

Die Hypothesierung des Bildes, zur Kritik des konstruktivistischen Blicks bei Dsiga Vertov

Zur Kritik des konstruktivistischen Blicks - aus diesem Titel können sie schon entnehmen, daß ich einen anderen Zugang versuche als mein Freund Victor Listov, dem es in seinem aufhellenden Beitrag um die Fortwirkung der russischen literarischen Tradition im Werk Vertovs ging. Ich möchte dagegen mein Hauptaugenmerk auf die Besonderheit der künstlerischen Avantgarde und ihrer Krise in der ersten Hälfte dieses Jahrhundert legen. Sie werden bemerken, daß es Bezüge zu Lew Roschals Eingangsreferat und zu Oksana Bulgakowas Diskussionsbeiträgen gibt, aber auch zu den eigenwilligen biografischen Bemerkungen Balajans.

Wie sehe ich die künstlerische Situation des jungen Vertov? Balajan hat die Vermutung geäußert, daß Vertov, hätte er als Student der Neuropsychologie nicht Koltsov kennengelernt, vielleicht Psychiater geworden wäre, Seine frühen künstlerischen Interessen (früh schrieb er Gedichte, musizierte er) sprechen dagegen. Noch in Bialystok hatte Vertov eine Musikausbildung aufgenommen, die durch die Übersiedlung nach Moskau zu Kriegsbeginn unterbrochen wurde, In Bechterevs Petersburger Institut mag er erst einmal gegangen sein, weil es dort keine Begrenzung für jüdische Studenten gegeben hat. Er wird aber doch die Hoffnung gehabt haben, dort künstlerisches Interesse und wissenschaftliche Wahrnehmungstheorie zu verbinden. Das Interesse daran war damals so allgemein, wie vielleicht 1968 das an Soziologie. Nicht zufällig mühte sich Lenin zur selben Zeit in der

Züricher Spiegelgasse an seinem Text gegen den Empiriokritizismus; und in Havard gerade Hugo Munsterberg sein bekanntes Buch zur Psychologie des Kino. Das Interesse an Neuropsychologie schloß also das Künstlerische in sich ein und folgerichtig beginnt Vertov in Petersburg auch mit seinen ersten Tonexperimenten.

Die Welt als Bild- und Tonmaterial begreifen und die Sinnesorgane befreien, das war das futuristische Programm. das auch in Moskau nach Marinettis Auftritt und den Ohrfeigen, die die Kubofuturisten dem bürgerlichen Publikum versetzen, allgemein bekannt war.

191~, als Vertov, wie er sich nun nennt (kann man sich einen Psychiater namens Vertov vorstellen?), an seinen Experimenten sitzt, veröffentlicht in Italien Russolo sein futuristisches Manifest zum Film. Wie sich die Sprache vom Gerüst des Satzbaus zu befreien hat, so der Film von der Pseudoordnung des Kinodramas. "Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht", wird Vertov dann in seinem ersten publizierten Text schreiben. Aber was ist die Filmsache? Als wollte er der altgewordenen Kunst eins auswischen, gibt Vertov als Antwort ein Klotziges "die Bewegung der Dinge". Mit Hans Richters Filmtitel könnte man auch sagen "Alles, was sich bewegt, alles was sich dreht."

Hat die neue Kunst die alte erst einmal niedergerissen, dann sieht sich der Künstler der Mannigfaltigkeit und dem Chaos der Welt ausgesetzt. 1924 schreibt Vertov in seinem Tagebuch: "Es ist dies die Erkundung allein der Kamera, deren Hauptaufgabe es ist, sich nicht im Chaos zu verstricken, sondern sich in der Situation, in die sie geriet, zu orientieren, Es ist die Aufgabe, die Erkundung bis zum möglichen Maximum auszudehnen und, sich technisch vervollkommnend, die Beobachtung stetig zu vertiefen." Es ist also die Technik die uns bei der Neuorientierung zu helfen vermag. Das hat große praktisch-künstlerische Bedeutung, Für diejenigen, die das erste Manifest der Kinoki nicht präsent haben, will ich hier eine kurze Passage zitieren: "Ich bin ein mechanisches Auge. Ich die Maschine,, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. Von heute an und in alle Zukunft, befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit. Ich bin in ununterbrochener Bewegung, ich nähere mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase in voller Fahrt in die Menge, ich renne vor angreifenden Soldaten her, ich werfe mich auf den Rücken, ich erhebe mich zusammen mit Flugzeugen, ich falle und steige zusammen mit fallenden und aufsteigenden Körpern. Ich, die Kamera, habe mich auf die Resultante geworfen, manövriert im Chaos der Bewegungen, eine Bewegung nach der anderen in den kompliziertesten Kombinationen aufzeichnend.'

Man muß erst einmal Grundlage und Ausmaß dieser künstlerischen Emphase verstehen, um ihre Nähe zur politischen begreifen zu können: Das künstlerische Subjekt, das sich zutraut,

die alte Ordnung zu stürzen und das Chaos der Welt neu zu organisieren! Boris Groys hat in seinem Buch "Das Gesamtkunstwerk Stalin" diesen von der Technik getragenen Omnipotenzphantasien gerade der russischen Avantgarde allerdings eine Verteidigungshaltung zugebilligt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts habe das forcierte Eindringen der Technik und der dadurch hervorgerufene Zerfall des gewohnten ganzheitlichen Weltbildes allmählich zum Erlebnis vom Tod Gottes, von seiner Ermordung durch die neue technisierte Menschheit geführt. Die Avantgarde, schreibt er, habe dies als vollendete und unabänderliche Tatsache begriffen und versucht, den erlittenen Verlust in ihrer künstlerischen Methode zu kompensieren. Daraus ließe sich auch das Pathos zumal der frühen Vertovschen Texte erklären, auch ihre andauernde Wirkung gerade auf junge Filmemacher so vieler Generationen. Ich glaube, daß es gerade diese frühen Manifeste waren, die Grund seiner Ausstrahlung waren, und nicht so sehr seine immer schwer zugänglichen Filme, von den späten Filmen ganz zu schweigen. Das war nicht nur 1968 so, als es kaum eine Filmhochschule gab, die sich nicht in Dsiga Vertov Akademie umbenannt hätte, ganz abgesehen von ernsthafteren Bezügen in Frankreich.

Die künstlerische Omnipotenz gepaart mit einem gesellschaftspolitischen Entwurf, in dem alle Menschen

Künstler sein können, das hat bis heute seine Wirkung behalten. Die oben zitierte Stelle im Tagebuch von 1924 setzt sich folgendermaßen fort: "Alle Menschen sind mehr oder minder Dichter, Maler, Musiker. Ein Millionstel Teil Erfindergabe eines jeden Menschen in seiner tagtäglichen Arbeit birgt in sich bereits Elemente der Kunst, wenn man diese Bezeichnung schon einmal gebraucht~" Nicht unwesentlich allerdings darauf hinzuweisen, daß nach Vertovs Konzept die im Lande gesammelten Materialien dann im Zentrum vom Filmkünstler, d.h. von ihm selbst zu bearbeiten wären. Überlegungen für die Bedeutung proletarischer Kultur sind seit Bogdanows Proletkult-Konzept von 1908 in Rußland verbreitet, die in Vertovs Vorstellung dominante Rolle der Zentrale aber gibt einen weiteren Hinweis auf die bedeutsame Rolle, die sich die künstlerische Avantgarde zuzuschreiben gewillt war. Es ging dabei nicht um die Gestaltung eines Bildes vom "neuen Menschen" sondern um die Arbeit des Künstlers, der in der Veränderung der Wahrnehmungsweisen der Gesellschaft exemplarisch voranging und Vorbild für alle sein könnte.

In den zwanziger Jahren waren es dann besonders die Fotografen, die die Notwendigkeit des "neuen Sehens" vorgebracht haben. Das war vor allem die Auflösung der Zentralperspektive, die seit dem ausgehenden Mittelalter die Kunst bestimmt hat. Das neue Sehen hieß erst einmal, mit Hilfe der technischen Apparatur ungewöhnliche Standorte einzunehmen und von der "Bauchnabelperspektive~" wegzukommen, wie Rodtschenko, der ja enger Mitarbeiter Vertovs und der Gestalter von Zwischentiteln seiner Filme war, formulierte. In der außergewöhnlichen Auf- oder Untersicht ging es dabei nicht nur um die Erneuerung einer

Form, um einen Formalismus, wie Kritiker früh anmerkten, sondern so Rodtschenko, um die Anpassung der Kunst an die veränderte Wahrnehmung in der modernen Gesellschaft: ~Die heutige Stadt mit ihren vielgeschossigen Häusern, die spezielle Ausrüstungen der Fabriken und Betriebe, zweidreigeschossige Schaufenster, Straßenbahn, Auto-, Licht- und Leuchtreklamen, Ozeandampfer - all das hat die übliche Psyche der visuellen Wahrnehmung ... verändert." "Als Fußgänger auf der Straße siehst du die Gebäude von unten nach oben. Die Straße mit ihren vorbeihuschenden Autos und Fußgängern wird von dir aus den oberen Stockwerken betrachtet.. all das wird transformiert, indem es in der klassischen Ansicht "vom Bauchnabel aus" zurechtgebogen wird.~ ~ entstehen auch bei Vertov Einstellungsfolgen wie jenes Hissen einer Fahne in KINOGLAZ, die mehrere Standorte der Kamera zuweisen. Es gibt nicht mehr den (Bauchnabel)-Autor, der sich für eine Position entschieden hat - eine Reihe möglicher Blicke wird vorgestellt. Die Kamera nimmt gemäß ihren technischen Möglichkeiten die verschiedensten Positionen ein, der Mann hinter der Kamera tritt oft ganz zurück, wie ja auch in dem gleichnamigen Film zu sehen ist. Dem Chaos des wirklichen Lebens davon war schon die Rede, tritt also nicht mehr das künstlerische Subjekt gegenüber, wie es uns noch vom 19. Jahrhundert her vertraut ist, sondern die vom Künstler eingangesezte Apparatur, die sich auf der Höhe der

zeitgenössischen Wahrnehmungsform befindet. Dies bringt auf der einen Seite ein nie dagewesene Befreiung des Blicks, die eine wesentliche Aura der Vertovschen Filme auch heute noch ausmacht. Auf der anderen Seite nimmt sie dem, was diese Kamera sieht, auch wesentliche Momente der Bedeutung, Victor Sklowski hat in einer zeitgenössischen Kritik von "Ein Sechstel der Erde"~ darauf hingewiesen:~In Dsiga Vertows letztem Film "Ein Sechstel der Erde" ist etwas sehr Eigenartiges vorgefallen, Die Faktizität der Einstellungen ist geschwunden ~ ... Einstellungen ohne lokale Fixierung. Wir erfahren aus diesem Film, daß in der einen Gegend die Schafe in der Meeresbrandung gewaschen werden, in einer anderen Gegend im Fluß. Das ist interessant, und die Brandung ist gut fotografiert; doch bleibt unklar, wo man fotografiert hat, Das Fakt wird als Kuriosität, als Anekdote präsentiert. Das Ding hat seine Dinghaftigkeit verloren und ist durchsichtig geworden wie die Kunstgebilde der Symbolisten,~ So wird die Verantwortung den Dingen gegenüber wird an die technische Apparatur abgetreten, Hier finden auch Begriffe wie ~das überrumpelte Leben~ ihre Einordnung und machen den für heutige Betrachter oft schamlosen Gebrauch der verdeckten Kamera nachvollziehbar, Die Technik eröffnet neue Sichtweisen, vor denen nichts Halt macht. Nur wenige Jahre später wird Joris Ivens beim Filmen Sterbender im Krieg Chinas gegen die japanische Invasion sich fragen, ob er die Kamera nicht abstellen müsse, Die konstruktivistische Befreiung des Blicks durch die Kamera erübrigt solche Skrupel. In Kinoglaz werden die Angehörigen eines Sterbenden gefilmt, im "Mann mit der Kamera"~ eine Schlafende, die, die die Überrumpelung bemerkend, wütend den Ort verläßt, Bald danach sieht man im Film eine Szene auf

einem Standesamt, in der sich die Frau durch ihre Handtasche vor der Kamera zu schützen sucht, der Mann aber mit einem kurzen Blick in die Kamera kenntlich macht, wie läppisch er das Verhalten seiner Angetrauten findet. Auf dem Hintergrund solcher Szenen spürt man, wie die Emphase des technischen Blicks vor der Darstellung des ~'lebendigen Menschen~ zu scheitern droht. In späteren Jahren, als die Kritik an dieser kalten Sicht stärker wurde, (es ist die Zeit des typisierten Menschen im sozialistischen Realismus), hat Vertov sich dadurch aus der Affäre zu ziehen versucht, daß er der Kamera nachträglich einen Autor beigab. "Ist die Aufnahme eines ~lebendigen Menschen~, seines Verhaltens, seiner Erlebnisse in einem poetischen dokumentarischen nichtinszenierten Film möglich?~ Und er antwortet sich selbst: "Warum sollten wir nicht versuchen... vom Verhalten eines lebendigen Menschen, von der Handlung des Mannes mit der Kamera in verschiedenen Situationen zu berichten?"

Aber gerade vom lebendigen Menschen hinter und vor der Kamera sollte der konstruktivistische Entwurf befreien, wovon diejenigen, die mit konkreter Politik beschäftigt waren, nicht absehen konnten. Und hier kommen wir zu einem Aspekt, ich ich bisher sorgsam umgangen habe: Wie stand die künstlerische Avantgarde zur politischen der



Bolschewiki? Verschiedentlich ist bemerkt worden, daß den Umstürzler von 1917 in erstaunlichem Maß die Unterstützung der Künstler zuteil wurde. Es lag auf der Hand, die eigenen künstlerischen Omnipotenzphantasien sich in den politischen realisieren zu sehen, Künstlerische Dechiffrierung des Lebens und politische Umgestaltung ist von Avantgarde lange Zeit im Gleichklang gesehen worden. Seit Mitte der zwanziger Jahre aber wurde es immer offensichtlicher, daß die politische Macht (gerade in einen Agrarland wie Rußland), der Propagierung neuer Sehweisen zunehmend distanziert gegenüberstand. Die Isolierung, in die die Sowjetunion geraten war, führte zu einer immer größeren Disziplinierung der Gesellschaft. Spätestens nach dem gescheiterten kommunistischen Aufstand in Deutschland 1923 war klar geworden, daß die Durchsetzung von Stalins Konzept des "Sozialismus in einem Lande" nur mit weiterem Terror durchzusetzen war. In einer vergleichbaren Situation haben 1980 die nicaraguanischen Sandinisten die Macht wieder abgetreten, aber in einem "Sechstel der Erde" konnten die Bolschewiki dem Glauben anhängen, mit politischer Gewalt und kulturpolitischem Kalkül die Revolution (und die Macht) retten zu können. Alle Lebensbereiche mußten in dieses Vorhaben einbezogen sein wie auch spezifische Traditionen der russischen Kultur zu mobilisieren waren. So entstand jenseits des Traums der Avantgarde in der beginnenden Stalinzeit ein gesellschaftliches Leben, das ebenso nach einem Gesamtplan organisiert war wie der der künstlerischen Avantgarde, das für sie selbst aber keinen Platz mehr ließ.

Schon bei der Herstellung des "Mannes mit der Kamera" begannen für Vertov sich die Schwierigkeiten zu häufen. Seine beiden Reisen in den Westen sollten dann auch dazu dienen, sich aus dem Ausland Unterstützung zu holen. Aber wie konnte Vertovs Konzept der Dechiffrierung des Lebens, der Hypothesisierung des Blicks einer stalinistischen Wirklichkeit gegenüber standhalten, die wie nie zuvor in der Geschichte (und nur den Nazis vergleichbar) eine Durchstilisierung, eine Chiffrierung aller Lebensbereiche vornahm.

Wenn in "Drei Lieder über Lenin" noch hinter einen Aufmarsch auf dem roten Platz das Gesicht einer Frau geschnitten wird, die den Schleier abgelegt hat, dann ziehen sich solche Konjunktionen im "Wiegenlied" zu Metaphern zusammen: In einer Parade auf dem Roten Platz verfolgt die Kamera in einem nicht endenwollenden Schwenk einen Motorradfahrer mit Gewehr, auf den Schultern eine Fahnenträgerin in wallenden Kleid - alles zur Pose erstarrt. Hier beteiligt sich die Kamera an der Chiffrierung des Lebens selbst - eine Ästhetisierung der Politik unglaublichen Ausmaßes, nur dem Ornament der Massen auf dem Nürnberger Reichsparteitag vergleichbar. Der Künstler als Ausgestalter des Gesamtkunstwerks Stalin. So überrumpelt das Leben den Filmemacher, der sich das selbst vorgenommen hatte.

Von Vertov lernen? Zuerst einmal wäre es notwendig, Kritiker zurückzuweisen, die nicht in der Lage sind das spezifische Spektrum der Avantgarde der zwanziger Jahre, wie wir es hier skizziert haben, zu verstehen. Hören Sie sich die Kritik an, die kürzlich Jeremy Murray-Brown in der amerikanischen Kulturzeitschrift *The New Criterion* veröffentlicht hat: ~'Vertovs visual statements were to be statements of pure ideology with no connection to the world of actual events or to the people who supplied the models for his images in the first place. His use of the phrase ~life as it is" was a Leninist code word meaning ~the communist decoding of the world~', Vertovs film language was the visual equivalent of Communist verbal texts." Kein Schimmer vom konstruktivistischen Weltentwurf, keine Ahnung auch von den Schwierigkeiten, die die Dechiffrierung der Welt heute mit sich bringen kann, Zwar muß der Filmemacher nicht länger Malteserkreuz in der Darstellungsmaschine von Diktaturen sein, aber wie verhält er sich einer Welt gegenüber, vor die sich die Bilder riesiger Medienagenturen gestellt haben, In einem schönen Buch über seine Amerikareise hat vor einigen Jahren Baudrillard dieses globale Bildernetz als ~vierte Welt~ bezeichnet, die sich über unsere Erfahrung stülpt und uns oft in den Zustand der Unmüdigkeit setzt. Daß dem ein Prozeß zugrundeliegt, der nicht umkehrbar ist, das hat die konstruktivistische Avantgarde schon gewußt, Nur hat sie ihre Möglichkeiten überschätzt, in ihrer Technikgläubigkeit diesen Prozeß beeinflussen zu können. Es wären also die filmischen Mittel Vertovs, die er für die Erfassung der Fakten entwickelt hat, daraufhin zu untersuchen, ob sie sich für eine Dekonstruktion der heutigen mit Bildern zugerichteten Welt eignen. So wird in den modernen Filmtheorien

mehr die Lücke zwischen den Bildern wichtig als deren Synthese, Der französische Philosoph Deleuze hat im ersten Band seiner Filmästhetik vor einigen Jahren den Versuch unternommen, den Begriff des Intervalls bei Vertov in diesem Sinne zu öffnen. Darüber hinaus wären noch andere Verfahren Vertovs auf ihre Brauchbarkeit zu untersuchen. Da sind zu nennen: die vielseitige Annäherung an einen Gegenstand, die die Wiederholung, die Bildsplittung, kurz - alle Elemente, die die Wirklichkeit außerhalb des Bildes, "le hors champ" bewahren, Viele von uns sind auch in ihrer künstlerischen Arbeit dabei, das praktisch zu untersuchen - das habe ich bei den Filmvorführungen hier bestätigt gefunden.

Vielleicht sollten wir das nächste Symposium zum versuchenden Film, zum Essayfilm machen. Bis dahin möchte ich Ihnen eine Gedichtzeile des verehrten Fernando Birri mit auf den Weg geben: Pan para el Hambre, Agua para la Sed, Luz para el nuevo Cine. Brot für die Hungernden, Wasser für die Dürstenden, Licht für den neuen Film. Ich danke Ihnen,