

(1992)

»Ich glaube nicht an Dinge, ich glaube nur an ihre Beziehungen« (Georges Braque).

Wenn laut Wilhelm von Humboldt ein zentrales Problem der Sprachwissenschaft »die Verbindung zwischen Laut und Bedeutung« ist, kann man paraphrasieren, daß beim Studium der Filmsprache eben jene Koordination von Bild und Bedeutung – und seit dem Tonfilm auch des Lauts – ein zentrales Problem ist; verschärft noch dadurch, daß die kinematographischen Bilder viel mehr zum Reich der Dinge als dem der Zeichen zu gehören scheinen. Einer Gitarre auf der kinematographischen Leinwand gewährt man unwillkürlich weniger das Recht auf freie formale Transformation wie zum Beispiel auf einer kubistischen Leinwand. »Das Wort als solches« der futuristischen russischen Dichter, »die Wörter in Freiheit« Marinettis, das unabhängige visuelle Zeichen Malewitschs gab es bereits, als die filmischen Bilder noch an den Gegenstand gebunden waren. So hat die Doppelnatur des (sprachlichen) Zeichens, zwischen signatum und denotatum verkettet zu sein, auch die Diskussion um die Filmsprache verdunkelt. Denn gerade beim Film kann man feststellen, daß es neben den Zeichen, deren Funktion es ist, Dinge zu bezeichnen, auch Dinge gibt, die man als Zeichen benutzen kann. »Es ist gerade jenes (optische und akustische) Ding, das in ein Zeichen verwandelt wird, welches das spezifische Material des Kinos ausmacht!«. Die russischen Formalisten Tynianow und Jakobson haben gezeigt, wie jedes Phänomen der Welt sich auf der Leinwand in ein Zeichen verwandelt (wie das Zeichen ja Material jeder Kunst ist). Von daher bereits offenbart sich die Inadäquatheit der zeitgenössischen Realismuskonzeptionen: Operiert das Kino nun mit Dingen oder mit Zeichen? Das semiotische Wesen der kine-

matographischen Prinzipien betont Kulechov: »Eine Einstellung muß wie ein Zeichen, wie ein Buchstabe behandelt werden«, dem wir das berühmte Experiment verdanken, bei dem ein und dieselbe Einstellung je nach der Koordination mit verschiedenen vorangehenden und nachfolgenden Einstellungen verschiedene Bedeutungen annahm. Hier erkennt man bereits, daß nicht der sogenannte reale Ausdruck des Gesichts, sondern, da das gleiche Gesicht verschiedene Bedeutungen annehmen konnte, die verschiedenen syntaktischen Verkettungen die Bedeutung stifteten. Wertow war es, der von allen russischen Filmschöpfern am klarsten diese Beziehungen zwischen signans, signatum und denotatum erkannt hat und mit seinen Filmen und Formulierungen von geradezu erstaunlicher Aktualität für den formalen (bzw. avantgardistischen) Film ist. Eine dumme und naive politische Interpretation einerseits, fehlende formale Interpretationen andererseits² haben dazu geführt, daß Wertows eigentliche Leistungen für die Entwicklung der Kinematographie unerkannt blieben bzw. sich die Entwicklung des formalen Films verzögert hat³. Den entscheidenden Schritt über Eisensteins Montage-Theorie hinaus finden wir in Wertows sequentiellen Kader-Denken, in der Formulierung von 1929: »Elemente des Films (Kader) zu einer Sequenz (Phrase) organisierend«. Eisensteins Montage-Theorie ist literarischer und theatralischer, als man gemeinhin annimmt. Der Ausdruck »Montage« selbst kommt bereits vom Theater her. In der Nr. 3 der Zeitschrift »Lef« veröffentlichte Eisenstein 1923 die theoretische Summe seiner Theatererfahrungen unter dem Titel »Montage der Attraktionen«, die Theorie eines aggressiven Theaters, das verschiedene Wirklichkeiten (Spiel und Realität) und Medien (Film und Theater)

miteinander montierte. Aus dem Begriff der »mise en scène« (Inszenierung), »eine Wechselbeziehung zwischen Menschen in Aktion« (E.), gebärden den Begriff »»mise en cadre«, die bildliche Komposition von gegenseitig abhängigen »cadres« (Aufnahmen) in einer Montagefolge« (E.). Diese »Übergänge von Aufnahme zu Aufnahme« erschienen Eisenstein »als logischer Ausweg für die bedrohte Hypertrophie der Inszenierung«. Filmische Begriffe als Weiterentwicklung (und Lösung) theatralischer Theorien, deren erstes Ergebnis die »Parallel-Montage« in »Streik« (1924/25) ist. Eisenstein selbst verweist auf ihre literarische Herkunft, nämlich Flaubert⁴. Nach dem Modell der literarischen Metapher montiert Eisenstein seine Einstellungen und Szenen. Mit Hilfe von Überblendungen stellt er zum Beispiel Ähnlichkeiten zwischen Spionen und Tieren wie Eule, Fuchs, Affe usw. her. Der Fabrikbesitzer drückt genüßlich die Zitrone aus, Schnitt, ein Polizeipferd bedroht einen streikenden Arbeiter. Bei jener berühmten Szene, wo er die Bilder vom Niederschießen der Streikenden parallel zum Schlachten von Ochsen schneidet, spricht Eisenstein selbst von einer »plastischen Redewendung, die dem sprachlichen Bild »blutiger Friedhof« nahekommt«. Zur »Parallel-Montage«, die wie die Metapher die Attraktion von Gleichem oder Ähnlichem ist, gesellt sich 1925 die »Oppositions-Montage«, die Attraktion von Gegensätzen, welche bereits visueller ausfällt. Unter die Konflikttypen zählt Eisenstein etwa »den graphischen Konflikt, den Konflikt zwischen den Ebenen, Volumen, den Lichtkonflikt, den Konflikt im Tempo ... etc.«. Ein bekanntes Beispiel für solche Kollisionen von Gegensätzen ist die Treppenszene in »Panzerkreuzer Potemkin«. Doch die normale Filmsprache, schreibt er selbst, sei allzu sehr »gekennzeichnet

durch Übertreibung in der Anwendung von Tropen und primitiven Metaphern, in der Ausarbeitung einfacher Begriffe als Prozeß der Gegenüberstellung (Oppositionsmontage)«. Mit der »dialektischen Montage« in »Oktober« (1927) sei die Montage »ein Mittel zum Sprechen geworden, ein Mittel, durch die besondere Art der filmischen Sprache und des filmischen Ausdrucks Gedanken darzulegen«. »Die einzelnen Teile des Dargestellten« sollen dabei »zu einem verallgemeinerten Bild vereinigt« werden (die Ideologiekonforme Einheit der Gegensätze), wie zum Beispiel ein schlafender, ein erwachender und ein stehender Löwe zu einem sich aufrichtenden Löwen montiert werden oder der Habitus Kerenskis mit Napoleonfiguren aus Porzellan, religiösen Figuren, Zwischentiteln etc. In der Hauptsache jedoch verfeinert Eisenstein nur frühere Methoden. Neu ist, daß die Montage-Konzeption alle Elemente des Filmwerks umfaßt, also der Film insgesamt als Montagebild durchkomponiert und strukturiert wird (»der Weg zum Montagebild als Episode, als Szene, als Film im ganzen ...«). Sind in früheren Filmen nur zwei Einheiten (Szenen, Bilder) aufeinander bezogen worden, um sich gegenseitig mit neuer Bedeutung aufzuladen, später eventuell sogar drei Einheiten, taucht hier die (wenn auch im eigentlichen Sinn nicht ausgeführte) Idee auf, alle Teile eines Films aufeinander zu beziehen. Formal am avanciertesten und kinematographischsten ist die »polyphone Montage«, die zumindest Teile jener Konzeption verwirklicht, indem sie mit der steten Veränderung der Relationen zwischen den einzelnen Elementen und den daraus resultierenden Bedeutungsverschiebungen operiert. Ein hochgradig semiotisches Verfahren, für das in »Das Alte und das Neue« (»Die Generalinlinie«), 1928–29, die Regenprozession ein akribisches Beispiel ist. Zu einer bestimmten Folge von

Einstellungen kommen neue hinzu, alte tauchen wieder auf, drei oder vier wiederholen sich usw. Ein sich verschiebendes System von Interdependenzen, gemäß dem Motto von Braque, wo Eisenstein zum ersten Mal sein bereits früher notiertes Ziel erreicht: »eine Verflechtung von Mensch und Milieu nach dem Prinzip der Kubisten«. Ein hervorragender Beleg dafür ist die Sequenz mit der Milchzentrifuge mit bis zur Abstraktion gesteigerten Detailaufnahmen. Könnte man die Parallelmontage abstrakt ungefähr so charakterisieren: AA' AA' AA' ... (eine Alternation von Ähnlichem), und die Oppositionsmontage so: ABABAB ... (eine Sukzession von Gegensätzen), dann kann man die polyphone Montage etwa so charakterisieren: ABABCACABACAD-ABCBCBDABCD ... (eine Abfolge sich wiederholender und neuer, sich in ihren Beziehungen abwechselnder Elemente), das heißt die Bedeutung der Bilder wird durch ihre Beziehungen untereinander (vorheriges Bild, nachfolgendes Bild) definiert. Dies ist zusammen mit der Idee der Strukturierung/Organisation des Films durch die Montage als ganzes das wesentliche Ergebnis der fünfjährigen Entwicklung Eisensteins von 1924–29. Der literarisch-theatralische Ausgangspunkt hat jedoch das Problem, mit welchen filmischen Einheiten der Filmschöpfer die Bedeutung artikulieren soll, verkannt bzw. verdrängt. Die Montage operierte mit Einstellungen, die dem gegenständlichen Denken verhaftet waren, mit dem Bild als Episode⁵. Entscheidend war die radikale Vertiefung des Montagebegriffes durch Wertow: Die Reduktion auf den vereinzelten Kader; statt der Wechselbeziehung zwischen Menschen und Aufnahmen die zwischen Filmkadern.

Wertows Filmschrift

Die Fraktionierung von Raum und Zeit, der Objekte und Handlung-

gen, durch Großaufnahme, Ikonographie, Totale etc. und Schnittren zu den frühesten rein kinematographischen Techniken und den wenigen noch, die bis in die Gegenwart des narrativen Kinos reichen, denn sie sind fundamentale Methoden, die Dinge in Zeichen zu verwandeln. Wertow hat das erkannt: »Den Inszenierten des amerikanischen Pinkertons filmwesens hat der Kinokünstler den Bildwechsel und die Cadenzen danken.« And als Eisenstein hat er jedoch »Psychologische als Behindernde sich mit der Maschine zu verwechseln«, gesehen. Im »Wort-Manifest« schreibt er: »Wir suchen von Zeit zu Zeit das Objekt Mensch von den Filmaufnahmen aus ... wir entdecken die Serien der Maschinen.« »Die Poesie der Maschinen« war sein Ziel und Film die schönste Maschine. Wertow suchte er bei seiner Kunst »nach dem Wesentlichen ihrer Technik« und sprach von »Fiktion, Länge, Art der Bewegung, Koordinatensystem des Bildstreifen usw.«. 1922 bereits, in seinem »Wir«-Manifest gegen die thesaurische Kinematographie, formulierte er ein Axiom des formalen Films: »Material – künstlerische Elemente der Bewegung – sind die Intervalle (die Übergänge) einer Bewegung zu ändern, nicht die Bewegung selbst. Sind die Intervalle (die Übergänge) führen auch die Handlung zur kinetischen Lösung. Die Organisation der Bewegung ist die Organisation ihrer Elemente, das heißt der Intervalle innerhalb einer Phrase. Das Material baut sich auf den Phrasen auf wie die Phrase sich aus den Intervallen der Bewegung aufbaut. Beinahe unfaßbar, mit welcher Präzision hier folgerichtig als Element der Artikulation der Bedeutung nicht der Kader, sondern das Intervall zwischen zwei Kader definiert wird. Die Organisation solcher Bedeutungseinheiten ist die Fraktionierung der Handlung. Wir sehen, Wertow hat sich

Film als Film – 1910 bis heute: Birgit Hein, Wolf Harig, (1971) Köln

9. 10. 1994

von der fundamentalsten Illusion des Films, der Illusion der Bewegung, abgekehrt und ist in die pure Materialität des Films vorgeordnet, dabei hat er bestimmte semantische Probleme endgültig definiert. 1953 schreibt er in sein Tagebuch⁶: »Eine ganz andere Aufgabe steht vor Ihnen, wenn das Thema kompliziert ist und Sie für seine Gliederung nur vereinzelte Kader gebrauchen können, die, nebeneinandergereiht, nicht mehr sind als Buchstaben des Alphabets. Sie müssen aus den Buchstaben Worte bilden, aus den Worten Phrasen, aus den Phrasen Artikel, Abrisse, Gedichte und so weiter. Das ist nicht mehr Montage, sondern *Filmschrift!* Das ist die Kunst, mit den Filmkadern zu schreiben. Hier begegnen wir einer höheren Art der Organisation des Filmmaterials. Die Kader treten zueinander in eine organische Wechselbeziehung, sind unter den gleichen Bedingungen vereinigt, bilden einen kollektiven Körper, einen Überfluß an Energie freilegend.«

Diese »Suche nach dem Kino-gramm« (Wertow) geschah jedoch nicht allein »um der Schaffung des Filmalphabets willen, sondern um die Wahrheit zu zeigen«⁷. In Wertows Problemstellung (und gute Künstler sind allemal Problemsteller und -löser), »wie kann man die einzelnen Stücke der Wahrheit so schneiden, so anordnen, so zusammenstellen, daß jeder montierte Satz und das Werk in seiner Gesamtheit uns die Wahrheit zeigen«, wird ja nicht nur die Frage nach einer Theorie der Artikulation von Bedeutung, sondern auch die Frage nach der Wahrheit dieser Bedeutung gestellt. Die montierten Kader sollen wahre Aussagen über die Wirklichkeit machen. Daher verneint er Schauspieler, versteckt er seine Kamera, negiert er die Inszenierung. Er möchte das Faktische pur, unmanipuliert. Doch die Sehnsucht nach der Faktographie kollidiert mit der

Filmschrift. Betont Wertow einerseits immer wieder die Mechanismen der Filmmaschine, die analytische Operation durch die Montage der Intervalle, mit einem Wort den Zeichencharakter der kinematographischen Bilder, so glaubt er andererseits immer wieder, daß es möglich sei, das Leben ungestört aufzunehmen, die Wirklichkeit, wie er sie antrifft, mit seiner Kamera nicht zu verändern: »Ins Leben stürzen, in den Strudel des Sichtbaren, wo alles Wirkliche ist, so, daß das Leben seinen gewohnten Gang geht . . . Du mußt dich so anpassen, daß du deine Studien treibst, ohne jemanden zu stören« (aus den Tagebüchern, S. 16, 17). Dieser tiefe Widerspruch offenbart sich auch im Wertow selbst gewählten Terminus für seine Filme: »poetischer Dokumentarismus«. Denn die Poesie zeichnet sich ja zum Beispiel gegenüber der romanischen oder beschreibenden Prosa dadurch aus, daß sie das sprachliche Medium, die Eigengesetzlichkeiten der Sprache in den Mittelpunkt stellt, während in der Prosa die sprachlichen Verfahrensweisen zugunsten des Inhalts der Rede in den Hintergrund treten, der Dokumentarismus also beabsichtigt, die Realität möglichst ungestellt und unverstellt von den Mechanismen der Abbildungsmaschine darzustellen. Doch ohne daß er es offensichtlich wahrhaben wollte, hat Wertow der Poesie stets den Vöhrang gegeben. Die bloße phänomenologische Wahrnehmung würde die Wahrheit über die Wirklichkeit noch nicht entlassen. Insofern mußte er seine Wahrheit »Kino-Wahrheit« (Kino-Prawda) nennen, nämlich die mit den Mitteln der Filmmaschinerie, mit den Mitteln der Montage, der Intervalle von Kadern usw. hergestellte Wahrheit. Nicht durch bloßes Abfilmen, sondern durch die spezifischen Verfahren des Mediums nahm seine Wahrheit Gestalt an. Darüber hinaus wußte er selbst, daß die Wirklichkeit nicht

das Sichtbare ist. Die Allianz von Poesie und Analyse erst artikuliert die Wahrheit. Deswegen heißt es bei ihm: »Majakowski ist Kinoglas (Das Kinoauge). Er sieht das, was das Auge nicht sieht.« Anders gesprochen: Die Wahrnehmungsrealität allein konstituiert nicht die Bilder der Wahrheit, sondern das Kino-Auge, die Medienrealität, ist das wesentliche, es sieht mehr. Nicht das, was Wertow wahr schien, ist wichtig geworden, wobei erwähnt werden darf, daß einem heutigen Beobachter viele dieser sogenannten Wahrheiten nicht die damalige Wirklichkeit, sondern die damalige Ideologie widerzuspiegeln scheinen, sondern die Arbeitsweise, die Verfahren, mit denen er seine »Wahrheiten« zu artikulieren versuchte.

Wertows Medienrealität

ist die »Diktatur des Fakts«, die unter den Balken einer Diktatur des Zeichens gefallen ist, so daß oft Objekt und Zeichen, Faktisches und Formales zusammenfallen. In der »Leninska Kino-Prawda« (1925) wird vor den Trauerzug der Bevölkerung am Grabe Lenins »ein Meter schwarzer Klebestreifen« (Wertow) einmontiert. Der Tod Lenins wurde durch Trickaufnahmen in der Art des Absoluten Films vorbereitet (bewegte abstrakte Figuren etc.). Ein exemplarischer Beleg dafür, daß Wertow die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern mit Hilfe des Mediums Film ein Bild von der Wirklichkeit konstruiert, ist in der Tatsache zu sehen, daß die gleichen Aufnahmen in verschiedenen Filmen mit verschiedenen Bedeutungen auftauchen. Ein Zug, auf dem Neger hocken, dient in einer Kino-Prawda zur Verdeutlichung der Kolonial-Herrschaft. Die gleiche Einstellung bedeutet in »Der sechste Teil der Erde« (1926) die Völkerfreundschaft der Sowjetunion, usw. Dies erinnert nicht umsonst an das Experiment von Kulechov. Ginge es Wertow in der

Tat um die faktische, sozusagen beweiskräftige Authentizität von Aufnahmen, dürfte jede Einstellung nur die gleichbleibende bestimmte historische Bedeutung haben. Aber offensichtlich verwendet Wertow die Einstellung wie Wörter, und wie diese in Verkettung mit anderen Wörtern neue Bedeutungen annehmen und neue Aussagen bilden können, so verfährt Wertow mit den Einstellungen als Variable (Symbole). Sie sind das endliche Alphabet einer Filmsprache, mit der er unendlich viele Aussagen erzeugt. Er scheut dabei keine technischen Verfahren und Tricks jenseits aller planer Realität. Zum Beispiel demonstriert ein Kopiertrick die Macht und Kraft der Arbeiterklasse: auf einer geteilten Leinwand ist oben ein hämmender Arbeiter zu sehen und unten die Kuppel eines Berges, so daß der Eindruck entsteht, ein riesiger Mann hämmert auf die Erdkugel (in »Das Elfte/Odinnadcaty, 1927–28). Oder: durch die Montage von Sprengungen knapp hintereinander entsteht der Eindruck einer »permanenten Sprengung«. Sicherlich weit von der Realität entfernt sind auch Szenen wie in »Drei Lieder über Lenin« (1934), die Eskimos zeigen, wie sie sehnsüchtig aufs Meer schauen, und der Zuschauer schließlich erfährt, daß sie auf den Dampfer mit der Schallplatte »Lenin selbst« gewartet haben.

All die Widersprüchlichkeiten treten nur auf, wenn man die Filme Wertows aus den zwei Perspektiven betrachtet, die er selbst vorgeschlagen hat, die Faktographie und das Filmogramm. Diese Widersprüche sind aber rein ideologischer Natur, sie verschwinden, wenn man Wertows Wunschenken (und das seiner Nachfolger) beiseite läßt und sich auf Wertows Arbeitsweise konzentriert. Denn dann, bei genauerem Studium, dem seine politischen Liebhaber sich nicht unterzogen haben, sieht man, daß bei jener Passage

vom Ding zum Zeichen, die der Ort des Films ist, seine Ausgangsbasis nicht die »Wirklichkeit«, sondern das Filmmaterial war. Durch die Analyse des vorgegebenen und geschaffenen Filmmaterials bis in den einzelnen Kader hinein nach verschiedenen Parametern wie Bewegungsart, -richtung, Geschwindigkeit, Tonwert usw., erkundete er alle möglichen semantischen Aspekte und konstruierte daraus die beabsichtigte Mitteilung über die »Wirklichkeit«. Er schuf eine Realität, die nur im Medium existierte, eine von der Wahrnehmungswelt relativ differenzierte Medienrealität. Indem er immer wieder die Operatoren des Films wie Kamera, Objektiv, Kameramann etc. bei ihren Tätigkeiten selbst ins Bild brachte, indem er den Film am Schneidetisch und als Film im Film im Kinosaal zeigte, wie am auffallendsten in seinem Film »Der Mann mit der Kamera« (1929), wollte er durch diese Verweise auf die Unterschiede von Wahrnehmungs- und Medienrealität nicht nur die Materialität und Machbarkeit des Films, sondern auch die der damit konstruierten Realität zeigen. Hatte er am Anfang noch gehofft, »seine Studien so zu treiben, ohne jemanden zu stören«, sieht man nun, was de facto der Fall ist, wie die Kamera die Realität verändert: Arbeiter fahren mit einem Karren auf den Bildvordergrund zu, plötzlich treten sie zur Seite. In der nächsten Einstellung sieht man warum: der Mann mit der Kamera lag am Boden und die Arbeiter wichen ihm aus. Oder man sieht eine Linse, wie sie in den Unschärfbereich gedreht wird, dann sieht man ein Unkraut, das unscharf wird. Die abbildende Apparatur ist nicht ohne Einfluß auf das Abzubildende, das Band zwischen signans und signatum ist nicht zufällig, es beeinflusst das denotatum. Diese selbst-reflexiven Filmsequenzen, deren Aktualität vielleicht erst heute beginnt, zeigen, wie Denken und Verhalten eines

Interpreten durch eine künstlich konstruierte/artikulierte Bedeutung beeinflusst werden. Allgemein, die Reflexion über das Medium, über die Machbarkeit (Manipulierbarkeit) der medialen Realität, ist auch eine Reflexion über die Machbarkeit jeder arren Realität.

In seinem zweiten Meisterwerk »Donbass-Symphonie« (1930) wertete Wertow die seit seiner letzten »no-Prawda, der »Radio-Kino-Prawda« (1925), entstandene Theorie vom Radio-Ohr (analog zum Kino-Auge) praktiziert. In der gleichen semiotischen Verfahren, die er aus seinen Kadersequenzen entwickelte, auch die Ton-Sequenzen anwandte er in ihrem Ablauf simultan oder kontrapunktisch zu den Bildsequenzen komponierte, gewann ein vollständiges Ton-Bild-Alphabet, wo nicht nur die Intervalle zwischen Kadern und die eine Kader vorangehenden oder nachfolgenden Kader den Sinn einer filmischen Einheit bestimmter, sondern ebenso der gleichzeitig oder vorangehende oder nachfolgende Ton. Kleinste Bild- und Ton-Einheiten, mit denen Bedeutung artikuliert wird. Die hier veröffentlichten (und bislang allgemein ziemlich unbekannt) Arbeitsnotizen von Wertow zeigen wie er bis ins Detail hinein Methoden und Verfahren des seriellen oder strukturalen Films vorweggenommen hat, und wie weit er sich vom einst postulierten Dokumentarismus entfernt hat. Erst Kenntnis des bereits erreichten Niveaus des formalen Films durch Wertow können die Untersuchungen einer jüngeren Generation der letzten fünfzehn Jahren entstanden werden, die einerseits noch tiefer in die pure Materialität des Films und seiner Operatoren vorgedrungen ist, andererseits Differenzen zwischen Wahrnehmungsrealität und Medienrealität bzw. deren Eigengesetzlichkeit noch mehr erforscht hat, indem sie die syntaktische Ebene der

