte. Die sinnliche Erfahrung hatte für die Linke Front Priorität. Die Kategorie des Sehens (des «neuen Sehens» nach Schklowski) spielte eine große Rolle in diesem Programm, wenn auch die Sinnlichkeit eher rationalistisch aufgefasst wurde. LEF verstand Kunst nicht als Genuss oder Erkenntnis, sondern als Programm für das Leben. Die Kunst, ihrer Immanenz beraubt, spielte dabei die Rolle eines Modells, das dem Zuschauer das Erlernen neuer Sprach-, Denk- und Verhaltensweisen erleichtern sollte. Aufgabe der Literatur war es nicht, Erzählungen zu schreiben, sondern eine neue Gebrauchssprache anstelle der gegenwärtigen Sprachlosigkeit zu schaffen. Das Theater sollte zum Laboratorium der neuen Lebensformen werden (Meeting, Tribunal, Klubabend, Karneval, Beerdigung, Fabrikarbeit, Wahlkampagne usw.), seine Bühne zur Demonstration neuer Verhaltensmodelle und Bewegungsweisen. Film sollte den Menschen das neue Sehen und Denken beibringen. Die linke Front sah allerdings im damals praktizierten Film eine gefährliche und schädliche Institution, eine «staatlich

erlaubte Opiumschenke», die den Bürgern billige Träume verkaufte und sie zum legalen Desertieren aus dem Alltag animierte.

Dabei waren alle LEF-Leute im Kinogeschäft aktiv: Majakowski schrieb mehrere Drehbücher, von denen die meisten verfilmt wurden; Schklowski war Chef der Drehbuchabteilung des Sewsapkinos-Studios, Dramaturg des 3. Staatlichen Filmstudios, einer der produktivsten und erfolgreichsten Drehbuchautoren (von etwa 40 Filmen) und ein scharfzüngiger Filmkritiker zugleich. Ossip Brik war in der Drehbuchabteilung des Studios Meshrabprom angestellt. Mehrere Filmvorlagen und etwa 50 Aufsätze über den Film stammten von Sergej Tretjakow. Der Kreis der zur LEF gehörenden Filmleute wuchs, zu Eisenstein und Wertow gesellten sich Esfir Schub, Leonid Obolenski, Michail Kalatowsow, Witali Shemtschushny.

Auch Lew Kuleschow schrieb mehrere Texte für die Zeitschrift und wurde von der Linken Front als ihr «Haus-Regisseur» betrachtet. Er arbeitete mit praktisch allen LEF-Mitgliedern zusammen. *MISTER WEST* war nach einer Vorlage von Assejew entstanden, die allerdings stark umgearbeitet und von der ganzen Gruppe, allen voran Pudowkin, weiterentwickelt worden war. Schklowski schrieb für Kuleschow *DURA LEX* und *HORIZONT* und arbeitete auch am nicht realisierten Filmprojekt *FUNTIK* (1925) mit. Ihre Zusammenarbeit begann in einer für Kuleschow sehr schwierigen Periode: *LUTSCH SMERTI* (*DER TODESSTRAHL*, UdSSR 1925) war gerade durchgefallen (vgl. die Rezensionen in Bulgakowa 1995b, 61), und Kuleschow erhielt 16 Monate lang keine Filmaufträge. *DURA LEX* wurde aus produktionstechnischen Gründen vom 3. Staatlichen Studio schnell akzeptiert (drei Schauspieler, eine Dekoration), doch hatte auch dieser Film bei der Kritik keinen Erfolg (vgl. *ibid.*, 109f). Daraufhin wurde Kuleschow demonstrativ von Majakowski und Brik unterstützt. Majakowski nannte ihn den einzigen Regisseur, der Filme nach seinen Drehbüchern zu inszenieren vermochte (allerdings könnte dabei die Romanze zwischen Kuleschow und Lili Brik, Majakowskis offizieller Geliebten, die von einer Filmkarriere träumte, ausschlaggebend gewesen sein⁵). Das innovativste Drehbuch Majakowskis, *Kak poshiwaete?* (*Wie geht es Ihnen?* – auch: *Das Herz des Films*, UdSSR 1927), das sich auf das Spiel zwischen Realität, Film und der davon angeheizten Imagination gründete

5 Mit Hilfe von Kuleschow bekam Lili Brik die Möglichkeit, beim Film zu arbeiten. Kuleschow fungierte als künstlerischer Berater für ihren ersten und einzigen Film als Regisseurin *STEKLJANNY GLAS* (*DAS GLÄSERNE AUGE*, 1928; Co-Regie Witali Shemtschushny).

und das Kuleschow realisieren sollte, wurde jedoch nie zur Produktion freigegeben. Ossip Brik sorgte sich um das Schicksal Kuleschows und schrieb für ihn ZWEI-BULDI-ZWEI (1928), *Cleopatra* (1928, nicht realisiert), *Dochunda* (1934, abgebrochen). Der Journalist Alexander Kurs, dessen nowosibirske Zeitschrift *Nastojaschtscheje* (Gegenwart) von der LEF als beste Provinzzeitung gelobt wurde, schrieb für Kuleschow und Chochlowa die Drehbücher *Wascha snakomaja* (Ihre Bekannte), auch SHURNALISTKA (DIE JOURNALISTIN, 1927, wovon nur der vierte Akt erhalten ist) sowie DER GROSSE TRÖSTER (1936).

Die LEF-Leute erwiesen sich für Kuleschow stets als rettende Freunde. Als die Schauspielerin Alexandra Chochlowa angegriffen wurde, schrieben Schklowski und Eisenstein eine Broschüre über sie, in der sie forderten, dieser ersten talentierten Exzentrikerin des sowjetischen Films eine eigene Serie einzuräumen (vgl. Schklowski/Eisenstein 1926).

1927 fuhren Kuleschow, Tretjakow und Schklowski nach Georgien, um dort drei Monate lang Vorlesungen für Filmstudenten zu halten. Dabei fing Kuleschow mit den Dreharbeiten für PAROWOS B-1000 (Lokomotive B-1000) an – nach einem Drehbuch von Tretjakow. Auch das war ein Hilfestus: Kuleschow war fest überzeugt, dass er den zentralen Staatsauftrag für den Jubiläumfilm zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution bekommen würde, doch der ging an Eisenstein. Daraufhin bot ihm Tretjakow sein Drehbuch zum Jahrestag der Revolution als Ersatz an. Im August 1927 wurden die in Tbilisi gestarteten Dreharbeiten plötzlich unterbrochen und Kuleschow verhaftet. Diese Geschichte blieb im Dunkeln, Kuleschow beschreibt sie in seinen Memoiren nur als Anekdote («Ich wurde als Hochstapler verhaftet, der sich für den bekannten Regisseur Lew Kuleschow ausgegeben habe» (Kuleschow/Chochlowa 1975, 118), doch hinter der Verhaftung stand in Wahrheit Lawrenti Beria, und die Freilassung war das Ergebnis der Bemühungen Majakowskis. Obwohl alles gut endete, wurde die Weiterarbeit untersagt, das bereits abgedrehte Material verschwand spurlos. Kuleschow war so eingeschüchtert, dass er auf der Stelle Georgien verließ und nie wieder Tretjakows Drehbuch anrührte.

Ab 1927 war Kuleschow im Studio Meshrabprom angestellt. Die LEF führte eine aggressive Kampagne gegen die Produktionen dieses Studios und griff sie heftig an – als Stütze des akademischen Traditionalismus, als schlechte Unterhaltung, bürgerlicher Kitsch, als Hafen für zurückgekehrte Emigranten. Kuleschow jedoch wurde verschont. Diese Toleranz ihm gegenüber ist – etwa im Vergleich zur Intoleranz gegenüber Wertow und Eisenstein – fast schon geheimnisvoll. Dabei

war das filmtheoretische Programm der LEF auf den ersten Blick mit Kuleschows Werk alles andere als kompatibel. Man sah die gängigen Produktionen als gefährliche Desorientierung der Bevölkerung, wo Kleinbürger der visuellen Droge verfielen. Warum das moderne Kino eine staatliche Opiumschenke sei, erklärten die LEF-Leute nicht nur aus der kommerziellen Ausrichtung des Verleihs (über ihn müsse strenge Kontrolle ausgeübt werden), sondern auch aus der geläufigen Praxis der Filmemacher, mit dem Material «Realität» umzugehen.

Dabei nutzten sie das analytische Modell der formalen Schule – die Opposition von Material und Fabel – und erklärten aus dem Auseinanderfallen dieser Komponenten den desolaten Zustand des Massenkinos. Die Fabel wurde verstanden als Anpassung des konkreten Materials (der Realität) an das abstrakte Schema der Handlung. Die ästhetische Verallgemeinerung – die Fabel – führe das Material in den bekannten Kanon und die damit verbundenen Werte, die dem Neuen nicht adäquat sein konnten; die unvertraute Konkretheit werde gegen ein bekanntes Klischee eingetauscht und entstellt. Bildende Künstler – so der Vorwurf – malten Rotarmisten als Heilige Georgs, Komponisten schrieben Worte wie «Kommune» und «Revolution» in die Romanzen hinein, der Bürgerkrieg werde in den Traditionen des Familienromans aus dem 19. Jahrhundert bearbeitet, und der Film «pickfordisiere» den Arbeiteralltag (Tretjakow 1928). Das Material gehe dabei unter, weil die Regisseure es in eine Abenteuerhandlung, in ein Liebesmelodram oder eine opernhafte Historien-Epopöe pressten. Wolle man die Revolution aus sieben verschiedenen Perspektiven darstellen, werde eine Familie mit sieben Brüdern erfunden, witzelte Viktor Schklowski (1985, 110). Das Fabulieren gerate zum Fleischwolf jedes neuen Fakts, der so in eine soziale Droge, ein ästhetisches Konsumprodukt verwandelt werde (Tretjakow 1927). Solche überholten Fabeln sollten nicht mehr eingesetzt werden. Die Arbeit des Filmemachers bedeute nun, die Fakten aus der Realität zu sammeln und eine neue – fabelfreie – Art ihrer Verknüpfung zu finden (Brik 1927) oder gleich in den Dokumentarfilm zu wechseln, wo das Material seine Dominanz behaupten konnte.

Allerdings zeigte die praktische Filmarbeit der gnadenlosen LEF-Kritiker, die als Drehbuchautoren, Fachberater und Dramaturgen in verschiedenen Studios arbeiteten, dass sie sich selbst auf jene Sujetschemata stützten, die sie so scharf verrissen. Das erotische Dreieck verwandelte Schklowski in das didaktische Komsomolzen-Melodram UCHABY (SCHLAGLÖCHER, UdSSR 1926). Das berühmteste Drehbuch Briks, POTOMOK TSCHINGIS-CHANA (STURM ÜBER ASIEN, UdSSR 1928), setzte effektiv die Geschichte der Suche nach einem verlorenen Er-

ben um. Aus dem faktografischen Drehbuch von Tretjakow über China machte Ilja Trauberg den aktionsreichen melodramatischen Schlager *GOLUBOI EKSPRESS (DER BLAUE EXPRESS, UdSSR 1930)*. Nach dem Erfolg von E.A. Duponts *VARIÉTÉ (D 1925)* schrieben Brik und Schklowski zwei Familiengeschichten mit mehreren «Brüdern», die im Zirkus angesiedelt waren: *ZWEI-BULDI-ZWEI* und *POSLEDNI ATTRAKZION (DIE LETZTE ATTRAKTION, UdSSR 1929)*.

Theoretisch verwarfen sie die Fabelproduktion, praktisch haben sie sie gefördert und damit die Grundlagen für die Theorie der Unterhaltungsgenres gelegt, indem sie mithilfe des Modells Material/Fabel eine Reihe konstanter Merkmale festlegten: die Methode einer Wirklichkeitsaneignung, die auf vereinfachende Strukturierung hinauslief (das Unbekannte wurde dem Bekannten angepasst); die Wiederholung bestimmter Situationen und das Modellieren einer Grundsituation, die in unzähligen Invarianten, egal in welchem Milieu, wirksam werden konnte; der Einsatz des Materials als Ornament, als Exotik. Film erwies sich für die LEF-Literaten als Sandkasten zur Kombination und Rekombination der Fabel-Bauteile. Nicht anders waren die für Kuleschow von den LEF-Autoren verfassten Drehbücher.

Film war für Kuleschow jedoch nicht Fabel, sondern Bewegung, Licht, Textur und Montage. Diese Elemente bestimmten seine Arbeiten und transformierten alte Geschichten in Richtung jener Kunst, von der die russischen Konstruktivisten träumten, auch wenn sie nie ganz mit ihr kongruent waren. In der Annäherung und Entfernung von LEF und Lew gibt es viele widersprüchliche Momente. Ebenso wie LEF akzeptierte Kuleschow die Notwendigkeit kollektiver Arbeit ohne Individualismus und Geniekult, wobei man die Kunst als Produktionsprozess verstand, was allerdings auch in der Technologie des Filmemachens begründet lag; doch dort, wo die LEF sich in Richtung Utopie bewegte, blieb Kuleschow pragmatisch professionell. Die filmische Arbeit fordert genaue technische Vorbereitung; Filmkunst ist Produktion, nicht jedoch Produktionskunst im LEF-Verständnis.

Nach Vorstellungen der LEF sollte die Kunst keine ästhetischen Produkte mehr kreieren, sondern eine neue gegenständliche Welt des Menschen. Kuleschow indessen setzte dem Leben eine autonome Welt entgegen, die allein auf der Filmleinwand entstehen konnte, denn die sowjetische Realität entsprach nur wenig der herbeigesehnten Modernisierung. Kuleschow beschwor, wie die LEF, die Abschaffung des Kanons – und des dazugehörigen Weltempfindens. «Menschen, [...] die die Existenz des Telefons beklagen und sich nach dem antiken Alltag sehnen oder einem Alltag wie im 18. Jahrhundert, sind geisteskrank»

(Kuleschow 1987, 89). Und er wusste, wie er das Weltempfinden verändern könnte: Die Rettung der Welt liege allein in der Beherrschung der Bewegung.

Filmprogramm nach Kuleschow: Material und Medium

Für Kuleschow ist Film in erster Linie ein anderes *Sehen*, denn er vermag die chaotischen visuellen Eindrücke unserer Umgebung zu strukturieren und darin eine Form zu entdecken. Er gestaltet sie dank der dem Medium eigenen Merkmale: das Fehlen der Farbe, die Rückführung von Dreidimensionalität auf die Fläche, die Beschränkung des Blickfeldes durch den Kader und die Organisation der Bewegung innerhalb der Einstellung, die das Auge lenkt. Während die erstgenannten Eigenschaften bereits seit 1918 in den Texten Kuleschows als ontologische Merkmale figurieren (vgl. *Die Kunst des Lichts*), wird die Idee der Bewegung erst ab 1920 zum «Grundelement der Einstellungs-komposition» (Kuleschow 1987, 104) erklärt, was parallel zur Einführung des Begriffs des «lebenden Modells» in seinem Buch *Das Banner der Kinematographie* geschieht.

Als Kuleschow 1919–1921 die Montagetechniken verfeinerte, fing er an, mit der Raumdarstellung zu experimentieren, und schuf hierfür einen neuen Kanon. Der Filmraum wurde als virtueller, mosaikartiger Raum verstanden – mit einer wesentlichen Korrektur: Für Standortwechsel der Kamera und Montagesprünge war keine Rechtfertigung mehr nötig. Eines der ersten Montageexperimente befasste sich mit der Schaffung einer nicht existierenden Geografie. Die erhaltenen Übungen (Chochlowa und Obolenski ersteigen die Treppe der Moskauer Erlöser-Kathedrale und treten ins Weiße Haus ein) demonstrieren die «sprachliche», kombinatorische Natur des im 19. Jahrhundert subjektiviert konzipierten Sehens, und Film war eines der Instrumente, das dieses neue, von Helmholtz geprägte Verständnis zu modellieren übernahm. Helmholtz hatte als Erster behauptet, es bestehe keine direkte Korrespondenz zwischen sinnlicher Erfahrung und Objekt; Bild (und Wahrnehmung) seien nicht stabil, der Beobachter strukturiere und organisiere die Wahrnehmungsdaten. Das Sehen wurde als eine Serie von Sprüngen verstanden, als komplexe Tätigkeit, die sich zwischen den verschiedenen Teilen des Gehirns abspielt: Das Denken organisiere die Daten zu einer Kette, und das Sehen sei von der Interpretation nicht zu trennen. Die Filmmontage modellierte quasi diese Tätigkeit. Gerade diese Montagefigur setzte sich in den klassischen

Hollywood-Filmen durch, die den künstlichen Charakter des Filmraums kaschieren und – wie Kuleschow in seiner Übung – ein Subjekt in den Raum einführen, das durch seine Bewegung eine Einheit der Segmente suggeriert.

Bestärkt durch seine Montage-Experimente zur Schaffung von filmischem, real nicht existierendem Raum, von Zeitverlauf und Handlung aus disparaten und zufälligen Teilen, weiß Kuleschow nur zu gut, dass man es im Film nicht mit der Realität zu tun hat, sondern mit ihrer medialen Vermittlung. Er beschreibt die medialen Besonderheiten mit zwei verschwommenen Begriffen, «Amerikanismus» und «Photogenie»; dabei verleiht er jedem Begriff eine eigenwillige Semantik.

«Amerikanismus» wurde in den 20er Jahren sehr breit gebraucht. Bei dem Dichter Alexej Gastjew, der zugleich Leiter des Instituts der Arbeit war, bedeutete der Begriff «Industrialisierung», «Mobilität» und «Planung»; bei der Fabrik des exzentrischen Schauspielers, FEKS, dagegen einen Satz von Elementen der *second hand culture* (vgl. Bulgakowa 1996, 116–121). Bei Kuleschow ist es das Programm des rein Filmischen, das auf zwei Momenten gründet: der präparierten visuellen Form und der organisierten Bewegung. «Filmisch» bedeute «ein Maximum an Bewegung». Weil dies der Praxis der amerikanischen Filme entspricht, bezeichnet er das Filmische oft mit dem Wort «Amerikanismus». Streng genommen bedeutet die amerikanische Einstellung bei ihm eine Verkürzung der Bewegungsdarstellung durch elliptische Reduktion der Bewegung auf ihre expressivste Phase (Kuleschow 1987, 68). Die Essenz des Films liegt jedoch nicht innerhalb der aufgenommenen Bilder, sondern in ihrem Wechsel: «Die Essenz des Films, seine Methode, den künstlerischen Effekt zu erzielen, liegt in der Montage amerikanischer Einstellungen», schreibt Kuleschow 1920 in *Das Banner der Kinematographie* (ibid., 69).

Das visuelle Material muss für den Film selektiert und stark bearbeitet werden. Die Wahrnehmung muss gelenkt werden, indem der Reichtum der visuellen Information innerhalb der Einstellung weitestmöglich unterdrückt und die semantische Belastung auf die Schnittstelle zweier Bilder verlagert wird. Das flache Rechteck der Leinwand liefert bereits eine konstruktive Begrenzung, die die visuelle Information reduzieren hilft und das Material in einem ersten Schritt organisiert. Eigentlich sucht Kuleschow nach Wegen, die *Gestalt* möglichst schnell erfassbar zu machen – mit Hilfe von Licht, Aufnahmewinkel, Hintergrundgestaltung und Oberflächenbeschaffenheit (Textur). Die in der Praxis gewonnene Erfahrung stellt er in einer Reihe von Texten aus den Jahren 1925–29 zusammen.

1924 wird der Begriff «amerikanisch» für kurze Zeit durch das Wort «Photogenie» verdrängt, das Kuleschow zum ersten Mal 1924 in einem Vortrag für die Assoziation Revolutionärer Kinematographie (ARK) gebraucht (Kuleschow 1987, 96–102). Höchstwahrscheinlich hing dies damit zusammen, dass im selben Jahr Louis Delluc's *Photogénie* (1920) auf Russisch erschienen war.

Bei Delluc beschreibt der Begriff zunächst antitheatralische, filmische Eigenschaften des Gesichts auf der Leinwand, doch in der Folge bezeichnet *photogénie* generell die filmischen Eigenschaften der Dinge. Delluc unternahm zunächst auch ihre Einteilung in photogene und nicht photogene; zu den ersten gehören alle Naturgewalten, mobile Objekte, Tiere (Delluc 1985, 173). Doch dann stellte er fest, dass es nicht die Natur selbst ist, die für *photogénie* sorgt. Das Material wird mit Hilfe des Lichts zum Schöpfer des Photogenen (was Kuleschow seinem früheren Verständnis von Film als Kunst des Lichts durchaus anpassen konnte).

Wie Delluc unterscheidet auch Kuleschow zunächst das Material nach photogenen und unphotogenen Dingen und Prozessen; zu ersten zählen Wolkenkratzer, Eisenbrücken, Gleise, Dampfer, Lokomotiven, Flugzeuge, Motorräder, Autos, Rundfunkstationen, Flughäfen, Leuchtreklamen, Warenhäuser, Fabriken, Arbeitsabläufe. Photogene Gegenstände und Prozesse sind durch zwei Momente bestimmt: geometrische Form und gut organisierte Bewegung. Warum sie photogen sind, begründet Kuleschow über die Ökonomie der psychischen Energie, eine Kategorie, die bei Delluc nicht auftaucht: «Um die Form und die Linie einer Eisenbahnbrücke mit einem Blick zu erfassen, braucht man viel weniger Zeit, weil man mit sehr einfachen Formen und Richtungen zu tun hat, die schnell auf der Leinwand gelesen werden können» (Kuleschow 1987, 175). Um eine Landschaft wahrnehmbar zu machen, in der viele kurvenreiche, zickzackige, sich neigende, unbestimmt geformte Objekte verstreut sind, «braucht man 10 Meter Film; um eine Eisenbahnbrücke zu zeigen – 3 Meter» (ibid.). Kuleschow lobt Eisenstein, der die richtigen Gegenstände auswählt: Fabrik, Lokomotive, Kran, sie sind gut konstruiert und gut «lesbar» (Kuleschow 1987, 112). Im Aufsatz «Unser Alltag und Amerikanismus» (ibid., 93) verwendet er 1924 «Photogenie» und «Amerikanismus» synonym, sie beschreiben das neue Material des Films: funktionelle Architektur, dynamische Mechanismen und später Menschen, die ihren Körper wie eine Maschine beherrschen. Dabei wird die Schule, die Kuleschows Auffassung am nächsten kommt und ihn in eine andere Richtung als Delluc treibt, die Gestaltpsychologie, nicht genannt. Da sich in seinen

Schriften kein Verweis darauf findet, ist die Sekundärliteratur zu Kuleschow diesen offensichtlichen Parallelen nie nachgegangen.

Auf dem Rechteck der Leinwand müssen Gegenstände und Bewegungen – so Kuleschow – in genauen Achsen angeordnet werden, damit ihre Gestalt besser wahrzunehmen ist. In drei Achsen (horizontal, vertikal und diagonal) soll auch die Bewegung des Schauspielers verlaufen. Wird dieses Netz komplizierter, braucht der Zuschauer mehr Energie, um die Bewegung wahrzunehmen. Wolken, Landschaft, die krumme Silhouette einer Holzhütte – all das ist zu unbestimmt und daher für die Leinwand unbrauchbar: «Mit der Landschaft werden Sie nie dieselbe Wirkung erzielen wie mit einem Revolverschuss» (Kuleschow 1987, 179).

Der russische Alltag ist nach Kuleschow prinzipiell nicht filmbar, da er keine photogenen Gegenstände enthält – zu wenig Brücken, Eisenbahnlinien, konstruktivistische Gebäude (ibid., 93). Im sowjetischen Alltag existiert lediglich *ein* modernes Element, die Elektrizität, doch sie betont nur, wie unphotogen dieser Alltag ansonsten ist (ibid., 101). Einziger Ausweg ist die Ausbildung von sich perfekt bewegenden Menschen, von «Filmmodellen». Nur sie sind vollkommen dynamische Objekte, die man aus dem russischen Leben im Film einsetzen kann, da ihre Bewegung nichts mit dem alltäglichen motorischen Chaos zu tun hat und sich auf die Gesetze der gut funktionierenden Maschine gründet.

Das lebende Modell

Als einer der ersten Praktiker und Theoretiker erforschte Kuleschow den Film von dessen Material her. Auch der Schauspieler gehörte dazu und seine Bewegung zum «absoluten Basismaterial des Films» (Kuleschow 1987, 201–207). Ein «lebendes Modell»⁶ war ein Berufsfilmschauspieler – kein Laie und kein Theaterdarsteller! – mit begrenztem Einsatzbereich. Amerikanismus und Photogenie beschreiben die Verbindung zwischen dem Material, dem Mechanismus des Sehens und der optischen Bearbeitung im Film; an diesem Schnittpunkt platziert Kuleschow die natürliche Schönheit im Film (= *photogénie* = Amerikanismus). Auch sein Begriff *natureschtschik* (ausgehend von *natura*, was im Russischen auch «Motiv» und «Modell» bedeutet) ist eine Abwandlung von «Natur».

⁶ Diese Übersetzung des Begriffs *natureschtschik* ist geläufig, obwohl die Schriften Kuleschows bis heute noch nicht auf Deutsch vorliegen. Es existieren lediglich englische (Levaco 1974; Kuleschow 1987) und eine französische Ausgabe (Kuleschow 1994). In der DDR erschien nur die Übersetzung der Monografie von Jewgeni Gromow (1974) als Sonderheft der *Filmwissenschaftlichen Mitteilungen*, 1976.

Übungen: Ausdruckskörper von Kuleschows Schülern.



Der Begriff stammte von Valentin Turkin. Kuleschow versah ihn mit eigenem Inhalt. «Naturschtschik» war kein Modell für den Regisseur, wie ihn Turkin in Analogie zum Foto- oder Malermodell vorschlug, sondern «ein natürlicher organischer Mensch – wie im Leben –, der jedoch alles perfekter und hochgradiger zu tun in der Lage ist» (Kuleschow 1968, 10). Am besten, meinte Kuleschow, eignen sich auf der Leinwand Menschen, die eine organisierte, zweck- und zielgerichtete Arbeit ausführen: Kinder, Tiere und Exzentriker. Nach dieser Organik muss auch ein Modell streben, allerdings bei vollem Bewusstsein seines Körpers. Der Körper ist wie ein technisches Werkzeug, als vollendete Konstruktion organisiert. «Die Technik des *naturschtschik* sollte analytisch studiert und in einer Formel fixiert werden. In ihm gibt es mehr filmisches Tempo und Rhythmus als in einem sonnenbeschiene-*plein air*» (Kuleschow 1922).

Die Bewegung des lebenden Modells, ein Angebot im Feld der neuen körperbetonten Schulen der Ausdrucksbewegung,⁷ baut auf eine begrenzte Zahl von Elementen, genauso wie die Musik nicht die ganze Palette von Tönen einsetzt. Das Temperieren und Organisieren der

⁷ Die Polemik Kuleschows gegenüber den anderen Schulen der Ausdrucksbewegung (von François Delsarte und Emile Jaques-Dalcroze, im russischen Kreis von Sergej Wolkonski popularisiert) behandelt Yampolski (1991). Vgl. auch Bulgakowa 1996, 212–215.

Bewegung liegen dem Ausbildungsprogramm Kuleschows zugrunde. Die Bewegung des lebenden Modells erstreckt sich, natürlich, im Raum, und dieser Raum muss organisiert sein, damit die Form der Bewegung leicht wahrnehmbar wird. Jede Muskelbewegung muss in Raum- und Zeiteinheiten berechnet sein. Kuleschow teilt den Körper des Menschen in Achsen und versteht die Leinwand als Netz, in das diese Achsen sich einschreiben.

Die rechteckige Fläche einer Leinwand diktiert die Gesetze ihres Ausdrucks: parallele und diagonale Bewegungen, keine Kurven, nur Achsen und Winkel; ein farblich neutraler Hintergrund, der richtige Kamerastandpunkt und das Licht arbeiten die Gestalt (des Gegenstands, des Körpers) heraus. Die Filmhandlung ist als eine Reihe von Arbeitsprozessen zu verstehen: «Tee eingießen oder sich küssen beschreibt ein und denselben Arbeitsprozess, denn diese Bewegungen haben ihre eigene Mechanik» (Kuleschow 1987, 183). Die lebenden Modelle müssen die Gestalt der Bewegung wahrnehmbar machen. Die Dynamik selbst ist erst durch Schnitte zu erzielen.

Eisenstein verwendet den Film, um Denkmechanismen zu studieren, Kuleschow setzt Film ein, um Bewegung zu kreieren. Doch ist es nicht die filmisch erschaffene Bewegung (wie die der Statuen bei Eisenstein), sondern die gefilmte Bewegung eines lebenden Modells. Die Linke Front versteht Theater als Laboratorium, um die neuen Bewegungsformen zu erarbeiten und zu ertasten, damit sie später ins Leben übernommen werden können. Die Bewegung des Modells von Kuleschow ist nur für einen Bereich konzipiert: für den Film. Sie ist nicht als Lebenshilfe zu nutzen (wie z.B. das utopische Projekt eines Mitstreiters, Valentin Turkin, der Studios gründen wollte, in denen Amateure Bewegung erlernen; dadurch könnten ganze Generationen verändert werden). Zur Ausdrucksbewegung wird die Motorik eines lebenden Modells nicht nur durch seine Muskeln, sondern auch durch rein filmische Techniken: durch Bildausschnitt, Licht, Montage.

Die Einstellung

«Eine zufällige Kombination von Flecken, Linien, Flächen, menschlichen Figuren ist nicht akzeptabel. Der Zuschauer wird Kopfschmerzen bekommen von diesem Chaos, er wird nichts Gescheites wahrnehmen können und bleibt mit dem Film höchst unzufrieden», schreibt Kuleschow 1925 in dem Essay «Der Maler und der Film» (Kuleschow 1987, 104). Er gliedert die Einstellung in Komponenten: Milieu, Hintergrund für die Aktionen des lebenden Modells und Licht, und erarbei-

tet eine Reihe von Ratschlägen, um das Milieu und den Hintergrund so zu gestalten, dass sie die Wahrnehmung der Bewegung begünstigen und nicht hindern.

Nur die allernötigsten Requisiten sollten das Milieu vermitteln, und die neutrale Oberflächenbeschaffenheit der Materialien muss den Hintergrund – Wände, Fußboden, Decke und Möbel – bestimmen. Am besten eignet sich dafür unbearbeitetes helles Holz oder grauer Samt, mit dem die Dekoration ausgeschlagen werden kann. Der Fußboden ist mit einem Teppich zu bedecken, der auf links liegt: Die glatte graue Fläche kann das Licht am besten verteilen. Gut ist auch ein Kasch, um alles Unnötige, Störende, Chaotische zu eliminieren.

Bei der Beleuchtung wird Gegenlicht in Kombination mit Seitenlicht bevorzugt, denn beide können die grafische Linie, den Umriss hervorheben. Für eine totale Konzentration auf die Bewegung muss ein dunkler Hintergrund gefunden werden, dunkler Samt zum Beispiel. Aus der Dekoration ist alles zu entfernen, was die Aufmerksamkeit ablenken könnte, dabei ist die Oberfläche des Materials wichtiger als die Alltagsstimmigkeit der Requisiten: Wasser, Glas, Holz. «Nicht das Material ist wichtig, sondern die Materie», schreibt Kuleschow in *Das Banner der Kinematographie* (Kuleschow 1987, 79). Diese Betonung der sinnlichen Textur im Zusammenhang mit der streng geometrisierten Form zeugt vom Einfluss des Konstruktivismus. Kuleschows *DURALEX* demonstriert das ideale filmische Milieu: draußen die Wasserfluten, drinnen, in der Holzhütte, nur ein hölzernes Bett und ein Tisch. In *MISTER WEST* half der Schnee den «visuellen Schlamm Moskaus, der so bunt ist wie ein Hahn» (ibid., 93), zu verdecken und die Grafik aus schwarzen Figuren auf weißem Hintergrund herauszuarbeiten. Die Behausung der Ganoven, das Hauptinterieur des Films, ist eigentlich das leere Atelier mit wenigen Requisiten aus Holz. Einige Bilder auf dem Roten Platz oder auf dem Arbat während der Verfolgungsjagd, in denen das alltägliche visuelle Chaos dokumentarisch durchbricht, heben die gestalteten Einstellungen umso mehr hervor. Deshalb werde *MISTER WEST*, so Kuleschow, als «westlich» empfunden (Kuleschow 1987, 93). Der Raum der Einstellung ist frei von unphotogenen Gegenständen. Film ist eine materielle Kunst, doch sie besteht in der Überwindung des Materials und in dessen Beherrschung. Sogar in den Dekors des Gegenwartsfilms müssen wir nicht das vorfinden, was in den Zimmern moderner Menschen zu stehen pflegt. Zunächst ließ Kuleschow die Wohnung der Chochlowa in *DIE JOURNALISTIN* vollstopfen, um ihr chaotisches Leben zu verdeutlichen. Später verzichtete er auf diese Idee und suggerierte das Chaos durch lediglich zwei Ge-

genstände im leeren Raum vor dunklem Hintergrund: Auf einem Regal lag ein umgekippter Marmorelefant, und in einer Glasvase steckte ein Kleiderbügel. Die von Alexander Rodtschenko (dem Szenenbildner des Films) entworfenen Stühle – die expressivsten Elemente der Dekoration – wurden im Bild zu einem metrischen Netz angeordnet, um die Wahrnehmung zu erleichtern (Kuleschow 1987, 189).

Das Drehbuch: Filme und Projekte

Die Fabel muss – im Verständnis Kuleschows – über die Aktion zum Ausdruck kommen, die Emotion über die Bewegung. Aus der Kombination dieser beiden Elemente sollte ein ideales Drehbuch bestehen. Kuleschow analysierte das Spiel der Griffith-Darsteller und entdeckte darin ein Prinzip: Gefühle über die Motorik und den Umgang mit den Gegenständen zu vermitteln oder expressive Nahaufnahmen der «Arbeit der Hände» (*Rabota ruk*, 1926, Kuleschow 1987, 109ff) und unbewusste, automatische Gesten zu nutzen. Dies ist nach Kuleschow die «amerikanische» Schule des Spiels, die seine Darsteller zu erlernen haben. Anhand von Fotoserien analysierte er mit ihnen die expressiven Möglichkeiten einzelner Körperteile.

DIE JOURNALISTIN entstand als Antwort auf Chaplins A WOMAN OF PARIS (USA 1925). Hier gibt es keine Demonstration der Gefühle; das Verhalten eines Menschen kommt zum Ausdruck durch seinen unterschiedlichen Umgang mit denselben Gegenständen in verschiedenen Situationen. Der Drehbuchautor muss aus dem Fluss des Lebens die charakteristischen Aktionen des lebenden Modells mit den Teilen seines Körpers und den es umgebenden Dingen herausfiltern. Durch Demonstration der Arbeitsprozesse im bewussten und unbewussten (automatisierten) Zustand kommt er zur Darstellung des Zusammenspiels der bedingten und unbedingten Reflexe, die das Verhalten bestimmen. Die Arbeit des lebenden Modells wird dann einzig in der Verteilung der Bewegungseinheiten in den ihm angebotenen Situationen bestehen.

Nur solche Filme, die auf elementaren Bewegungen sich gründen, bestimmt Kuleschow als genuin filmisch: KRASNŲJE DJAWOLJATA (ROTE TEUFELCHEN, UdSSR 1923) von Iwan Perestiani, Eisensteins STASCHKA (STREIK, UdSSR 1925) und BRONENOSEZ POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, UdSSR 1925). Doch in OKTJABR (OKTOBER, UdSSR 1927) habe Eisenstein keine einfache Bewegungsform mehr gefunden, deshalb sei der Film misslungen.

Die Bewegung und das Spiel mit den Gegenständen bestimmt Kuleschows Filme und auch alle nicht realisierten Projekte wie *Funtik* oder *Lokomotive B-1000*. Ihr Konflikt ist immer dinglich, er gründet sich auf den Widerstand, den die Dinge leisten, oder den Konflikt zwischen Mensch und Dynamik. Bereits in seinem ersten Film nach der Revolution ist der Sieg bei der Verfolgungsjagd durch Potenzierung der dynamischen Fähigkeiten der Gegenstände entschieden: Ein Pferd wird vom Auto überholt, das Auto von einer Lokomotive.⁸ Der Sieg gehört derjenigen gesellschaftlichen Kraft, welche die mobilsten Dinge besitzt, und so entscheidet sich auch der Ausgang des politischen Kampfes. In *TODESSTRAHL* kämpfen die hoch technisierten Faschisten mit den Sowjets – und verlieren, weil diese sich den Vorrang bei technischen Innovationen sichern (an einer hypermodernen Waffe, dem Todesstrahl).

TODESSTRAHL wurde allerdings von der Kritik so heftig verrissen, dass Kuleschow ihn vorsichtig als «Angebotspalette kinetischer technischer Möglichkeiten» (Kuleschow 1987, 108) beschrieb. Im Grunde demonstrierte der Film, «wie die Menschen, die ihre Motorik beherrschen, letztlich auch siegen und wie die richtig organisierte Massenbewegung das soziale Chaos bändigt» (ibid., 101). Das klingt fast wie eine Utopie der konstruktivistischen Architekten, etwa Le Corbusiers, die glaubten, ein richtig organisierter Raum und die darin gelenkte Bewegung könnten die sozialen Probleme lösen. Der Architekt kreiert, in der Fabrik oder im privaten Bereich einer «Wohnmaschine», den Raum so, dass seine Planung die Bewegungsabläufe, Gesten und das Verhalten vorherbestimmt. Die funktionalen räumlichen Lösungen disziplinieren die biologische und potenziell anarchische Individualität.⁹ Das System der Fabrikorganisation und Arbeitsdisziplin wird als politisch relevante Idee der Ordnung betrachtet (egal ob Marx oder Ford).

In *DIE JOURNALISTIN* kann die Protagonistin ihren Körper nicht beherrschen, ihre Motorik ist desorganisiert, ihr Alltag chaotisch, deshalb erlebt sie ein Fiasko im Beruf und in der Liebe. Alle Szenen sind darauf gebaut, dass die Gegenstände, die sie anfasst, zerbrechen oder ihr außer Kontrolle geraten: Der Mantelknopf springt ab, sie rennt ihm nach, gleitet übers Eis und kommt fast unter die Straßenbahn. Beim Manu-

8 Unter Kuleschows nicht realisierten Filmideen gibt es eine Komödie über zwei rivalisierende Automobile und einen Wettbewerb der Geschwindigkeiten zwischen Auto, Boot und Flugzeug.

9 Vgl. den Vortrag «Der Plan des modernen Hauses» (11.10.1929), in Le Corbusier 1964, 119-134.

skript, das schnell zur Druckerei muss, vergisst sie Tinten und Klebstoff; ihre Ungeschicklichkeit führt dazu, dass der gesamte Satz auseinanderfällt. Sie ist der Arbeit nicht gewachsen und wird entlassen. Doch auch im Alltag erlebt sie nur motorisch verursachte Frustrationen: Sie verletzt sich den Finger an einem Nagel, lässt den Spirituskocher oder eine Zigarette brennen, vergisst ihren Schal und verrät dadurch ihre Affäre mit einem verheirateten Mann. Ihr motorisches Chaos überträgt sich auf andere Figuren, auf ihren Freund und auf ihren Liebhaber. Diese individuelle «Desorganisiertheit» steht im krassen Widerspruch zum einheitlich konstruktivistischen Design des Films, dessen Interieurs, Möbel, Requisiten und Kleider von Alexander Rodtschenko entworfen wurden.

In ZWEI-BULDI-ZWEI wird die politische Handlung über die Kinetik des Zirkus vermittelt. Im politischen Kampf siegt jener Held, dessen Nummer am virtuosesten die Kinetik beherrscht. Der Film beginnt mit einer wenig expressiven, wenig dynamischen Pferdenummer in einem politisierten roten Zirkus. Kurz darauf wird die Stadt von Roten aufgegeben und von Weißen eingenommen. Ihre Attacke ist als Pferdenummer gestaltet: Die Reiter fallen ins Zelt ein und bilden, auf die verschiedenen Reihen des Amphitheaters verteilt, eine komplizierte Pyramide – ein brillanter Zirkustrick. Die Weißen sind in diesem Fall die besseren Artisten, so gehört ihnen der Sieg. Als der rothaarige Clown den weißen Offizier bittet, seinen Sohn (einen verhafteten Roten) zu begnadigen, schlägt ihm der Offizier vor, eine Zirkusnummer vorzuführen. Doch der Artist ist so mit seinen Gefühlen beschäftigt, dass er die Nummer verpatzt und bei seinem Zuschauer durchfällt, als Clown, als politischer Anwalt und als Vater. Im Finale kann der rote Sohn, ein Akrobat, fliehen. Dies findet im Zirkuszelt statt; der Akrobat begeistert die Verfolger durch seine Kunst derart, dass sie ihre eigentliche Aufgabe vergessen und ihm applaudieren, wodurch er flüchten kann. Der Zirkus tritt hier als Milieumotivierung für eine utopische Idee Kuleschows auf, welche der perfekt organisierten Bewegung den Sieg über das soziale Chaos sichert.

Der Wechsel des psychischen Kostüms, das so notwendig für die Gegenwart ist, bedeutet für Kuleschow in erster Linie die Änderung der Motorik: Flanieren versus sportlicher Schritt, Laszivität versus Akrobatik, Frack und Ballkleid, die die Bewegung behindern, versus Ledermontur und Helm eines Fahrers oder Piloten. Die Fähigkeit oder Unfähigkeit eines Helden im Umgang mit der Geschwindigkeit und kinetischen Gegenständen, die sich emanzipieren, spielt eine große Rolle bei dessen Charakteristik. Die von Kuleschow konzipierte

und nicht realisierte Komödie *Funtik* für den Star aus dem Theater Meyerholds, Igor Iljinski,¹⁰ von der sowjetischen Kritik oft als «exzentrischer Harry Piel» apostrophiert, baut auf einen solchen kinetischen Kontrast.

Funtik (Iljinski) lebt in der Provinz und träumt vom Leben in der Stadt, in der andere Geschwindigkeiten herrschen. Dieses Leben ist durch Zeichen demonstriert: Flugzeug, Lokomotive, Autos, die durch die Provinz rasen. Funtik beherrscht diese Geschwindigkeit nur im Traum; im Traum kann er aus der Provinz fliehen, indem er sich am Rad eines Flugzeugs festklemmt. In der Realität sieht es anders aus. Er kommt irgendwann mit der Kutsche in Moskau an und erschrickt zutiefst über die schnellen Autos und Straßenbahnen. Er fällt in einen offenen Abwasserkanal, versucht auf dem Ofen seine nassen Kleider zu trocknen, die fangen Feuer usw. Zusammen mit Chochlowa, die ebenfalls nicht mit kinetischen Gegenständen umgehen kann, rast er auf einem Motorrad durch die Stadt und kann nicht bremsen. Um das Problem zu lösen, springt er ab und bindet das Motorrad – wie ein Pferd – an eine Laterne. Aus seiner Unfähigkeit werden allerhand komische Effekte gewonnen. Die Technik verselbständigt sich und rebelliert so lange, bis er sie beherrscht – dann bleiben ihm die Frustrationen erspart.

Ein anderes nicht realisiertes Drehbuch, *Lokomotive B-1000*, basiert darauf, dass Mensch und Maschine die Plätze tauschen. Die Lokomotive wird, als der Brennstoff ausgeht, mit Dörrfisch gefüttert. Die Menschen dagegen trinken das Wasser der Lokomotive. Im Dorf versuchen die Bauern, die Lokomotive wie einen Kranken zu pflegen – mit frischen Eiern, Huhn und Milch. Die Bedrohung für sie und ihren Führer stammt aus der gleichen Quelle – aus dem Feuer. Doch der schwache menschliche Körper geht dabei unter, die Maschine ist perfekter und kommt allein ans Ziel. Am Ende stirbt auch sie, als Parallele dazu wird Lenins Tod gezeigt. Doch Lenin steht als Idee wieder auf, und danach setzt sich auch die Lokomotive wieder in Bewegung, sie fliegt über die Erde und benötigt keine Gleise. Die Lokomotive und Lenin werden beide zu Zeichen, die wie symbolische Fetische funktionieren, sie lenken die Bewegung der Massen und provozieren ihre Ekstase. Tretjakow, der Drehbuchautor, parallelisiert hier die Sakralisierung der

¹⁰ Zunächst wurde der Stoff für den Schauspieler und Regisseur am Staatlichen Jüdischen Theater, Solomon Michoels, konzipiert, als Fortsetzung des Films *JEWREJSKOJE SCHTSCHASTJE* (JÜDISCHES GLÜCK, Alexej Granowski, 1925).

Technik und die Sakralisierung von Lenins Körper, dem einbalsamierten Fetisch im Mausoleum.

Die Filme Kuleschows werden meist als heterogene Werke angesehen, die keiner gemeinsamen Idee folgen. Doch fast alle verweisen auf den Grundsatz seines Filmverständnisses, der aus der Ästhetik direkt in die Fabel überführt wird: Biologisches und soziales Chaos unterliegen der Technik, weil deren Bewegung perfekt ist. Bereits 1918 in *Das Banner der Kinematographie* bewundert Kuleschow den Film als Medium, weil er es erlaubt, kreativ die Maschine dem Menschen zu unterwerfen, um die krude Realität ästhetisch zu transformieren (Kuleschow 1987, 85). Seine Filme sind eine utopische Projektion seines Traums vom Zusammenleben mit der Technik, was nur möglich ist, wenn der Mensch sein natürliches Instrument, den Körper, so perfekt zu bewegen lernt, wie eine Maschine es bereits kann.

Das war die größte Kampfansage an die Langsamkeit des russischen Alltags. Kuleschow selbst, der russische «Amerikaner» mit Lederjacke auf dem Motorrad, gab sich dem Geschwindigkeitsrausch hin. So hielt ihn Alexander Rodtschenko mit seiner Kamera fest: glänzendes Leder, verwischter Hintergrund, Aufnahmewinkel von oben. Das berühmte Foto vereint wichtige Momente von Kuleschows Verständnis des neuen filmischen Sehens: eine Diagonalkomposition, die die Dynamik betont, keine störenden Alltagsdetails, ein durch das Licht geschaffener Hintergrund.

Literatur

- Beller, Hans (Hg.) (1993) *Handbuch der Filmmontage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR Verlagsunion.
- Brik, Ossip (1927) Fiksazija fakta. In: *Nowy LEF*, 11–12, S. 48–50.
- Bulgakowa, Oksana (1995a) Der Mann mit der Pfeife oder Das Leben ist ein Traum. Studien zum Stalinbild im Film. In: *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*. Hg. v. Martin Loiperdinger, Rudolf Herz & Ulrich Pohlmann. München/Zürich: Piper, S. 210–232.
- (Hg.) (1995b) *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Ein Buch zur Filmreihe Moskau – Berlin*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- (1996) *FEKS. Die Fabrik des exzentrischen Schauspielers*. Berlin: PotemkinPress.
- Chochlova, Jekaterina/Albera, François/Posner, Valérie (Hg.) (1990) *Koulechov et les siens*. Locarno: Éditions du Festival International de Locarno.

- Le Corbusier (1964) Der Plan des modernen Hauses [frz. 1929]. In: Ders.: *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*. Berlin/Frankfurt a.M./Wien: Ullstein, S. 119–134.
- Delluc, Louis (1985) *Écrits cinématographiques I. Le Cinéma et les Cinéastes*. Paris: Cinémathèque française.
- Gromow, Jewgeni (1974) *Lew W. Kuleschow*. Moskau: Iskusstwo. [Deutsche Übers. in: *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, 1976.]
- Kuleschow, Lew (1922) Kinematografitscheski natschschtschik [Das lebende Filmmodell]. In: *Srelischtscha*, 1, S. 16.
- (1968) Na krasnom fronte [An der roten Front]. In: *Iskusstwo kino*, 2.
- (1987) *Lew Kuleschow. Sobranije sotschinenti v 3 tomach. Bd. I: Teorija, Kritika, Pedagogika*. Hg. v. Alexandra Chochlowa, Jekaterina Chochlowa & Iwan Sosnowski. Moskau: Iskusstwo.
- [Kuleshov, Lev] (1987) *Selected Works*. Moskau: Raduga.
- [Kouleshov, Lev] (1994) *L'art du cinéma et autres écrits*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- / Chochlowa, Alexandra (1975) *50 let v kino* [50 Jahre beim Film]. Moskau: Iskusstwo.
- Levaco, Ronald (Hg.) (1974) *Kuleshov on Film – Writings by Lev Kuleshov*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Schklowski, Viktor (1985) *Sa 60 let*. Moskau: Iskusstwo.
- / Eisenstein, Sergeij (1926) *Alexandra Chochlowa*. Moskau: Teakinopetschat.
- Tretjakow Sergej (1927) Proiswodstwenny szenari. In: *Nowy LEF*, 5, S. 30–35.
- (1928) S nowym godom, s nowym LEFom. In: *Nowy LEF*, 1, 1–2.
- Tsivian, Yuri (1992) Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des Frühen Films* 1, S. 103–113.
- Yampolski, Michail (1991) Kuleshov's Experiment and the New Anthropology of the Actor. In: *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Hg. v. Richard Taylor & Ian Christie. London/New York: Routledge, S. 31–50.