



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit
„Utopie Fernsehen: Das Televisive bei
Dziga Vertov“

Verfasserin

Barbara Vockenhuber

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Klemens Gruber



Titelbild: Elizaveta Svilovas Schreibtisch in ihrer und Vertovs Wohnung in Moskau, aufgenommen in den 1970er Jahren. Archiv von Thomas Tode.

INHALTSVERZEICHNIS:

1.	EINLEITUNG	7
2.	AVANTGARDE, MEDIEN, TECHNIK UND UTOPIE: ODER „KINOGLAZ“ UND „RADIOGLAZ“	
2.1.	Ich sehe filmisch – ich sehe <i>Kinoglaz</i>	15
2.2.	Verfremdung und Entblößung	21
2.3.	Zeitraffer und Zeitlupe	26
2.4.	Intervall und Auraverfall	31
2.5.	Ich sehe fern – ich sehe <i>Ein Sechstel der Erde</i>	39
2.6.	„Vertovs Chronik gleicht einem Zettelkatalog in der Gosse“	47
2.7.	„Im Vorgefühl des Fernsehens“	52
2.8.	Radioglaz – ich höre und sehe <i>Entuziazm</i>	54
2.9.	Zur Organisation der „Radiokinostation“	61
3.	AUSBLICK	75
3.1.	Kulturindustrie	75
3.2.	Faktografie	77
3.3.	Massenautorenschaft	78
3.4.	Video und „Cinema direct“	79
4.	LITERATURVERZEICHNIS	83
5.	ABSTRACT	99
6.	DANK	100

„Jeden Tag mußte irgend etwas erfunden werden. Lernen konnte man bei niemanden. Wir bewegten uns auf unberührten Pfaden. So machten wir Erfindungen und experimentierten; bald waren es Leitartikel, bald Feuilletons, bald Skizzen, bald Gedichte, die wir in Filmbildern schrieben.“

*Dziga Vertov*¹

1. EINLEITUNG

In der Filmzeitschrift *Close Up* berichtet Jean Lenauer 1929, dass der sowjetische Filmregisseur Dziga Vertov anlässlich der Filmvorführung von *Čelovek s kinoapparatom* [Der Mann mit der Kamera] in Frankfurt von der Zukunft des Kinos gesprochen habe. „He has some remarkable ideas“, so Lenauer in seiner Besprechung des Films, „foreseeing the time, which he believes not far distant, when films will be presented not only in colour and relief and with the odours proper to what is shown, but also telepathically.“ Der Beschreibung Lenauers zufolge entwirft Vertov in seinem Vortrag nicht nur die Idee von einem übertragbaren Farb-, Relief- und Geruchsfilm, sondern erläutert auch das Umfeld, in welchem dieser womöglich präsentiert werden soll.

„A film *thought*, for example by Vertov himself, would appear simultaneously upon all the screens in the world, probably by that time installed in private apartments rather than in public cinemas. The forecasts of this genius (I am chary of the word but in this instance its full meaning is applicable) seem fantastic until we take the trouble of considering them carefully, when the possibility of their realisation becomes undeniable.“²

Während der Anfang Mai bis August 1929 unternommenen Europareise erscheint in der Zeitschrift *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit* und in der Zeitschrift *Das Werk, Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe* Vertovs

¹ Dziga Wertow: „Über die Liebe zum lebendigen Menschen“ [Ohne Angaben zur Entstehungszeit], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, hg. v. Hermann Herlinghaus. Berlin: Filmwissenschaftliche Bibliothek, 1967. S. 217.

² Jean Lenauer: „Vertov, His Work and The Future“, in: Kenneth Macpherson & Bryher (Ed.): *Close Up. A Magazine devoted to the Art of Films. 1927-1933*. Vol. V, No. 6, July-December 1929. Reprint. New York: Arno Press, 1971. S. 465.

filmtheoretischer Text „Vom ‚Kino-Auge‘ zum ‚Radio-Auge‘“³, der in Russland erst 1966 im Sammelband von Vertovs Schriften *Stat'i, dnevniki, zamysli* veröffentlicht wurde.⁴ Zudem scheint der russische Text „Vom ‚Kinoglaz‘ zum ‚Radioglaz‘“, datiert mit 19. Februar 1929, die Vorlage für Vertovs Vorträge mit dem Titel „Was ist ‚Kino-Auge‘“⁵ zu sein, die er während seiner Deutschlandtournee in Berlin, Hannover, Dessau, Essen, Stuttgart, Frankfurt und München gehalten hat.⁶ Das Vortragsmanuskript als auch der in den zwei deutschsprachigen Zeitschriften erschienene Aufsatz weisen auf den ersten Blick kaum inhaltliche Unterschiede zu jenem Text auf, der 1966 in Russland publiziert wurde. Lediglich die Nummerierung der Absätze und Themen, die in der deutschen Fassung des Textes stringenter ist, stimmt mit der russischen Fassung des Textes nicht überein. Wenn man jedoch die von Lenauer beschriebene Passage über den fernübertragbaren Farb-, Relief- und Geruchsfilm sucht, wird man diese nur im Manuskript des Vortrages „Was ist ‚Kino-Auge‘“ und in dem Aufsatz „Vom ‚Kino-Auge‘ zum ‚Radio-Auge‘“ finden, nicht aber in der russischen Vorlage des Textes „Ot ‚Kinoglaza‘ k ‚Radioglazu‘“ [Vom „Kinoglaz“ zum „Radioglaz“] oder in den deutschen und englischen Ausgaben der Schriften Vertovs.⁷

Während Vertov in der russischen Version des Textes davon spricht, dass er und seine Kinoki-Gruppe „schon längst auf die (im Verhältnis zum ‚Kinoglas‘) verspätete technische Basis des Tonfilms und des Fernsehens“⁸ warten, heißt es in den deutschsprachigen Versionen von 1929: „Die technischen und praktischen Arbeiten der Kinoki-Radioki haben schon längst die momentanen technischen Möglichkeiten überholt und warten nur auf die technische Basis

³ Vgl. Dsiga Werthoff: „Vom ‚Kino-Auge‘ zum ‚Radio-Auge‘ (Aus dem Alphabet der ‚Kinoki‘)“, in: Deutscher Werkbund (Hg.): *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 4. Jg., Heft 14, 15. Juli 1929. S. 370-372. Vgl. Dsiga Wertow: „Vom ‚Kino-Auge‘ zum ‚Radio-Auge‘“, in: *Das Werk, Schweizer Monatschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe*, 16. Jg., 9 Heft, Zürich 1929. S. 285-287. Wiederabgedruckt in: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972. S. 88-92.

⁴ Vgl. Dziga Vertov: „Ot ‚Kinoglaza‘ k ‚Radioglazu‘“ [Vom „Kinoglaz“ zum „Radioglaz“, 1929], in: *Stat'i, dnevniki, zamysli*, hg. v. Sergej Drobašenko. Moskau: Iskusstvo, 1966. S. 109-116.

⁵ Vgl. Dsiga Wertow: „Was ist ‚Kino-Auge‘“ [1929], Kopie des Manuskripts im Österreichischen Filmmuseum. http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reservemode=active&content-id=1222451098170&DV_objekte_id=930&c-p=-10&p-anz=20. Zugriff: 05.06.09.

⁶ Zu den genauen Tourdaten vgl. Thomas Tode: „Bio-Filmographie. Anmerkungen zu Leben und Werk Dziga Vertov“, in: Dziga Vertov: *Tagebücher, Arbeitshefte*, hg. v. Thomas Tode u. Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK Medien, 2000. S. 228.

⁷ Vgl. Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, hg. v. Hermann Herlinghaus. Berlin: Filmwissenschaftliche Bibliothek, 1967. S. 149-157. Dziga Vertov: „Vom ‚Kinoglaz‘ zum ‚Radioglaz‘“ [1929], in: Ders.: *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser, 1973. S. 74-81. Dziga Vertov: „From Kino-Eye to Radio-Eye“, in: Annette Michelson (Ed.): *Kino-eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984. S. 85-92.

⁸ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘. (Aus den Anfangsgründen der Kinoki)“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 157.

für die Verbindung des Laut-Kinos mit dem plastischen Sehen.⁹ Darauf folgt ein Absatz, der genau der Besprechung Lenauers von Vertovs Vortrag in Frankfurt entspricht: „Von der Montage der schaubaren und auf dem Filmband aufgezeichneten Fakten (Kino-Auge) – zu der Montage der schaubar-hörbaren und dem Radio übergebenen Fakten (Radio-Auge) – zu der Montage gleichzeitig schaubar-hörbar-riechbaren und tastbarer Fakten [...]“.¹⁰

Ungeklärt ist, wie es zu diesen Änderungen gekommen ist. Hat Vertov selbst die russische Vorlage des Vortrags ins Deutsche übertragen und dabei versucht den Text an die in Deutschland aktuelle Diskussion über den „plastischen Film“¹¹ anzupassen, oder haben El Lissickij und seine Frau Sophie Küppers, die Vertovs Deutschlandtournee vorbereiteten und seine Texte übersetzten,¹² diese Ergänzung vorgenommen? Womöglich äußerte sich Vertov Lissickij und der deutschen Filmavantgarde gegenüber vorausschauender über technische Entwicklungen als in den Texten, die er zu Lebzeiten in der UdSSR publizierte. Im Vorfeld der Ausstellung „Film und Foto“ (FIFO), die vom Deutschen Werkbund 1929 in Stuttgart organisiert wurde, hat Vertov gemeinsam mit Alexandr Dovšenko und Esfir Šub als Vertreter der sowjetischen Film-Delegation Hans Richter und László Moholy-Nagy in Berlin besucht.¹³ Richter war als künstlerischer Leiter für das Film-Sondervorführungsprogramm verantwortlich und Moholy-Nagy hat den Raum I zur Fotografie für die Stuttgarter Ausstellung gestaltet.¹⁴ Diese Begegnung dürfte für Vertov eine Gelegenheit gewesen sein, sich mit Moholy-Nagy über die technischen Möglichkeiten des Films in Verbindung mit dem Radio auszutauschen. Von Moholy-Nagy, der sich ebenso wie Vertov für die Filmtechnik begeisterte, erscheint in der vom Deutschen Werkbund herausgegebenen Zeitschrift *Die Form* ein Text zum „Lichtrequisit“, in dem es ein Jahr später heißt:

⁹ Dsiga Werthoff: „Vom ‚Kino-Auge‘ zum ‚Radio-Auge‘ (Aus dem Alphabet der ‚Kinoki‘)“, in: *Die Form*. A. a. O., S. 372. Ebenso bei Dsiga Wertow: „Vom ‚Kino-Auge‘ zum ‚Radio-Auge‘“, in: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos*. A. a. O., S. 91. (Orig. „Vom ‚Kino-Auge‘ zum ‚Radio-Auge‘“, in: *Das Werk*. A. a. O., S. 287.) Im Manuskript des Vortrags „Was ist ‚Kino-Auge‘“ steht anstelle des „plastischen Sehens“ der „plastische Film“. Vgl. Dsiga Wertow: „Was ist ‚Kino-Auge‘“ [1929], a. a. O., S. 11.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Frank Warschauer: „Die Zukunft der Technisierung“, in: Leo Kestenberg (Hg.): *Kunst und Technik*. Berlin: Wegweiser, 1930. S. 409-446. Vgl. auch den Text von Walter Ruttmann: „Technik und Film“, in: Leo Kestenberg (Hg.): *Kunst und Technik*. A. a. O., S. 325-331.

¹² Vgl. Thomas Tode: „Ein Russe projiziert in die Planetariumskuppel: Dziga Vertovs Reise nach Deutschland 1929“, in: Oksana Bulgakowa (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1995. S. 145.

¹³ Vgl., ebd., S. 145f.

¹⁴ Vgl. Ute Esklidsen: „Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920-1933“, in: Dies., Jan-Christopher Horak (Hg.): *Film und Foto der zwanziger Jahre*. Stuttgart: Hatje, 1979. S. 14.

„Es ist sogar vorauszusehen, daß diese und ähnliche Lichtspiele durch Radio übertragen werden. Teilweise durch Fernsehprospekte, teilweise als reale Lichtspiele, indem die Empfänger selbst Beleuchtungsapparate besitzen, die von der Radiozentrale mit elektrisch regulierten Farbfiltern ferngelenkt werden.“¹⁵

Während Moholy-Nagy durch das mit Radio übertragbare Lichtspiel eine massenwirksame Erfahrung der Intensitäten von Licht und Elektrizität erzeugen will, ist für Vertov das zukünftige Fernsehen vor allem Kommunikation, die durch den Austausch von „Filmfakten“ hergestellt werden soll.

Für Vertovs kommunikationsutopische Überlegungen ist die Arbeit an seinem ab 1922 erscheinenden Filmjournal *Kinopravda* [Filmwahrheit] von Bedeutung. Vertovs Filmchronik kann als visuelles Magazin für sowjetische Alltagskultur bezeichnet werden, da es im Gegensatz zu herkömmlichen Wochenschau-Formaten neben politischen Veranstaltungen auch Themen abseits öffentlicher Aufmerksamkeit behandelt. Mit dem Titel „Kinopravda“ entlehnt Vertov nicht nur den Titel der bolschewistischen Tageszeitung *Pravda* [Wahrheit], sondern auch die journalistische Machart der Zeitung in der Aufbereitung der Themen als Berichte, Artikel und Feuilletons.¹⁶ Dass Vertov die Ausgaben der *Kinopravda* bewusst als filmisches Pendant zur *Pravda* konzipiert, wird an der *Kinopravda* Nr. 5 von 1922 ersichtlich, in der ein Mann an einem Cafétisch sitzend eine Zeitung mit der Aufschrift „Kinopravda No 5, 7. Juli 1922“ liest. Durch die wiederholende und wiederkehrende Geste des Umblätterns kündigt der Zeitungsleser, der jeweils nach einer abgeschlossenen Thematik zu sehen ist, einen inhaltlichen Wechsel an. Aber auch in der Zeitlichkeit und Aktualität der gezeigten Ereignisse versucht Vertov das tagesaktuelle Printmedium einzuholen, indem er zu Beginn der *Kinopravda* Nr. 6 einen Filmvorführer die eben im Projektor laufende Filmrolle aus einer Schachtel mit der Aufschrift „Kinopravda Nr. 6, 14. Juli 1922“ entnehmen lässt. Dieses Datum zeigt den Tag der Erstaufführung der sechsten *Kinopravda*-Ausgabe an. Die in der simulierten Gleichzeitigkeit von einem Ereignis und dessen Filmprojektion erprobte Selbstreferentialität des Films im Film finden wir später wieder bei *Čelovek s kinoapparatom* und bei *Entuziazm – Simfonija Donbassa* [Enthusiasmus – Die Simphonie des Donbaß].

Vertovs Verständnis von Kino und Film ist aber nicht nur vom Medium Zeitung geprägt, auch das Anfang der 1920er Jahre als technische Neuheit wahrgenommene Radio hat wesentlich auf Vertovs Filmkonzeption eingewirkt. In der *Kinopravda* Nr. 23 von 1925, auch

¹⁵ László Moholy-Nagy: „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne“, in: *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 5. Jg., Heft 11-12, 1930. S. 297.

¹⁶ Vgl. Jeremy Hicks: *Defining Documentary Film*. London, New York: Tauris, 2007. S. 8.

Radiopravda genannt, widmet sich Vertov ausführlich der technischen Konstruktion und Bauweise des Radiogeräts. In seinen Schriften spricht er jedoch bereits von der Möglichkeit der Fern- und Radiübertragung von Filmbildern, die ihm als Erweiterung des Kinos die zu diesem Zeitpunkt aufgeworfene Frage, wie die Menschen einander trotz großer Entfernung sehen können, zu beantworten schien.

„Alle Werktätigen müssen einander sehen, um zu einer engen, unverbrüchlichen Verbindung miteinander zu kommen. Die Werktätigen der UdSSR müssen sehen, daß auch in anderen Ländern – in England, in Frankreich, in Spanien usw. – Werktätige wie sie leben und das Proletariat überall einen Klassenkampf mit der Bourgeoisie führt. Aber die verschiedenen Werktätigen sind weit voneinander entfernt und können sich deshalb nicht sehen. [...] Wie können die Werktätigen nun dennoch einander zu Gesicht bekommen?“¹⁷

Besonders der im darauf folgenden Jahr entstandene Film *Šestaja čast mira* [Ein Sechstel der Erde] von 1926, auf den an einer anderen Stelle ausführlicher eingegangen wird, versucht eine praktische Umsetzung dieser Frage im Kino.

Die vorliegende Arbeit orientiert sich methodisch an Vorbildern im Bereich der Film- und Medienwissenschaft. Als erstes möchte ich Siegfried Zielinskis medienarchäologische Arbeiten nennen, *Audiovisionen* von 1989 und *Archäologie der Medien* aus dem Jahr 2002. Während *Audiovisionen* sich mit den parallel entwickelten Entwürfen film- und fernsehtechnischer Apparate beschäftigt, ist *Archäologie der Medien* eine Sammlung von Ausgrabungen vergessener Modelle und Artefakte technischen Hörens und Sehens. Beide Publikationen sind Ergebnisse einer Suche fern einer normativen Geschichtsschreibung von realisierten und erfolgreichen Erfindungen, und trotzdem sind sie in ihrem Ansatz unterschiedlich. Im Vorfeld der *Archäologie der Medien* schreibt Zielinski selbstkritisch, dass sein früherer monografischer Beitrag zur Geschichte der audiovisuellen Medien noch dem genealogischen Prinzip, dem Modell einer Leiter, gefolgt ist, auch wenn er oben angekommen, diese wieder zum Ausgangspunkt neuer Infragestellungen gemacht habe. Die anarchäologische Suchweise verspricht ihm, im Gegensatz zur archäologischen, die Freilegung des Ursprünglichen, jedoch nicht, um im Neuen wieder das Alte bestätigt zu finden, sondern Neues im Alten zu entdecken.¹⁸ Dieser Ansatz zeichnete sich bereits in *Audiovisionen* in Anlehnung an Nam June Paiks Aussage ab: „Es ist nicht das Wichtigste, neue Dinge zu entdecken, es ist das Wichtigste, neue Beziehungen zwischen existierenden

¹⁷ Dsiga Wertow: „Kinoprawda' und ‚Radioprawda‘“ [1925], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 111.

¹⁸ Vgl. Siegfried Zielinski: *Archäologie der Medien: zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 11f.

Dingen herzustellen.“¹⁹ Ähnlich dazu verhält sich der Ansatz einer soziokulturellen Ideengeschichte, den William Uricchio in seinen zahlreichen Beiträgen zum frühen Fernsehen praktiziert. Auf der Suche nach den Anfängen der Fernsehidee abseits einer teleologischen Mediengeschichtsschreibung positioniert Uricchio die technische Erfindung des Films in einem Zeitraum allgemein verbreiteter Erwartungen gegenüber der Televisualität und Simultanität, die in der Imagination seit der Erfindung des Telefons existieren.

„Das Televisuelle, als ein imaginiertes und zugleich technologisches Konstrukt, wurde mit der Erfindung des Telefons 1876 geboren. Obwohl der Telegraf schon vorher die westlichen Vorstellungen von Zeit und Raum transformiert hatte, bot das Telefon noch etwas Radikaleres – die Live-Übertragung der Stimme, die Gelegenheit zu direkten Begegnungen mit dem Simultanen.“²⁰

Die Kinobesucher mussten vom Film enttäuscht gewesen sein. Es kann sein, dass sie emotional Fiktion und Wirklichkeit nicht immer trennen konnten, aber nicht wie es der in die Filmgeschichte eingegangene „Lumière-Effekt“ behauptet, den Uricchio in Bezug auf die damals andere Auffassung von „Liveness“ neu deutet. Es ist eher davon auszugehen, dass das Filmpublikum sehr genau von den Möglichkeiten und Grenzen der Filmtechnik wusste, da anfangs das virtuell vorhandene Fernsehen, das in der Imagination antizipiert und in der Öffentlichkeit diskutiert wurde, den Film definierte und „seine Fähigkeiten als auch seine Unfähigkeiten verdeutlichte.“²¹ Die Kenntnis über die Bestimmung eines Mediums durch ein anderes Medium würde, so Uricchio, aufschlussreiche Antworten auf die aktuelle Debatte über die „Neuen Medien“ geben. Zusätzlich würde diese Betrachtungsweise helfen, „jenen utopischen Diskurs neu zu beurteilen, der die Schriften einiger früherer Film- und Radiotheoretiker wie z.B. Dziga Vertov durchzieht.“²² Uricchio verzichtet jedoch darauf, näher auf Vertovs Schriften einzugehen.

Der Film wurde zu Beginn vor allem als „Fenster zur Welt“ betrachtet, während er sich nach 1906 überwiegend als Konserve des Theaters oder mit dem Begriff Uricchios als „canned drama“ behauptete. Die ab diesem Zeitpunkt im Interesse des Publikums stehenden Spielfilme sind Indiz dafür, dass sich die Erwartungen hinsichtlich der Simultanität und Aktualität des

¹⁹ Nam June Paik: *Art for 25 Million People – Bon Jour, Monsieur Orwell – Kunst und Satelliten in der Zukunft*. Berlin, 1984. Zit n. Siegfried Zielinski: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989. S. 292.

²⁰ William Uricchio: „Medien, Simultaneität, Konvergenz. Kultur und Technologie im Zeitalter von Intermedialität“, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach u.a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*. Konstanz: UVK, 2002. S. 291f.

²¹ Ebd., S. 295.

²² Ebd., S. 301.

Films verschoben haben. Gerade an diesem Punkt ist Vertovs radikale Neupositionierung des Films anzusetzen, denn er wollte sich nicht auf den Kompromiss einlassen, Film als abgefilmtes Theater zu begreifen. Ein retrospektiv verfasster Bericht über eine Filmvorstellung in einem abgelegenen Dorf im Jahr 1920, als Vertov Leiter und Filmvorführer auf einem der Kinozüge des Gesamtrossischen Zentralen Exekutivkomitees (VCIK) war, veranschaulicht seine Ablehnung gegenüber dem Spielfilm.

„Diese noch unverdorbenen Zuschauer verstehen diese Theaterei nicht. Eine ‚Herrin‘ bleibt für sie eine ‚Herrin‘, in welcher ‚bäuerlichen‘ Kleidung man sie ihnen auch vorführen mag. Diese Zuschauer sehen zum ersten oder zweiten Mal eine Filmleinwand, verstehen noch nicht den Geschmack des selbstgebrannten Filmschnapses, aber wenn nach den kitschigen ‚Achtöhren‘ des Film dramas auf der Leinwand echte Bauern erscheinen, dann werden sie lebendig und schauen gespannt auf die Leinwand.“²³

Die vorliegende Arbeit ist in neun Kapitel gegliedert. Das erste Kapitel des Hauptteils (2.1.) wird direkt an Uricchio anschließen und die Beziehung von Vertovs Filmen zum frühen Film beschreiben. In der radikalen Verneinung des Spielfilms greift Vertov auf Formen des frühen Kinos zurück, um die Entwicklung, die es inzwischen genommen hat, zu korrigieren. Dabei versucht Vertov, mit dem Film eine neue Empfindung der Welt herzustellen, die im zweiten Kapitel (2.2.) in Bezug zur Kunst- und Wahrnehmungstheorie Viktor Šklovskijs gesetzt wird, der als Mitglied der Gesellschaft zum Studium der poetischen Sprache (OPOJAS) die formalistische Literaturtheorie mitbegründet hat. Den Verfahren der Zeitlupe- und Zeitrafferaufnahme ist das dritte Kapitel (2.3.) gewidmet. Beide Verfahren entfachen innerhalb der europäischen Filmavantgarde die Begeisterung für die Techniken des Films. Im vierten Kapitel (2.4.) wird Vertovs Methode der Montage besprochen, die der „literarischen Montage“ Walter Benjamins nicht unähnlich ist, wenn er Dinge, die scheinbar von einander entfernt sind, in Verbindung zueinander setzt. Diese Art der Montage kommt im Film *Šestaja čast mira* [Ein Sechstel der Erde] von 1926 zur Anwendung, wobei Vertov, wie im fünften Kapitel (2.5.) beschrieben wird, mit diesem Film die Frage beantwortet, wie Menschen trotz großer Entfernung einander zu Gesicht bekommen können. Dabei wendet Vertov, wie wir im sechsten Kapitel (2.6.) sehen werden, Verfahren an, die in der Gestaltung von Fernsehberichten gegenwärtig sind, und die der russische Autor Bezklubenko unter dem Begriff der „Fernsehmontage“ zusammenfasst. Bezklubenkos 1971 veröffentlichter Text „Im Vorgefühl des Fernsehens“ wird im siebten Kapitel (2.7.) als eine der frühesten theoretischen Auseinandersetzungen mit Vertovs Vorstellungen über das Fernsehen vorgestellt. Das achte

²³ Dsiga Wertow: „Kinoglas“ [1926], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 121.

Kapitel (2.8.) thematisiert Vertovs antizipatorische Verwendung des Tons im Stummfilm und seine Begeisterung für die technische Entwicklung des Tonfilms. Im neunten Kapitel (2.9.) wird die aus seinem ersten Tonfilm *Entuziazm* (1930) entstandene Organisationsform einer Filmversuchstation erläutert, die von der Organisationsstruktur in Verbindung mit einer mobilen Filmstation einer modernen Fernsehstation gleicht.

Ein Ausblick im dritten Teil soll Vertovs Gesichtspunkte in die Gegenwart verlängern und Bezugspunkte zu Horkheimers und Adornos Kritik an der Kulturindustrie (3.1.), zum Kino der Faktografie (3.2.), zur Einbeziehung der Masse in die Filmproduktion (3.3.) sowie zum „Cinema direct“ und zur Internetplattform YouTube (3.4.) herstellen.

Die vorliegende Arbeit ist aus dem Forschungsseminar „Frühe und späte Fernsehtheorien“ hervorgegangen, abgehalten von Prof. Dr. Klemens Gruber an der Universität Wien im WS 05/06. Gegenüber der früh begonnenen Auseinandersetzung mit dem Kino ist der Theoriemangel im Frühstadium des Fernsehens auffallend. Es hat den Anschein, dass das Fernsehen aufgrund seiner fehlenden Identität gegenüber Theater, Film und Radio keine begleitende Theorie hervorbringen konnte.²⁴ Dem Medium Fernsehen, so scheint es, fehlt ein Rudolf Arnheim, der die formästhetischen Gestaltungsprinzipien des Fernsehens analysieren, ein Siegfried Kracauer, der in Einzelstudien das Fernsehen auf seine Massenwirksamkeit untersuchen, ein Bertolt Brecht, der mit der durch das epische Theater gewonnenen Theorie der Unterbrechung das Fernsehen auf seine Dialogfähigkeit prüfen, sowie ein Walter Benjamin, der sich selbst in der praktischen Fernseharbeit versuchen und diese in Sehmodelle fassen würde. Die Medienwissenschaft hat bislang kaum Notiz von Vertovs frühen Überlegungen über die Möglichkeiten des Films und Fernsehens genommen, obwohl sie den gleichen Stellenwert wie die Schriften Brechts und Benjamins über das Radio beanspruchen könnten. So wie Brechts „Radiotheorie“ in der Theorie des epischen Theaters eingeschlossen ist, sind Vertovs Überlegungen zum Fernsehen Bestandteil seiner Theorie des „Kinoglaz“, die dem Film das Potenzial zuspricht, nicht nur Unsichtbares wahrnehmbar werden zu lassen, sondern auch entfernte Dinge sichtbar zu machen.

²⁴ Vgl. die entstandenen Aufsätze im Rahmen des an der Universität Siegen 1986 eingerichteten Forschungsprojektes zur „Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien“. Besonders die Texte zum Teilprojekt „Vor- und Frühgeschichte des Mediums Fernsehen“ unter der Leitung von Prof. Hans Ulrich Gumbrecht haben das Identitätsproblem und die Funktionsutopien des frühen Fernsehens zum Thema. Vgl. Monika Elsner, Thomas Müller, Peter Spangenberg: „Der lange Weg eines schnellen Mediums: Zur Frühgeschichte des deutschen Fernsehens“, in: William Urrichio (Hg.): *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens*. Tübingen: Niemeyer, 1991. S. 153-207.

„Das Kino
 erseht
 von den Toten.
 Mit dem Tod
 den Tod
 korrigiert,
 und den Wahrhaftigen
 im Spiel
 das Kinoauge
 geschenkt.“

*Dziga Vertov*²⁵

2. AVANTGARDE, MEDIEN, TECHNIK UND UTOPIE: ODER „KINOGLAZ“ UND „RADIOGLAZ“

2.1. *Ich sehe filmisch – ich sehe Kinoglaz*

Das Gedicht „Aus dem Vorwort zum Poem ‚Ich sehe‘“, das Vertov dem Zeitraum seines „Laboratorium des Gehörs“ [laboratorija slucha] von 1917 zuordnet²⁶, trägt im Titel ein konstitutives Moment seiner filmtheoretischen Überlegungen. Das Verb „Sehen“ liegt in der ersten Person Singular – „Ich sehe“ [vižu] – Vertovs Verfahren der Filmaufnahme und der Montage zu Grunde. Es ist in dieser Form eine technische Sichtweise, die im Begriff des „Kinoglaz“ [Filmauge] ihren Ausdruck findet als das Auge einer Apparatur, das selbst die gegenüber dem menschlichen Auge unsichtbaren Vorgänge wahrnimmt. In dieser Funktion hat Vertov „Kinoglaz“ erstmals in seinem 1923 verfassten Manifest „Kinoki-Umsturz“ formuliert: „Der Ausgangspunkt ist: die Nutzbarmachung der Kamera als Kinoglas, das vollkommener ist als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen, die den Raum füllen.“²⁷ In der ersten Person heißt das: „Ich bin Kinoglas. Ich bin das mechanische Auge. Ich, die Maschine, zeige euch die Welt, wie nur ich sie zu sehen

²⁵ Dziga Vertov: „Iz predislovija k poeme ‚Vižu‘“ [Aus dem Vorwort zum Poem „Ich sehe“], in: Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*. Wien: Synema, 2006. S. 162.

²⁶ Vertov bezieht sich in der Anmerkung zu seinem Gedicht auf die Filme *Kinoglaz* [Filmauge] (1924) und „Šestaja čast mira“ [Ein Sechstel der Erde] (1926), sodass eine spätere Entstehungszeit der Niederschrift anzunehmen ist. Zum Problem der Datierung bei Vertov vgl. den Kommentar von Barbara Wurm und Thomas Tode, in: Ebd., S. 160 und S. 162.

²⁷ Dsiga Wertow: „Kinoki-Umsturz“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 68.

imstande bin.“²⁸ Die Identifizierung Vertovs mit dem technischen Auge der Kamera ist aber nicht nur schriftlich überliefert. Das Bild vom bewaffneten Auge und vom allgegenwärtigen „Kinoglaz“ findet man ebenso in Vertovs Filmen, Plakate und Zeichnungen.²⁹ Das durch Vertov personifizierte „Maschinen-Auge“ gibt sich zudem schwerelos; es befreit sich nicht nur von der Unzulänglichkeit des menschlichen Auges, sondern auch von der Trägheit des menschlichen Körpers.

„Von heute ab und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit. Ich bin in ununterbrochener Bewegung. Ich nähere mich und entferne mich von den Gegenständen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich gleichsam mit dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase mit vollem Gang in die Menge. Ich renne vor laufenden Soldaten her, ich werfe mich auf den Rücken, ich erhebe mich zusammen mit den Flugzeugen.“³⁰

„Kinoglaz“ ist aber nicht bloß ein von Schwerkraft scheinbar losgelöstes „Kamera-Auge“, das versucht, die menschlichen Sehgewohnheiten zu unterlaufen. „Kinoglaz“ ist vor allem ein Begriff für ein neues Sehen durch die Filmmontage, wodurch die Kritik des „Kinoglaz“ am mangelhaften „Menschen-Auge“ ihren Höhepunkt erreicht. „Kinoglaz“ als das „montagehafte ‚Ich sehe!‘“³¹ widersetzt sich vehement einer menschlichen Wahrnehmung von Raum und Zeit. In „Kinoki-Umsturz“ erklärt Vertov nicht nur das Kopieren des menschlichen Standpunktes und die Position des gewohnheitsmäßigen Sehens als verfehlt für die Filmaufnahme,³² sondern er erwehrt sich auch des Dogmas, die Montage einem kausallogischen Zusammenhang unterzuordnen. „Befreit von der Verpflichtung 16-17 Bilder in der Sekunde aufzunehmen, befreit von zeitlichen und räumlichen Eingrenzungen, stelle ich

²⁸ Ebd., S. 71.

²⁹ Vgl. beispielsweise die Zeichnung von Piotr Galadžev, die ähnlich der Fotomontage Rodčenkos, welche Osip Brik mit einem LEF-Auge abbildet, Vertov mit zwei ungleich großen Augen zeigt, weil das rechte Auge durch die Linse der Kamera vergrößert erscheint, während das linke Auge mit „glaz“ [Auge] überschrieben ist. Abgebildet in: Dziga Vertov: *Tagebücher, Arbeitshefte*, hg. v. Thomas Tode, Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK Medien, 2000. S. 216. Als Buch-Cover auch abgebildet in: Dziga Vertov: *Iz nasledija*, hg. v. Alexandr Derjabin. Bd. 1 Moskva: Ejzenštejn-Centr, 2004. Rodčenkos Karikatur von Osip Brik ist abgebildet in: Deutsches Filmmuseum: *Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920-1925*. Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum, 1992. S. 80. Vgl. auch die Plakate für den Film *Kinoglaz* [Filmauge] (1924) von Aleksandr Rodčenko, die das Auge und das Sehen gleichsam wie im Film thematisieren, in: Ebd., S. 82, auch abgebildet in: Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 225. Vgl. auch die darin abgebildeten Filmkader aus Vertovs Film *Človek s kinoaparatom* [Der Mann mit der Kamera] (1929), wo das menschliche Auge eingepfercht aus dem Objektiv der Kamera hervor schaut, in: Ebd., S. 276, vergrößert abgebildet in: Deutsches Filmmuseum: *Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920-1925*. A. a. O., S. 83. Bemerkenswert ist auch die Fotomontage, die das rechte Auge Michael Kaufmanns durch den Sucher der Kamera ersetzt, wodurch sich die Fotografie als ein Bild im Bild zu verdoppeln scheint.

³⁰ Dsiga Wertow: „Kinoki-Umsturz“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 71f.

³¹ Ebd., S. 72.

³² „Bis auf den heutigen Tag haben wir die Kamera vergewaltigt und sie gezwungen, die Arbeit unseres Auges zu kopieren. Und je besser die Kopie war, desto besser wurde die Aufnahme bewertet.“ Ebd., S. 69.

beliebige Punkte des Universums gegenüber, unabhängig davon, wo ich sie fixiert habe.“³³

Das Beispiel einer in Raum und Zeit unbegrenzten Montage lautet an dieser Stelle:

„Du gehst durch eine Straße in Chicago, heute im Jahre 1923, doch zwingt ich Dich, den Genossen Wolodarski zu grüßen, der im Jahre 1918 durch eine Straße Petersburgs geht und Deinen Gruß erwidert.

Noch ein Beispiel: Säрге von Nationalhelden werden in die Gräber gesenkt (aufgenommen 1918 in Astrachan), die Gräber werden zugeschaufelt (Kronstadt 1921), Salut aus den Kanonen (Petrograd 1920), ewiges Gedenken, die Mützen werden abgenommen (Moskau 1922).“³⁴

Vertovs Montage einer „Filmsache“ [kinovešč’],³⁵ wie im zweiten Beispiel die einer Bestattung von Nationalhelden,³⁶ welche sich aus Material zusammensetzt, das an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeitpunkten aufgenommen wurde, verweist auf ein anderes Verständnis von Film als das des damaligen Kinos.³⁷ Es ist ein Verständnis, das aus dem Medium selbst resultiert. Die Intervallmontage bietet Vertov nämlich die Möglichkeit, am Schneidetisch Raum- und Zeitkausalitäten jenseits eines im herkömmlichen Sinne narrativen Erzählkontinuums zu entdecken. Vertov verurteilt deswegen die Entwicklung des Films und mit ihm, die der Montage, die sich beide am szenendramaturgischen Aufbau des Theaters und an literarischen Erzählvorlagen orientiert haben.³⁸ Vertovs Resultat des Studiums³⁹ dieser auf Handlung basierenden Filme lautet zu Beginn von „Kinoki-Umsturz“: „Ich möchte lediglich feststellen, daß das, was wir bisher im Film taten, eine hundertprozentige Verwirrung und genau das Gegenteil von dem darstellt,

³³ Ebd., S. 72.

³⁴ Ebd., S. 70.

³⁵ „Die Filmsache“ definiert Vertov als „die Kunst der Organisation der notwendigen Bewegungen der Dinge im Raum und – angewandt – das rhythmische künstlerische Ganze, entsprechend den Eigenschaften des Stoffes und dem inneren Rhythmus jeder Sache.“ Mit dieser Textstelle aus dem 1922 in der Zeitschrift *Kinofot* veröffentlichten Manifest „Wir – Variante eines Manifestes“ begründet Vertov sein Prinzip der Intervallmontage. „Der Stoff – die Elemente der Bewegungskunst – sind die Intervalle – (die Übergänge von einer Bewegung zu anderen) und keinesfalls die Bewegung selbst. Sie (die Intervalle) geben auch der Handlung die kinetische Lösung.“ Dsiga Wertow: „Wir – Variante eines Manifestes“ [1922], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 55f.

³⁶ In der *Kinopravda 13* [Filmwahrheit Nr. 13] (1923) ist das Beispiel in dieser Montageabfolge realisiert. Ein weiteres Filmbeispiel sind die zu Beginn von *Kinoglaz* [Filmauge] (1924) tanzenden Bäuerinnen, die von verschiedenen Dörfern unmerklich zu einem Fest, das an einem Ort stattfindet, montiert sind. Vertov bezeichnet diese Montageabfolge als ein Beispiel für einen von Raum und Zeit unbegrenzten Montagezeitpunkt, während das Hissen der Fahne im gleichnamigen Film einen von Raum und Zeit begrenzten Montagezeitpunkt darstellt. Vgl. Dsiga Wertow: „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglas‘“ [1926], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 136f.

³⁷ Vertovs Montagemethoden stoßen oftmals auf Unverständnis. Vgl. hierfür die gesammelten Rezensionen zu Vertovs Filmen, in: Yuri Tsivian (Hg.): *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*. Sacile, Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004.

³⁸ Als einführende Literatur vgl. Thomas Elsaesser: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition Text + Kritik, 2002. Eine vergleichbare Darstellung zum frühen russischen Film bei Yuri Tsivian: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. London: Routledge, 1994.

³⁹ Vgl. Dsiga Wertow: „Kinoki-Umsturz“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 68.

was wir hätten tun müssen.“⁴⁰ Mit diesem Urteil und mit der daraus resultierenden Forderung, die „Filmsache“ vom Beiwerk der Literatur und des Theaters zu reinigen,⁴¹ gehört Vertov zu jener Filmavantgarde, die in ihren Manifesten sowohl ihren „Enthusiasmus für das neue Medium und dessen Möglichkeiten, aber auch [ihre] Enttäuschung über den Weg, den es bereits damals eingeschlagen hatte“⁴², kundtut. „Auf der Suche nach dem spezifischen Ausdruck für das Filmische“, so Siegfried Zielinski in *Audiovisionen*,

„entstanden nach dem Ersten Weltkrieg visuell-rhythmische Exposés, Poems, Essays. Während das kommerzielle Kino von der eingängigen Erzählung besetzt wurde, schuf eine mutige internationale Avantgarde das *cinéma pur* der klassischen Kinematographie als Kritik und notwendiges Korrektiv des Bestehenden.“⁴³

Vertovs radikale Absage an das klassische Erzähl-Drama-Kino bleibt jedoch unter den damaligen Filmemachern einzigartig. Selbst wenn Vertovs Ablehnung gegenüber dem Spielfilm nie mild ausfällt, kann festgehalten werden, dass diese Kritik in seinem ersten Manifest „Wir – Variante eines Manifestes“ von 1922 die höchste Intensität besitzt.

„Wir erklären die alten Kinofilme, die romantizistischen, theatralisierten u. a. für aussätzig.
-Nicht nahe kommen!
-Nicht anschauen!
-Lebensgefährlich!
-Ansteckend!
Wir bekräftigen die Zukunft der Filmkunst durch die Ablehnung ihrer Gegenwart.
Der Tod des ‚Kinematographen‘ ist notwendig für das Leben der Filmkunst.“⁴⁴

Das durch die europäische Avantgarde wieder belebte Kino ist das des Varietés und des Jahrmarktes,⁴⁵ dessen „kinematische Manipulation (Zeitlupe, Rückwärtslauf, das Ersetzen von Bildern, Mehrfachbelichtungen) [...] selbst eine Attraktion darstellte“ und die Menschen in Staunen versetzte, wie Tom Gunning zum frühen Kino anmerkt:

„Die ersten Zuschauer kamen zu den Präsentationen, um die dort gezeigten Maschinen zu bestaunen (seinerzeit die neueste Errungenschaft der Technik, die den allseits bewunderten Apparaturen und Wunderwerken wie Röntgengerät und, etwas davor, Phonograph folgte), und nicht, um sich Filme anzusehen.“⁴⁶

⁴⁰ Ebd., S. 65.

⁴¹ Vgl. Dsiga Wertow: „Wir – Variante eines Manifestes“ [1922], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 54.

⁴² Tom Gunning: „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“, in: *Meteor*, 4/1996. S. 25. (Orig. „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde“, in: *Wide Angle*, Vol. VIII, No. 3/4, Autumn 1986.)

⁴³ Siegfried Zielinski: *Audiovisionen*. A. a. O., S. 110.

⁴⁴ Dsiga Wertow: „Wir – Variante eines Manifestes“ [1922], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 53.

⁴⁵ Vgl. Siegfried Zielinski: *Audiovisionen*. A. a. O., S. 111.

⁴⁶ Tom Gunning: „Das Kino der Attraktionen“, a. a. O., S. 29.

Zum besseren Verständnis der Unterscheidung zwischen dem frühen Kino der Attraktionen und dem später einsetzenden Kino der Narration listet Gunning jene Erkennungsmerkmale auf, die das „heterogene Verhältnis“⁴⁷ des frühen Kinos zum späteren bilden. Er streicht jene Charakteristika hervor, die sich sowohl in das Kino der Avantgarde als auch in das populäre Kino der Gegenwart gerettet haben. Zum einen ist es der betonte „Akt des Zeigens und des Ausstellens“⁴⁸ sowie generell die „Fähigkeit, *etwas zu zeigen*.“⁴⁹ Zum anderen meint er damit das Wiederaufgreifen des in die Kamera Blickens, das einem diegetischen, in sich geschlossenem Universum entgegenwirkt und eine Charakterisierung der handelnden Figuren nebensächlich erscheinen lässt.⁵⁰ Im Vergleich zum narrativen Film ist dem Kino der Attraktionen und dem Kino der Avantgarde der „Bezug zum Zuschauer“ gemein, den Tom Gunning als „exhibitionistische Konfrontation statt diegetische Versunkenheit“⁵¹ definiert. Dieser Ansatz ist jedoch eher ein Vorschlag Gunnings, die Filmgeschichte mit ihren nicht mehr haltbaren Schemata der Lumière- und der Méliès-Tradition als Ur-Kategorien des Dokumentarischen und des Fiktiven, des Tatsachenberichts und des erzählenden Kinos, neu zu bewerten.⁵² Der Begriff der „Attraktion“, hier als ein Verweis auf Sergej Eisensteins frühen Text „Montage der Attraktionen“⁵³, zitiert einerseits die Schaulust des Publikums um die Jahrhundertwende und andererseits die Begeisterung der Avantgarde für die zuvor noch nie dagewesene Reizwirkung durch die filmtechnischen Mittel. Im Hinblick auf den extensiven Gebrauch filmtechnischer Verfahren unterscheidet sich jedoch das Kino der Avantgarde vom frühen Kino durch den bewussten Einsatz dieser Effekte.⁵⁴ Während die Attraktionsmontage Eisensteins beim Zuschauer bestimmte Emotionen hervorrufen will, ist Vertovs Verwendung

⁴⁷ Ebd., S. 25.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 27.

⁵⁰ Vgl., ebd.

⁵¹ Ebd., S. 30.

⁵² Vgl. dazu Gunnings Bericht über die FIAF-Konferenz 1978 in Brighton, die als der Beginn einer Neuorientierung unter den Filmhistorikern gelten kann, sich nicht mehr auf kanonisierte Beschreibungen der Filmentwicklung zu stützen, sondern für die Film- und Mediengeschichtsschreibung Methoden formaler Analyse anzuwenden. Vgl. Tom Gunning: „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘“, in: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Kintop 4. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1995. S. 111.

⁵³ Erstmals veröffentlicht in der Zeitschrift *Lef*, Nr. 23, Moskau 1923, gemeinsam mit Vertovs Manifest „Kinoki-Umsturz“. Die Konzeption der „Attraktionsmontage“ wird in Eisensteins Folgetext „Montage der Filmattraktionen“ von 1924 weiterentwickelt und gilt als erstes programmatisches Manifest Eisensteins. Vgl. die Texte in: Sergej Eisenstein: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, hg. v. Oksana Bulgakova, Dietmar Hochmuth. Köln: Röderberg, 1988. S. 10-16 und S. 17-45. Auch in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, ³1998. S. 58-69.

⁵⁴ Vgl. Tom Gunning: „Das Kino der Attraktionen“, a. a. O., S. 30.

von Zeitraffer, Zeitlupe, Überblendung, Doppel- und Mehrfachbelichtung, Rückwärtsprojektion und ungewöhnlichen Einstellungsperspektiven an ein rein filmisches System gekoppelt, das sich gleich einer Inversion des filmischen „Ich sehe“ [vižu] als eine Verdoppelung der Kritik am menschlichen Sehvermögen auf den für den Filmzuschauer unsichtbaren Moment des Filmsehens begründet. Auf der Suche nach einer filmeigenen Sprache⁵⁵ definiert Vertov nämlich die zwischen den Bildern existierende Bewegung, das heißt die Veränderung der innerbildlichen Werte zwischen den Einstellungen als ein gesetzgebendes Element der Montage. Das Intervall, das nicht nur zwischen dem einen Bildwert und dem Wert des darauf folgenden Bildes liegt, sondern auch das Verhältnis einer Einstellung zu all den anderen Einstellungen bestimmt, erweist sich als der wesentlichste Bestandteil Vertovscher Montagetheorie. Die Theorie der Intervalle, erstmals 1922 in „Wir - Variante eines Manifestes“ erwähnt,⁵⁶ wird von Vertov über Jahre hin erprobt und findet sich, an Klarheit deutlich gewonnen, in seinem 1929 verfassten Text „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ wieder:

„‚Kinoglas‘ fordert den Aufbau einer Filmsache auf ‚Intervallen‘, das heißt, auf der zwischenbildlichen Bewegung. Auf der visuellen Korrelation der Einstellungen untereinander. Auf den Übergängen von einem visuellen Anstoß zum anderen.

Die zwischenbildlichen Verschiebungen (visuelles ‚Intervall‘, visuelle Korrelation der Einstellung) ist (dem ‚Kinoglas‘ zufolge) eine zusammengesetzte Größe. Sie setzt sich zusammen aus den Summen verschiedener Korrelationen, von denen die wichtigsten sind:

- 1) Korrelation der Einstellungsgrößen (groß, klein, usw.);
- 2) Korrelation der Perspektiven;
- 3) Korrelation der innerbildlichen Bewegungen;
- 4) Korrelation der Helldunkelwerte;
- 5) Korrelation der Aufnahmegeschwindigkeiten.

Ausgehend von dieser oder jener Verbindung dieser Korrelationen, bestimmt der Autor: 1) die Ordnung der Einstellungswechsel, die Ordnung der Abfolge der Teilstücke hintereinander, 2) die Dauer jedes Wechsels (nach Metern, Einzelbildchen), das heißt, die Demonstrationszeit, die Zeit der Präsentation jeder einzelnen Einstellung. Dabei wird neben der zwischenbildlichen Bewegung (dem ‚Intervall‘) zwischen zwei benachbarten Bildern berücksichtigt das visuelle Verhältnis jeder einzelnen Einstellung zu allen übrigen Einstellungen – den Teilnehmern der begonnen ‚Montageschlacht‘.⁵⁷

Als ein frühes gelungenes Montageexperiment bezeichnet Vertov seinen 1920 entstandenen Film *Boj pod Caricynom* [Die Schlacht bei Zarizyn],⁵⁸ an deren Front er als

⁵⁵ Vgl. Dsiga Wertow: „Wir – Variante eines Manifestes“ [1922], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 56.

⁵⁶ Vgl., ebd.

⁵⁷ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘. (Aus den Anfangsgründen der Kinoki)“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 155f.

⁵⁸ „Die erste entscheidende Experimentalstudie hieß ‚Die Schlacht bei Zarizyn‘. Sie wurde in schneller Montage, ohne Zwischentitel gemacht. Sie war sozusagen die Vorfahrin der in der Folgezeit erscheinenden Filme ‚Kinoglas‘ und ‚Der Mann mit der Kamera‘. Der Montageaufbau dieser frühen Studie beruhte auf der

Kriegskorrespondent beauftragt gewesen war.⁵⁹ Weitere nach dem Intervallprinzip aufbauende Montagestudien folgen: die 23 Ausgaben der *Kinopravda* [Filmwahrheit], die in den Jahren von 1922 bis 1925 entstanden sind, *Kinoglaz* [Filmauge] (1924), *Šestaja čast mira* [Ein Sechstel der Erde] (1926), *Odinnadcatyj* [Das elfte Jahr] (1928) und Vertovs letzter Stummfilm von 1929 *Človek s kinoapparatom* [Der Mann mit der Kamera], ein Film, der all die möglichen Montageverbindungen miteinander kombiniert.

2.2. *Verfremdung und Entblößung*

Die auf der Intervallkonstruktion basierende Montage lässt zum einen das formale Prinzip in Vertovs Filmpraxis evident werden, zum anderen zeigt sie auch die politische Dimension seiner genuinen Filmsprache. Diese gibt sich erstens in der Kategorie des „Nicht-Spielfilms“ [neigrovoj film]⁶⁰ als eine filmische Analyse der nicht filmischen Realität zu erkennen, zweitens in der durch die Machart der Filme gestellten Frage des proletarischen Klassenbewusstseins und drittens in der intentierten filmischen Vereinigung des Weltproletariats. Damit sind wir aber an einem Punkt angelangt, an dem Vertovs Begriff des „Kinoglaz“ nicht weiter isoliert betrachtet werden kann. Im Kontext der russischen Avantgarde stellen Vertovs filmtheoretische Manifeste und öffentliche Vorträge einen wesentlichen Beitrag innerhalb der auch von anderen künstlerischen Gruppierungen geführten Diskussion über die Funktion von Literatur, Malerei, Fotografie und Kino dar. „Kinoglaz“ als

Filmsprache; Worttitel gab es nicht. Die Montage folgte schon dem Bildprinzip. Die Zählung folgte nicht dem Metersystem, sondern dem Dezimalsystem der Bilder: 5, 10, 15, 20...“ Dsiga Wertow: „Aus der Geschichte der Kinoki“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 158. Es gibt keine konkreten Hinweise, ob dieser Film erhalten ist. Denkbar wäre jedoch, dass Vertov Teile davon in den Wochenschauprogrammen der *Kinonedelja* oder in den Folgen seiner Filmchronik *Kinopravda* [Filmwahrheit] wiederverwertet hat.

⁵⁹ Zur Biografie Vertovs vgl. die Zeittafel in: Dziga Vertov: *Schriften zum Film*. A. a. O., S. 138-157. Vgl. auch: Thomas Tode: „Bio-Filmographie“, a. a. O., S. 201-244.

⁶⁰ Der in der gegenwärtigen Dokumentarfilmtheorie kaum beachtete Begriff des „Nicht-Spielfilms“ ist ein typisch russischer Terminus für nichtfiktionale Filme (engl. non-fiction film). Bei genauer Betrachtung weist dieser Begriff jedoch eine hohe Komplexität auf, die mit der Bezeichnung „nichtfiktional“ nicht ausreichend wiedergegeben werden kann. Mit dem Begriff des „Nicht-Spielfilms“ wird immer auch die Frage der Montage und mit ihr die des Autors und seinem Verhältnis zur gezeigten Realität aufgeworfen. In den filmtheoretischen Überlegungen der Lef-Mitglieder spielt dieser Begriff eine zentrale Rolle zur Etablierung einer neuen Filmgattung. Die russische Filmemacherin Esfir Šub möchte den Begriff des Nicht-Spielfilms“ von dem Begriff des „Kulturfilms“ abgegrenzt wissen, in dem Faktenmaterial und gestellte Szenen vermischt werden, um eine bestimmte inhaltliche Mitteilung zu erfüllen. Beim „Nicht-Spielfilm“ handelt es sich hingegen um die Gesetzmäßigkeiten der Filmaufnahme und der Montage wie auch um die technischen und künstlerischen Prinzipien der Wirklichkeitsdarstellung. Vgl. Esfir Schub: „Der Nichtspielfilm“, in: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv, 1967. S. 131-135.

eine Konzeption für ein anderes Sehen, als ein Begriff für eine filmische Wahrnehmung ruft zunächst die Wahrnehmungstheorie des „Neuen Sehens“⁶¹ Viktor Šklovskijs ins Gedächtnis.⁶² In dem Aufsatz „Iskusstvo kak priem“ [Kunst als Verfahren] von 1916 versucht Šklovskij den Prozess der automatisierten Wahrnehmung zu beschreiben. In diesem Text untersucht Šklovskij auf welche Weise der Kunstgriff der Verfremdung imstande sei, das nicht mehr Wahrnehmenkönnen der Gegenstände aufzubrechen. In drastischeren Worten heißt es dort: „So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges.“⁶³ Um das Leben wieder erfahrbar zu machen, führt Šklovskij den Begriff der Verfremdung [ostranenie]⁶⁴ ein, ein Terminus, der die moderne Kunst prägend bestimmte.⁶⁵

„Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist der Kunst unwichtig.“⁶⁶

So zentral diese Stelle auch sein mag, der Gedanke, dass die Wahrnehmung einem Automatismus unterliege, demzufolge der wahrzunehmende Gegenstand erstarrt, ist nicht unbedingt neu.⁶⁷ Šklovskij fordert bereits in einem früheren Text die Auferweckung der Dinge durch den Tod der Kunstformen. In „Voskrešenie slova“ [Auferweckung des Wortes] von

⁶¹ Der Terminus des „Neuen Sehens“ ist ein Synonym für den Begriff der Verfremdung [ostranenie], den Šklovskij vierzig Jahre später einer Revision unterzieht und unter dem Deckmantel des „Neuen Sehens“ zu modifizieren versucht. Vgl. Renate Lachmann: „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, in: Hermann Helmers (Hg.): *Verfremdung in der Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. S. 323.

⁶² Vgl. Wolfgang Beilenhoff: „Nachwort“, in: Dziga Vertov: *Schriften zum Film*. A. a. O., S. 145. Dem hält Hubertus Gassner in seinen Überlegungen zu Rodčenkos Fotografien entgegen, dass die Ökonomisierung der Wahrnehmung durch den Konstruktivismus dem Prinzip der Verfremdung Šklovskijs konträr entgegengesetzt ist. Aber nicht allein, dass die Konstruktivisten eine den urbanen Lebensverhältnissen angepasste Wahrnehmung zu produzieren versuchen, führt Gassner zu dieser Bestimmung, sondern die Tatsache, dass der von Šklovskij vertretene Autonomieanspruch der Kunst mit dem Begriff der „lebensbauenden Kunst“ des Konstruktivismus nicht zu vereinen sei. Vgl. Hubertus Gassner: „Aleksandr Rodčenko - Konstruktivistische Fotografie“, in: Ders. (Hg.) *Rodčenko - Fotografien*. München: Schirmer-Mosel, 1982. S. 65f.

⁶³ Viktor Šklovskij: „Die Kunst als Verfahren“ [1916], in: Jurij Striedter (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. München: Fink, 1969. S. 15.

⁶⁴ Das Wort „ostranenie“ bedeutet im eigentlichen Sinne „Seltsammachen“. Šklovskij hat es von „strannyj“ [seltsam] abgeleitet. Das Wort „Verfremdung“ hat sich seit Brechts Konzept des epischen Theaters in den deutschen Übersetzungen durchgesetzt. Vgl. zur Übersetzungsproblematik des Begriffes Renate Lachmann: „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, a. a. O., S. 337f.

⁶⁵ Vgl. Aage A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Akademie der Wissenschaften, 1978. S. 19.

⁶⁶ Viktor Šklovskij: „Die Kunst als Verfahren“ [1916], a. a. O., S. 15.

⁶⁷ Vgl. Renate Lachmann: „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, a. a. O., S. 321.

1914 sagt Šklovskij: „Dem Tod der Kunstformen wird zuwenig Aufmerksamkeit gewidmet [...]. Nur die Erschaffung neuer Formen der Kunst kann dem Menschen das Erlebnis der Welt wiedergeben und die Dinge wiedererwecken.“⁶⁸ In diesem Punkt treffen sich Šklovskij und Vertov, denn im Prinzip verlangt Vertov nichts anderes von der noch zukünftigen Filmkunst, die er in dem eingangs zitierten Gedicht „Aus dem Vorwort zum Poem ‚Ich sehe‘“⁶⁹ durch den Tod des gegenwärtigen Kinos beschwört.⁷⁰ Für Renate Lachmann ist der Gedanke vom Tod der Kunstformen und vom Tod der Dinge als Voraussetzung zur Erschaffung neuer Formen ein typischer futuristischer wie auch formalistischer Ansatz.

„Es ist das Erlebnis der künstlerischen und intellektuellen Avantgarde seiner Zeit, das sich in ihren Appellen zur Aufhebung der Erstarrung, zur Zersetzung der Konventionen und zur Negierung aller bestehenden Normen niederschlägt. Futurismus und Formalismus korrespondieren im Aufdecken der erstarrten Formen, woraus der Futurismus das Postulat zur Schaffung der absoluten Neu-Form ableitet, während der Formalismus versucht, die Gesetzmäßigkeiten von Erstarrung und Wiederbelebung der Formen zu fassen.“⁷¹

Dieser Verlauf vom Tod der Kunstformen zur Erweckung einer neuen Wahrnehmung der Dinge, um das Leben durch das Verfahren der Kunst wieder erfahrbar zu machen, ist auch in Vertovs Schriften manifest. Hat Vertov in „Wir – Variante eines Manifestes“ noch die „romantizistischen, theatralisierten“ Kinofilme zum Tode verurteilt,⁷² so formuliert er in seinem zweiten Manifest „Kinoki-Umsturz“ bereits einen wesentlichen Grundsatz seiner Gedanken über ein neues Kino: „Das Grundlegende und Wichtigste ist jedoch: die filmische Empfindung der Welt.“⁷³ Dieses durch das Verfahren der Kunst gesteigerte „Weltempfinden“ [oščuščenie mira] erweist sich somit als ein Anliegen bei Šklovskij wie bei Vertov gleichermaßen.

Die Parallele Vertov - Šklovskij zeigt sich aber auch noch an einem weiteren zentralen Begriff, der durch Šklovskijs Bestimmung Eingang in die formalistische Literaturtheorie

⁶⁸ Zit. n. ebd. Bei Viktor Šklovskij: „Die Auferweckung des Wortes“, in: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 2. München: Fink, 1972. S. 7 und S. 13.

⁶⁹ Vgl. Dziga Vertov: „Iz predislovija k poeme ‚Vižu‘“ [Aus dem Vorwort zum Poem „Ich sehe“], a. a. O., S. 162.

⁷⁰ Vergleichbar einer Bibelstelle verkündet hier ein Chor die „Auferstehung des Kinos“ [voskrešenie kino] von den Toten, wofür der Tod des „lasterhaften“ Kinos zur Voraussetzung wird. Gleich der futuristischen Lyrik Majakovskij's ist in Vertovs Poem „Iz predislovija k poeme ‚Vižu‘“ [Aus dem Vorwort zum Poem „Ich sehe“], mit den Worten Hansen-Löves gesprochen, die christliche Inkarnationslehre des Johannes Evangeliums „Das Wort ist Fleisch geworden“ mit dem kubo-futuristischen veščizm [Dingbelebung] und mit der kryptoreligösen voskrešenie slovo/veščiči [Auferstehung des Wortes/Dinges] – an dieser Stelle sei voskrešenie kino [Auferstehung des Kinos] hinzugefügt – assoziiert. Vgl. Aage A. Hansen-Löve: *Der russische Formalismus*. A. a. O., S. 153.

⁷¹ Renate Lachmann: „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, a. a. O., S. 321.

⁷² Vgl. Dziga Wertow: „Wir – Variante eines Manifestes“ [1922], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 53.

⁷³ Dziga Wertow: „Kinoki-Umsturz“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 68.

gefunden hat. Das Verfahren der „Entblößung“ [obnaženie] deckt sich bei beiden bis hin zum terminologischen Gebrauch dieses Begriffes.⁷⁴ Šklovskij unterscheidet in seinem Text „Kunst als Verfahren“ zwischen einer praktischen, allgemeinen Sprache und einer künstlerischen, dichterischen Sprache, wobei die Sprache der Dichtung nur vor dem Hintergrund der Alltagssprache als künstlerische Sprache wahrgenommen werden kann.⁷⁵ Dieses Differenzempfinden zwischen einer Norm und einer Abweichung von der Norm macht das künstlerische Verfahren der Sprache erkennbar.⁷⁶ Die dichterische Sprache zeichnet sich durch das Erleben einer gemachten Sache aus. Das Formempfinden [oščuščeni formy] ist nach Šklovskij das Ziel jeder Kunst. Die Kunst wird so zu einem Mittel, die Konstruktion eines Gegenstandes zu erleben.⁷⁷ Aber das Erleben dieser Gemachtheit unterliegt selbst wieder dem Prozess der Automatisierung. Das Gemachte wird kanonisiert und nicht mehr als Gegenstand der Kunst wahrgenommen, wie Šklovskij am Beispiel des Rhythmus veranschaulicht: Der „künstlerische Rhythmus besteht aus dem prosaisch – gestörten – Rhythmus [...]; wenn diese Störung in den Kanon eingeht, dann verliert sie ihre Wirkung als erschwerendes Verfahren.“⁷⁸ Das Verfahren der Verfremdung setzt an diesem Punkt ein, womit der Prozess vom wahrnehmbaren Kunstgriff über die Automatisierung der Wahrnehmung zur Kanonbildung des Kunstgriffes ihren Anfang nimmt. In diesem Kreislauf tritt das Verfahren der „Entblößung“ zweimal in Erscheinung. Einmal als Bloßlegung des nicht mehr wahrnehmbaren Kunstgriffes und einmal als Bloßlegung des Kunstgriffes selbst. „Der Kunstgriff der ‚Entblößung des Kunstgriffes‘“ besteht nach Renate Lachmann darin, „daß der Kunstgriff sich selbst darbietet, dass er ohne Motivierung (motivirovka), gleichsam bloß auftritt, daß er über sich selbst reflektiert und damit auf sich selbst als einen Kunstgriff verweist, womit [...] eine Entautomatisierung auf wirkungsvollste Weise gelingen kann.“⁷⁹ Das Verfahren der „Entblößung“ zeigt sich bei Vertov durch die Kritik an den zu Schablonen erstarrten Filmgenres, die er, selbst wenn sie ein revolutionäres Thema beinhalten würden, als

⁷⁴ Vgl. Wolfgang Beilenhoff: „Nachwort“, a. a. O., S. 146.

⁷⁵ Vgl. Viktor Šklovskij: „Die Kunst als Verfahren“ [1916], a. a. O., S. 15.

⁷⁶ Zur Weiterentwicklung des von Broder Christiansen entliehenen Begriffs der Differenzempfindung durch Šklovskij vgl. Aage A. Hansen-Löve: *Der Russische Formalismus*. A. a. O., S. 223f. Vgl. auch Renate Lachmann: „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, a. a. O., S. 329f.

⁷⁷ Vgl. Viktor Šklovskij: „Die Kunst als Verfahren“ [1916], a. a. O., S. 15.

⁷⁸ Ebd., S. 35.

⁷⁹ Renate Lachmann: „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, a. a. O., S. 328.

„bourgeoise Technik“⁸⁰, als „Gift der Gewohnheit“⁸¹ entlarvt. In Übereinstimmung mit der These des russischen Dichters Kručenyč, dass nur eine neue Form einen neuen Inhalt hervorbringen kann,⁸² sagt Vertov in „Kinoki-Umsturz“:

„Ein psychologischer, ein detektivischer, ein satirischer, ein Landschaftsfilm (egal welcher): wenn man alle Sujets aus ihm herausschneidet und nur die Zwischentitel beläßt, erhält man das literarische Skelett des Films. Zu diesem literarischen Skelett können wir andere Filmsujets aufnehmen – realistische, symbolische, expressionistische – wie es uns beliebt. Die Dinge ändern sich dadurch nicht. Das Verhältnis ist das gleiche: Literarisches Skelett plus Filmillustration [...].“⁸³

Das Verfahren der Entblößung des Kunstgriffes wird dagegen bei Vertov durch den oftmals unmotivierten Einsatz verschiedener Filmaufzeichnungs- und Montageverfahren evident. Das Verfahren wird dadurch selbst zum Gegenstand der Wahrnehmung. Beispielhaft für den auf sich selbst verweisenden Kunstgriff sind die häufig angewandten Verfahren der Verfremdung, wie Zeitrafferaufnahme und Rückwärtsprojektion, die Vertov „nicht als Tricks, sondern als normale, weithin zu verwendende Kunstgriffe“⁸⁴ verstanden wissen will. Rückblickend sagt Vertov: „Wir meinten, daß man alle Möglichkeiten der Filmkamera nutzen müßte, um das Leben, das an uns vorbeigeht, schärfer darzubieten, von Punkten aus darzubieten, von denen wir es noch nicht gesehen hatten.“⁸⁵ Hiermit begnügt sich Vertov nicht, die Illusion erzeugende Machart des Spielfilms anzugreifen. Sein Projekt läßt sich vielmehr als „Begründung einer neuen Wahrnehmung der Welt“⁸⁶ beschreiben, die in der Formulierung „Kinoglas“ ist die dokumentarische filmische Entschlüsselung der sichtbaren und der dem menschlichen Auge unsichtbaren Welt⁸⁷ zum Ausdruck kommt. Vor diesem Hintergrund können wir festhalten, dass die Methoden Vertovs jenen Šklovskijs gleichen. Während Šklovskij die Übersättigung der literarischen Formen aufdeckt und die Konstruktivität der Kunst sichtbar macht,⁸⁸ versucht Vertov die erstarrte Bildproduktion des narrativen Films

⁸⁰ Dsiga Wertow: „Vorläufige Instruktion an die Zirkel des ‚Kinoglas‘“ [1926], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 128.

⁸¹ Dsiga Wertow: „Kinoki-Umsturz“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 66.

⁸² Vgl. Roman Jakobson: „Neueste russische Poesie. Erste Skizze Viktor Chlebnikow“ [1921], in: Fritz Mierau (Hg.): *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Leipzig, Reclam, 1987. S. 183.

⁸³ Dsiga Wertow: „Kinoki-Umsturz“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 66.

⁸⁴ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 153.

⁸⁵ Dsiga Wertow: „Aus der Geschichte der Kinoki“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 159.

⁸⁶ Vgl. Dsiga Wertow: „Kinoki-Umsturz“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 72.

⁸⁷ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 152.

⁸⁸ Vgl. Wolfgang Beilenhoff: „Nachwort“, a. a. O., S. 146.

aufzuzeigen und wird zugleich seinem methodischen Anspruch einer filmischen Analyse der äußeren Wirklichkeit gerecht. Durch die genannten Montagetechniken nimmt er die „erkenntnistheoretische Bedeutung der Verfremdung“ wie auch den „Prozess des konstitutiven und konstruktiven *obnaženie* [Entblößung]“ im Sinne „von Demaskierung, Entlarvung ‚automatisierter‘, voreingenommener Denkweisen und Haltungen“⁸⁹ für die Filmkunst in Besitz.

2.3. *Zeitraffer und Zeitlupe*

Die erste Notiz von der filmischen Dechiffrierung der sichtbaren und für das menschliche Auge unsichtbaren Welt knüpft Vertov an sein frühes Filmexperiment, an seinen Sprung aus der Höhe von anderthalb Stockwerken eines Gebäudes in der Kleinen Gnesdikovskij-Gasse. Den Vorgang des Experiments beschreibt Vertov lapidar mit einem Satz: „Ich trat an den Rand der Grotte, sprang, machte die ‚Schleiergeste‘ und ging weiter.“⁹⁰ Der Filmstreifen birgt jedoch ein unerwartetes Ergebnis in sich, wie Vertov schreibt:

„Ein Mann tritt an den Rand der Grotte, danach erscheint auf seinem Gesicht Angst und Unschlüssigkeit, er denkt – ich springe nicht. Dann entscheidet er: Nein, es ist peinlich, ich werde beobachtet. Er tritt an den Rand, wiederum Unschlüssigkeit im Gesicht. Danach ist zu sehen, wie die Entschiedenheit wächst, wie er sich sagt: ich muß – und er löst sich vom Rand der Grotte. Er fliegt unregelmäßig, er denkt, daß er eine Lage einnehmen muß, die ihn auf die Füße fallen läßt. Er streckt sich, nähert sich der Erde, im Gesicht wiederum Unschlüssigkeit und Angst. Endlich berührt er mit den Füßen die Erde. Sein erster Gedanke ist, daß er gefallen sei, sein zweiter, daß er sich festhalten müsse. Dann erscheint der Gedanke, daß er prima gesprungen sei, daß es jedoch nicht nötig sei, das zu zeigen, und wie ein Zirkuskünstler, der eine schwierige Übung am Trapez ausgeführt hat, tut er so, als ob es ihm schrecklich leicht fiele, so etwas zu machen.“⁹¹

Vertov im freien Flug ist allerdings an einer anderen Stelle dokumentiert.⁹² In dem Aufsatz „From Magician To Epistemologist“⁹³ spricht Annette Michelson über eine, zu einem späteren Zeitpunkt aufgenommene Fotografie, die Vertov bodenlos am Höhepunkt einer Sprungbewegung zeigt. Während seine Arme auf eine pirouettenartige Bewegung verweisen,

⁸⁹ Aage A. Hansen-Löve: *Der Russische Formalismus*. A. a. O., S. 224f.

⁹⁰ Dsiga Wertow: „Drei Lieder über Lenin‘ und ‚Kinoglas“ [1934], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 189.

⁹¹ Dsiga Wertow: „Drei Lieder über Lenin‘ und ‚Kinoglas“ [1934], Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 189f.

⁹² Die Filmaufnahme von Vertovs Zeitlupensprung ist nicht überliefert. Vgl. stattdessen das mit dem bezeichneten Titel versehene Interview mit Vertovs Cutterin und Ehefrau Elisaveta Svilova: „Und eines Tages flog er durch die Luft“, in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 1, 42. Jg., Heft 1., Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1996. S. 87-90.

⁹³ Erstmals publiziert in *Artforum*, Vol. X, No. 7, March 1972. S. 60-72.

kündigt sein rechter Fuß bereits das Wiederaufsetzen am Boden an.⁹⁴ In seinem Gesicht ist kein Anschein mehr von Unsicherheit und Zweifel zu erkennen. Und dennoch aktualisiert diese Fotografie Vertovs frühen „Gedanken über ein Kinoglas als über eine Welt ohne Maske, eine Welt der enthüllten Wahrheit [...]“.⁹⁵ Der Titel von Vertovs Filmchronik *Kinopravda* [Filmwahrheit] erinnert noch einmal an den durch den Sprung erfahrenen Gedanken, eine durch filmische Mittel enthüllte Wahrheit zu erzeugen.

„Die Rapidaufnahme (das rapide Auge) wurde als eine Möglichkeit verstanden, Unsichtbares sichtbar, Unklares klar, Verborgenes offenbar, Verhülltes offenkundig, Spiel zu Nichtspiel, Unwahrheit zu Wahrheit, zu Filmwahrheit (das heißt zu einer Wahrheit, errungen mit kinematographischen Mitteln, mit den Mitteln des ‚Kinoglas‘, in diesem Falle mit Mitteln des rapiden Auges) zu machen.“⁹⁶

Wir können Vertovs Zeitlupensprung, wie auch die rückwärts aus dem Wasser empor steigenden Turmspringer in seinem Film *Kinoglas* oder die langsam über die Meßplatte gleitenden Stabhochsprungathleten in Vertovs Film *Čelovek s kinoapparatom* als Indizien der widernatürlichen Zeit betrachten, mit der der Film und in Folge auch die Videokunst operieren.⁹⁷ In einem Interview mit Raymond Bellour sagt der Videokünstler Bill Viola: „C’est vraiment comme si on sculptait du temps.“⁹⁸ Vertovs „Zeit-Skulpturen“ erschließen sich von der Rückwärtsprojektion, die Vertov auch „Zeitnegativ“⁹⁹ nennt, über Zeitraffer und Zeitlupe (Rapid-Auge) bis hin zum Zeitstillstand. Gemeint ist damit das Anhalten einer Bewegung (Zeit) im Film. Technisch bedeutet dies ein Nebeneinanderkopieren von ein und demselben Einzelbild. Verfahren, die Rudolf Arnheim 1932 noch als viel zu selten

⁹⁴ Vgl. Annette Michelson: „From Magician To Epistemologist. The Man With the Movie Camera“, in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 1, 42. Jg., Heft 1., Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1996. S. 57.

⁹⁵ Vertovs „Aus Notiz- und Tagebüchern“ [1940], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 276. „That photograph“, so Michelson, „taken in maturity, is of course the late image of these early thoughts.“ Annette Michelson: „From Magician To Epistemologist“, a. a. O., S. 58. Dies behauptet sich bis in die Archivierung. Im Österreichischen Filmmuseum ist diese Fotografie unter Pe 5 mit „Nachstellung des ‚Sprungs von der Grotte‘“ betitelt und wird für den Zeitraum 1935 datiert. Vgl. Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 83.

⁹⁶ DsigaWertow: „Kinopravda“ [1934], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 196.

⁹⁷ Zum Phänomen der wiederkehrenden Zeit-Bilder, zum Beispiel die des ein- und auftauchenden Turmspringers in der Film- und Videokunst mittels technischer Verfahren wie der Doppelbelichtungen oder der Keytechnik vgl. Marie Bendl: *Écouter l’image fantôme: Survivances du cinéma d’avant-garde des années vingt (Richter, Autant-Lara, Dulac) en art vidéo (Viola, Cahen, Dyer)*, Paris: Université X- Nanterre, 2005.

⁹⁸ [Es ist, als ob man Zeit wie eine Skulptur formen würde.] Zit. n. ebd., S. 25. (Orig. Bill Viola: „La Sculpture du temps“, in: *Cahiers du cinéma*, Nr. 379, Januar 1986. S. 40.) Vgl. auch: Bill Viola: „Das Bild in mir – Videokunst offenbart die Welt des Verborgenen“, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turm. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004. S. 260-282.

⁹⁹ Vgl. Dsiga Wertow: „Kinopravda“ [1934], Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 196f.

angewandte Gestaltungsmöglichkeiten des Films betrachtet,¹⁰⁰ durchsetzen Vertovs Oeuvre bereits von Beginn der 1920er Jahre an. Arnheim versteht diese Zeit manipulierenden Verfahren als besonders geeignet für die filmische Darstellung von Momenten physisch-emotionaler Zustände im Spielfilm.¹⁰¹ Vertov hingegen nimmt mit dem Einsatz dieser Aufzeichnungsverfahren Walter Benjamins Begriff des „Optisch-Unbewußten“ vorweg. Im Kunstwerk-Aufsatz Benjamins heißt es in Bezug auf die künstlerische und wissenschaftliche Verwertung von Fotografie und Film:

Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung. Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man ‚ohnehin‘ undeutlich sieht, sondern vielmehr völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein, sondern sie entdeckt in diesen bekannten ganz unbekannte, ‚die gar nicht als Verlangsamungen schneller Bewegungen sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken.‘ So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem dadurch, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“¹⁰²

Das Entdecken-Wollen einer der apparatfreien Natur unbekanntem Bewegung durch Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahme sowie durch Rückwärtsprojektion oder das Erkennen-Wollen einer der Alltagswahrnehmung fremden Struktur mittels extremer Großaufnahme liegen bei Vertov wie bei Benjamin einem Erkenntnisinteresse zugrunde, das auch andere Avantgardenkünstler und Theoretiker in ihren Experimenten mit Fotografie und Film bestimmte. Mit dem Begriff der „epistemologischen Euphorie“ beschreibt Annette Michelson das Klima, in welchem der Film als analytisches Instrument diskutiert wurde.¹⁰³ Trotz differierender Theoriemodelle stellt Michelson aufgrund der damals neuartigen Möglichkeiten in den programmatischen Schriften Eisensteins und Vertovs, aber auch in den filmtheoretischen Überlegungen Benjamins und Epsteins eine allgemein existierende Faszination gegenüber dem Film als ein adäquates Medium zur Artikulation wissenschaftlicher Erkenntnisse fest.

„The manner in which film’s elementary optical processes produced, through the use of acceleration, deceleration, freeze-frame und reverse motion, the visible suspension of causal relations within the phenomenal world gave hope that the cinema could be the articulate medium

¹⁰⁰ Vgl. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 115f.

¹⁰¹ Vgl., ebd., S. 114.

¹⁰² Vgl. Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [1936/1939], in: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 375f.

¹⁰³ Vgl. Annette Michelson: „The Wings of Hypothesis. On Montage and the Theory of the Interval“, in: Matthew Teitelbaum (Hg.): *Montage and Modern Life. 1919-1942*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1992. S. 62.

of the master theoretical systems of modernity: of psychoanalysis, historical materialism, Einsteinian physics.“¹⁰⁴

Aufgrund der filmischen Darstellungen Einsteinscher Theorien vermutet Michelson, dass die Relativitätstheorie Einsteins noch stärker als die Theorien von Marx und als die Psychoanalyse von Freud die epistemologische Euphorie der Filmavantgarde hervorgerufen hat.¹⁰⁵ Diese These unterstreichend konstatiert Michelson, dass der Begriff des Intervalls, der in seiner Universalität alle Bereiche, die Bewegung aufweisen, zu beschreiben vermag, als ein fortgeschrittener Zustand der Montagetheorien in Erscheinung tritt.¹⁰⁶

„In the analysis of movement and of rates of change, the notion of the interval as applied to the ever divisible gap between two points along a defined continuum. For the practical significance of calculus lay in its use in the determination of motion through all moments of time. Its methods were applicable to all problems involving rates of change: to the motion of vibrating string, to that of the earth, to the flow of fluids and of the electric currents, and to the behavior of particles in the subatomic world.“¹⁰⁷

Michelsons These zufolge muss Vertovs Intervallbegriff im Vergleich zu jenem Eisensteins¹⁰⁸ als direkte Antwort auf das moderne (natur)wissenschaftliche Denken seiner Zeit betrachtet werden; als ein Produkt des post-Newton'schen Paradigmas der frühen 1920er Jahre.¹⁰⁹ Schlussfolgernd heißt es bei Michelson: „the Vertovian frame of reference with respect to a Fourth Dimension should be carefully distinguished from the idealist cast of hyperspatial and n-dimensional speculation current among the pre-revolutionary symbolists and allied Russian intellectuals.“¹¹⁰ Von diesem Standpunkt aus erklärt sich auch Michelsons klare Position innerhalb der immer wiederkehrenden Diskussion, inwieweit Vertovs Intervallbegriff entweder von der Musiktheorie oder von der Mathematik her abgeleitet ist – eine Frage, der sich auch Ute Holl in ihren Ausführungen zu Vertovs Intervalltheorie widmet.¹¹¹

¹⁰⁴ Ebd., S. 65.

¹⁰⁵ Vgl., ebd., S. 64.

¹⁰⁶ Vgl., ebd., S. 62.

¹⁰⁷ Ebd., S. 73.

¹⁰⁸ Eisensteins konzipierte Intervalltheorie, bekannt unter dem Begriff der „polyphonen Montage“, kann hier nicht eingehender erläutert werden. Es sei nur soviel gesagt, dass der spezifische musikalische Diskurs Eisensteins dem russischen Symbolismus näher steht, als man gemeinhin annehmen würde. „Close investigation of Eisenstein's theoretical work as it develops thenceforth reveals him as other than the unambiguously constructivist innovator whose profile dominates Eisensteinian scholarship; rather, one comes to understand Eisenstein as deeply implicated in the tradition of symbolist aesthetics as they had developed in the pre-revolutionary era.“ Ebd., S. 69. Weiterführend vgl. Annette Michelson: „Reading Eisenstein Reading ‚Ulysses‘: The Claims of Subjectivity“, in: *Art and Text*, Spring 1989. S. 64-77.

¹⁰⁹ Vgl. Annette Michelson: „The Wings of Hypothesis“, a. a. O., S. 73.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vertovs früheres Musikstudium bekräftigt das Argument derer, die behaupten, Vertovs Intervalltheorie müsse von dem Intervallbegriff der Musiktheorie her interpretiert werden. Dem hält Holl Vertovs Studium am Psychoneurologischen Institut Bechterevs entgegen, wo er sich mit der „Apparate-Medizin“ beschäftigte, und

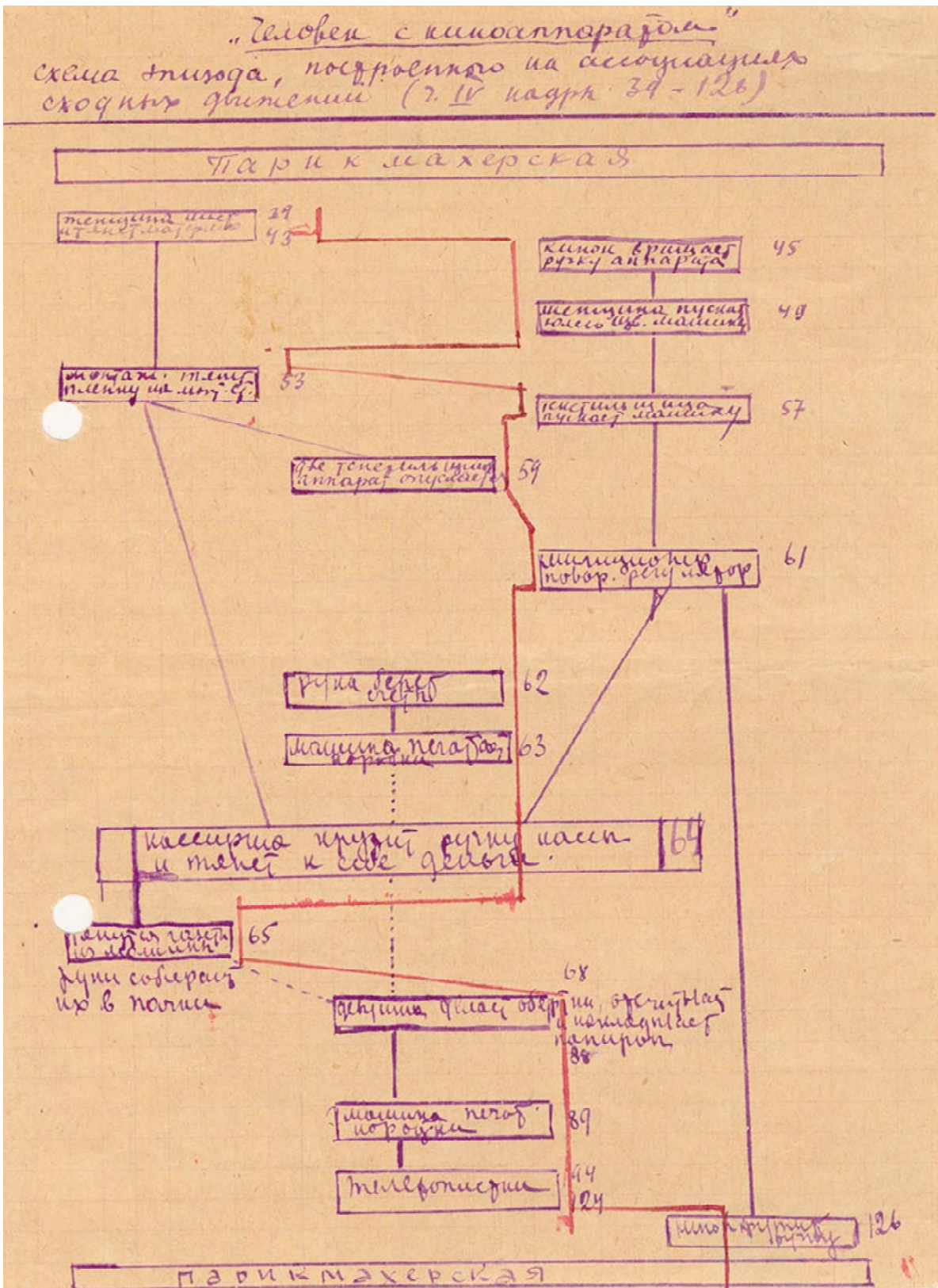


Abbildung 2: „Čelovek s kinoaparatom, Schema einer Episode, aufgebaut auf der Assoziation ähnlicher Bewegungen“. Vertov-Sammlung des Österreichischen Filmmuseum.

„We can see, however, in Vertov’s [...] focusing upon the organization of the gaps between movements and between frames, a line very different from that of Eisenstein. We discern, in fact, in his reference to the ‚interval‘ a possible model other than that of musical composition. It would appear, rather, to derive in large part from mathematics and physics.“¹

Es ist unbestreitbar, dass sich bei Vertov das Intervall als Organisationsprinzip der Montage erweist, wobei das Filmbild nicht mehr als Darstellung eines konkreten Handlungsablaufs zu betrachten ist, sondern als ein gegebener Rahmen formaler Kriterien wie Einstellungsgrößen, Perspektiven, innerbildlichen Bewegungen, Helldunkelwerte und Aufnahmegeschwindigkeiten,² deren Interrelationen Vertov anhand von schematischen Aufzeichnungen einzelner Montageepisoden zu bestimmen versucht. Allerdings ist auch festzuhalten, dass Vertovs Intervalltheorie eine Folge intensiver Bemühungen ist, seine Montagethoden auf eine wissenschaftlich anerkannte Basis zu stellen. Vertovs eigener Vergleich seiner Intervalltheorie mit der damals populären Relativitätstheorie Einsteins zeugt von der Intention, mit den Verfahren des Films eine Wissenschaftlichkeit erreichen zu wollen, die sich mit jener Wissenschaftlichkeit der damalig modernen Theorien messen kann. In einem programmatischen Aufsatz von 1924 sagt Vertov: „‚Kinoglas‘ als Filmanalyse, ‚Kinoglas‘ als ‚Theorie der Intervalle‘, ‚Kinoglas‘ als Relativitätstheorie auf der Leinwand.“³ Vertovs Anlehnung an die damals auch unter bildenden Künstlern diskutierte Relativitätstheorie ist daher eher als ein Legitimationsversuch zu verstehen, seine Filmexperimente sowie seine Methoden der Materialbearbeitung auf rein visuelle Kriterien auszurichten.

2.4. *Intervall und Auraverfall*

Das Intervall bildet sowohl bei Vertov als auch bei Eisenstein den wesentlichsten Baustein ihrer Konzeptionen einer visuellen Sprache. Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Auffassungen liegt allerdings darin, dass Vertovs Suche nach einer universellen Filmsprache immer auch mit seiner Vorstellung verbunden ist, eine weltweite Völkerverständigung zu erreichen. Die Vorstellung von einer Filmsprache als „eine Art ideographisches Esperanto“

¹ Annette Michelson: „The Wings of Hypothesis“, a. a. O., S. 73.

² Vgl. Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 155.

³ Dsiga Wertow: „Die Entstehung des ‚Kinoglas‘“ [1924], in: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. A. a. O., S. 186. Erstmals publiziert in: Dziga Vertov: *Stat'i, dnevniki, zamysli*, hg. v. Sergej Drobašenko. Moskau: Iskusstvo, 1966. S. 73-75. Auch aufgenommen in der englischen Ausgabe von Annette Michelson: *Kino-eye*. A. a. O., S. 40-42.

beschreibt Oksana Bulgakova als einen für die damalige Filmavantgarde typischen Ausdruck der „Hoffnungen über die Einigung der Völker mittels Film.“⁴ Der von der Filmavantgarde meist metaphorisch gemeinte Vergleich von Film als Sprache,⁵ ist bei Vertov jedoch als ein konkretes Vorhaben zu verstehen. 1925 sagt Vertov: „Eine optische („Kinoglas“) und akustische („Radioucho“) Klassenverbindung zwischen den Proletariern aller Nationen und aller Länder auf der Plattform der kommunistischen Dechiffrierung der Welt herzustellen – das ist unsere Aufgabe.“⁶

Vertovs Konzept einer über die nationalen Grenzen hinaus verständlichen visuellen Sprache⁷ muss insofern von einem sprachtheoretischen Modell des Films, allen voran vom Modell der Montage-Hieroglyphe Eisensteins, unterschieden werden. Eisenstein schafft zwischen zwei Einstellungen, er nennt diese auch Montage-Zellen, einen Konflikt zweier sinntragender Bilder, wodurch ein bestimmtes drittes Bild, eine Idee, entstehen soll. „Der Umschlag von Quantitäten in eine neue Qualität wird aber nicht über visuelle, sondern psychische (Vorstellungen) oder semantische Parameter (Begriff, Bild) bestimmt“, die sich über den „dialektischen Sprung“, so Bulgakova, „ins Nicht-Materielle“⁸ realisiert. Die Vorstellung, dass „die Darstellung von Wasser und Auge: ‚weinen‘“⁹ bedeutet, kann aber nur für ein homogenes Publikum innerhalb eines kulturellen Raumes gelten. Wenn man in Betracht zieht, dass die Kombination von Auge und Wasser in einem wasserarmen Gebiet durchaus auch die Entdeckung eines Wasserlochs bedeuten könnte. Man würde Eisenstein aber unrecht tun, wenn man behauptet, er habe dies in seiner Konzeption des „intellektuellen Films“¹⁰ nicht bedacht, geht es ihm doch primär bei diesem Beispiel von Wasser und Auge darum, „Prozesse der Bedeutungsbildung“¹¹ zu thematisieren, die sich durch die Montage konfliktreicher Bilder, oder besser gesagt, konnotierter Bilder einstellen.

⁴ Oksana Bulgakova: „Film/filmisch“, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 449.

⁵ Vgl., ebd.

⁶ Dsiga Wertow: „Das Prinzip des ‚Kinoglas‘“ [1925], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 105.

⁷ Allgemein wird Vertovs Film *Človek s kinoapparatom* [Der Mann mit der Kamera] (1929), der ohne sprachliche Hilfsmittel beziehungsweise ohne Zwischentitel auskommt, als realisiertes Beispiel einer Filmsprache angesehen.

⁸ Oksana Bulgakova: „Film/filmisch“, a. a. O., S. 445.

⁹ Sergej Eisenstein: „Jenseits der Einstellungen“ [1929], in: Ders.: *Das dynamische Quadrat*. A. a. O., S. 74.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Oksana Bulgakova: „Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses“, in: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: Text + Kritik, 2006. S. 37.

Obwohl Eisenstein und Vertov das Wesen des Films durch die Montage bestimmen und ihre Filmkonzeptionen auf das zu konstruierende Dazwischen begründen, scheinen beide eine sehr unterschiedliche Vorstellung vom Ausgangsmaterial für die Konstruktion der Bildintervalle zu haben. Vertov geht es weniger darum, mit dem Verfahren der Montage die Möglichkeit ihrer Übersetzung in Sprache aufzusuchen, sondern darum, visuelle Gesetzmäßigkeiten der im alltäglichen Leben vorgefundenen Bilder zu erforschen. Die Dimension dieser jenseits von Sprache konzipierten Montagetheorie wird umso deutlicher, wenn man Eisensteins und Vertovs Auffassung von Dialektik unterscheidet. Im Deleuze'schen Sinne bedeutet das, bei Eisenstein von einer „Dialektik des Menschen *und* der Natur“ und bei Vertov von einer „Dialektik der Materie“¹² zu sprechen. Das heißt, die in den Filmen Vertovs gezeigten Menschen, seien es Bäuerinnen oder Kinder, als ein molekulares System der in Raum und Zeit existenten Materie zu begreifen.

„Maschinen, Landschaften, Gebäude oder Menschen, das hatte wenig zu bedeuten: alle, selbst die reizendste Bäuerin oder das rührendste Kind, traten als materielle Systeme in ununterbrochener Interaktion auf. Sie waren Katalysatoren, Konverter und Transformatoren, die Bewegungen aufnahmen und weitergaben [...]. Was Vertov in der Zeitberichterstattung entdeckte, war das Kind als Molekül, die Frau als Molekül, Frau und Kind in ihrer Stofflichkeit, ebenso wie die Systeme, die man Mechanismen oder Maschinen nennt.“¹³

Es wird noch zu überprüfen sein, inwieweit „Vertov als Materialist“, wie ihn Deleuze an einer anderen Stelle charakterisiert, das materialistische Programm des ersten Kapitels von Henri Bergsons *Matière et mémoire*, im Besonderen des „Ansich des Bildes“ im Medium Film realisiert hat.¹⁴ Der Beweis dieser Hypothese müsste auch zeigen, ob, und wenn ja, wie weit Vertovs grafische Darstellung des Intervalls¹⁵ die drei Thesen zum Bewegungs-Bild¹⁶ von

¹² Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989. S. 119. [Kursiv bei G.D.]

¹³ Ebd., S. 62.

¹⁴ Vgl., ebd. S. 116.

¹⁵ Vertov bezeichnet die Bewegung zwischen AK als das Werk, in der Terminologie Deleuzes' das Ganze. AB bildet die Phrase bei Vertov, die wir nach Deleuze als Teil oder als Objekt des Ensembles bestimmen können. Folglich müsste die mittlere Bewegung, die Klammer über den Phrasen, die Vertov weder selbst definiert noch kennzeichnet, das Ensemble der Teile bzw. der Phrasen darstellen.

¹⁶ „Zum einen ist sie [die Bewegung] das, was sich zwischen den Objekten oder Teilen ereignet; zum anderen gibt sie die Dauer oder das Ganze wieder. Sie bewirkt, daß sich die Dauer in die Objekte teilt – wobei sie sich grundlegend verändert – und daß sich die Objekte [...] in der Dauer vereinigen. Also läßt sich sagen, daß die Bewegung die Objekte eines geschlossenen Systems auf die offene Dauer bezieht und die Dauer auf die Objekte des Systems, dessen Öffnung sie erzwingt. Die Bewegung bezieht die Objekte, zwischen denen sie sich herstellt, auf das sich wandelnde Ganze, das sie zum Ausdruck bringt, und umgekehrt. [...] Die Objekte oder Teile eines Ensembles können wir als *unbewegte Schnitte* ansehen; allerdings vollzieht sich die Bewegung zwischen solchen Schnitten und führt die Objekte oder Teile auf die Dauer eines sich wandelnden Ganzen zurück; sie gibt also die Veränderung des Ganzen im Verhältnis zu den Objekten wieder, sie ist selbst ein *Bewegungsschnitt* der Dauer. Wir sind nun in der Lage, jene so tiefe These aus dem ersten Kapitel von *Matière et mémoire* zu begreifen: 1. Es gibt nicht nur Momentbilder, das heißt unbewegte Schnitte der Bewegung; 2. es gibt Bewegungs-Bilder,



Abbildung 3a: Grafische Darstellung des Intervalls, die gemeinsam mit Vertovs Manifest „Wir. Variante eines Manifests“ in der Zeitschrift *Kinofot* 1922 veröffentlicht wurde.

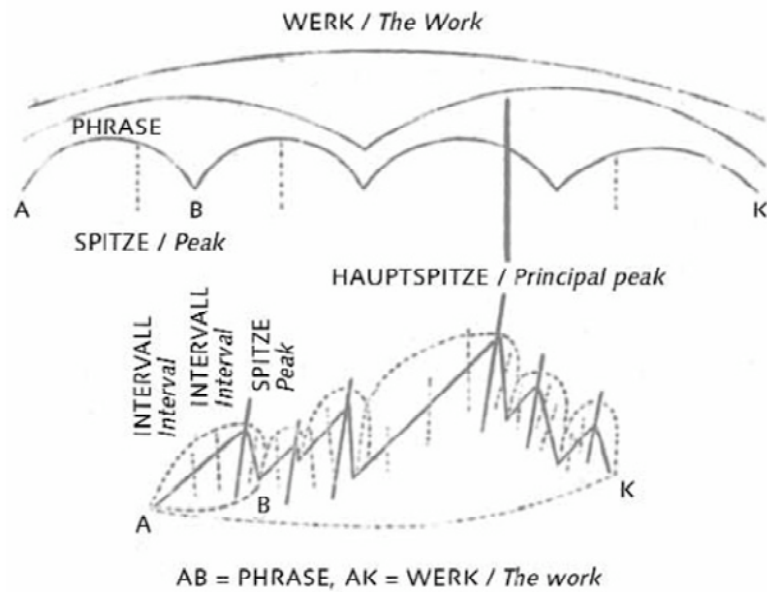


Abbildung 3b: Übersetzung des Diagramms. Vertov-Sammlung des Österreichischen Filmmuseums.

Deleuze veranschaulicht. Oder umgekehrt, ob das erste Kapitel in Deleuzes *Bewegungs-Bild* womöglich einen erläuternden Text zu Vertovs grafischer Intervall-Skizze darstellt, da Deleuze seine Theorie des Bewegungs-Bildes von eben demselben Kapitel aus Bergsons *Matière et mémoire* herleitet.¹ Für unseren Aspekt ist von Bedeutung, dass, wenn alles Materie ist – die Frau, die Fabrik, die Kohleindustrie –, wenn nichts singulär in Erscheinung tritt, wenn jedes Ereignis unweigerlich mit einem anderen Ereignis in Beziehung steht, wenn jede Bewegung auf eine andere Bewegung folgt, dass dann auch der Begriff der „Entfernung“ zwischen den Menschen und den Dingen in einer materialistischen Weltauffassung obsolet erscheint. Die Entfernung der Menschen und der Dinge von einander darf dann nicht mehr als Trennung verstanden, sondern muss als eine globale wechselseitige Beziehung begriffen werden. Das hat auch Deleuze als ein Charakteristikum der Vertov'schen Filmkonzeption und insbesondere seiner Intervalltheorie hervorgehoben:

„Das Intervall ist nicht mehr das, was die Reaktion von der erlittenen Aktion trennt, nicht mehr das, was die Reaktion mehr oder weniger inkommensurabel und unvorhersehbar werden läßt, sondern im Gegenteil das, was zu einer bestimmten Aktion an irgendeinem Punkt des Universums die entsprechende Reaktion an irgendeinem anderen Punkt des Universums finden wird, wie weit er auch entfernt sein mag.“²

In der filmischen Erschließung dieser im System der Materie in Bezug stehenden Ereignisse geht es Vertov um das Erkennen dieser Verhältnisse, wenn er in einer vergleichbaren Textstelle fordert:

„Der Textilarbeiter muß den Maschinenbauer sehen, wenn dieser die Maschine für jenen herstellt. Der Arbeiter der Maschinenfabrik muß den Kohlenhauer sehen, wenn dieser das erforderliche Brennmaterial für seinen Betrieb abbaut. Der Kumpel muß den Bauern sehen, der für ihn Getreide anbaut.“³

Es geht hier offensichtlich nicht darum, mit der Montage zweier Einstellungen einen Konflikt herzustellen, der ein bestimmtes drittes Bild realisieren soll, sondern darum, zwischen den Einstellungen soziale und ökonomische Beziehungen des Lebens zu erfassen. Vertov will strukturelle Ähnlichkeitsverhältnisse ökonomischer Bedingungen des weltweit aufkommenden Proletariats sichtbar machen, indem er mit der Montage die Raum- und Zeitdistanzen zum Verschwinden bringt, eine „Wechselbeziehung zwischen zwei weit auseinanderliegenden, aus der Perspektive menschlicher Wahrnehmung inkommensurablen

¹ Selbst wenn dieses Gedankenexperiment aufgrund des auf Analogien begründeten Rückschlusses ein riskantes Unternehmen sein mag, scheint es mir doch interessant zu sein, inwiefern die Filmterminologie Deleuzes zur Beschreibung der Filme Vertovs und seiner Intervalltheorie fruchtbar gemacht werden kann.

² Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. A. a. O., S. 116.

³ Dsiga Wertow: „Kinoprawda' und ‚Radioprawda‘“ [1925], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 111.

Bildern“⁴ erschließt. Montage heißt demnach für Vertov, entfernte und unsichtbare Dinge in Beziehung zu setzen, Menschen einander näher zu bringen, wenn er den Bewohnern der Sowjetunion zeigen will, dass auch in anderen Teilen der Erde Menschen in gleichartigen Verhältnissen leben und arbeiten.

„Alle Werktätigen müssen einander sehen, um zu einer engen, unverbrüchlichen Verbindung miteinander zu kommen. Die Werktätigen der UdSSR müssen sehen, daß auch in anderen Ländern – in England, in Frankreich, in Spanien usw. Werktätige [...] leben und das Proletariat überall einen Klassenkampf mit der Bourgeoisie führt.“⁵

Das Interesse, diese in Beziehung stehenden Entsprechungen von Aktion und Reaktion aufzuzeigen, Ähnlichkeitsverhältnisse durch die Montage sichtbar zu machen, wird dort umso deutlicher, wo Vertov keinen Unterschied macht zwischen der Raum und Zeit überwindenden Montage und der Montage der Geschwindigkeitsmanipulation, die wir oben noch als Verfahren der Zeitraffer und Zeitlupe der Erkenntniseuphorie der Avantgarde zugeordnet haben.

„Kinoglas’ ist die Überwindung des Raumes, ist die visuelle Verbindung zwischen den Menschen der gesamten Welt auf der Grundlage eines kontinuierlichen Austausches von sichtbaren Fakten, Filmdokumenten [...]. Kinoglas’ ist die Überwindung der Zeit (die visuelle Verbindung zwischen zeitlich voneinander entfernten Erscheinungen). Kinoglas’ ist die Konzentration und Zerlegung der Zeit. Kinoglas’ ist die Möglichkeit, Lebensprozesse in jeglicher dem menschlichen Auge [un]zugänglichen zeitlichen Ordnung zu sehen, in jeder dem menschlichen Auge [un]zugänglichen zeitlichen Geschwindigkeit.“⁶

Die hier in den Definitionen des „Kinoglas“ deklinierten Montageverfahren – Überwindung von Raum und Zeit, Konzentration und Zerlegung von Zeit, im Sinne von Zeitraffung- und Dehnung – haben eines gemeinsam. Sie machen die dem menschlichen Auge unzugängliche Welt am Material anschaulich. Zeitraffer und Zeitlupe lassen Zeit direkt am „Substrat des Dargestellten“⁷ sichtbar werden, während die Montage der Einzelteile ein indirektes Bild der Zeit aber auch des Raumes zur Anschauung bringt. Für Vertov sind diese filmtechnischen Verfahren grundsätzlich gleichwertig, insofern als sie der Dechiffrierung verborgener Beziehungen zwischen den Menschen und den Dingen nützlich sind.

⁴ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. A. a. O., S. 117.

⁵ Dsiga Wertow: „Kinoprawda’ und ‚Radioprawda‘“ [1925], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 111.

⁶ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 152f. Ich habe mir erlaubt, den für das Verständnis dieser Textstelle grundlegenden Übersetzungsfehler anhand der russischen Vertov-Ausgabe mit eckiger Klammer zu korrigieren. Dort heißt es: „v ljubom nedostupnom človečeskomu glazy vremennom porjadke“ [in jeglicher dem menschlichen Auge unzugänglichen zeitlichen Ordnung zu sehen]. Dsiga Wertow: *Stat’i, dnevniki, zamysli*. A. a. O., S. 112.

⁷ Andreas Becker: *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffer und Zeitdehnung*. Bielefeld: Transcript, 2004. S. 20.

„Kinoglas' bedient sich aller möglichen Montagemittel, indem es beliebige Punkte des Weltalls in beliebiger zeitlicher Ordnung nebeneinander stellt und miteinander verkettet, indem es im Bedarfsfalle alle Gesetze und Konstruktionsgewohnheiten von Filmsachen verletzt.“⁸

Dieses Konstruktionsprinzip vergleicht Oliver Fahle mit der Methode Walter Benjamins, der diese im *Passagen-Werk* ausdrücklich als Montage bezeichnet: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“⁹ Das Charakteristische an Benjamins Werk ist das Fragmentarische, das Fahle als etwas Offenes, Serielles und als einen Gegensatz zum organischen Kunstwerk bestimmt. Es geht bei Benjamin darum, unsichtbare Korrespondenzen verstreuter Dinge aufzusuchen, ohne dass durch die Montage eine kohärente Einheit erzielt wird, und ohne dass die Teile durch die neuerliche Integration in einen Kontext ihrer gewonnenen Autonomie wieder beraubt werden.

„La particularité du passage n'est pas seulement son caractère fugitif, quotidien et trivial, mais aussi le rapprochement des choses hétérogènes, éloignées. Les faits que nous rencontrons constituent quelque chose qui nous arrive, le décryptage dévoile des liens cachés sans que cela soit anticipé par une théorie préfabriquée. La physionomie du monde matériel peut ainsi être mise en relation avec un ensemble d'expressions, dont la construction toutefois encore fragile reste éphémère et nécessite une interprétation. Il ne s'agit pas de la délivrance du phénomène matériel dans la monde de l'idée, mais comme chez Vertov, d'un alignement qui fait l'effet d'une mise en relation de ce qui est éloigné.“¹⁰

Die Methode, das anzunähern, was scheinbar entfernt ist, ohne es zu einem Ganzen konstruieren zu wollen, scheint Fahle selbst in seinem Text anzuwenden, wenn er in zwei separaten, in sich geschlossenen Kapiteln Vertovs Filmkonzeption und Benjamins literarisches Verfahren mit nahezu den gleichen Worten beschreibt. Im Intervall als „Übergang von einer Bewegung zu anderen“¹¹ sieht Fahle die eigentliche Korrespondenz zwischen Vertovs Montageprinzip und Benjamins *Passagen-Werk*, das er als eine „Schrift des Übergangs“, als „Manifestation des modernen Blicks“¹² betrachtet. Im Vergleich zum

⁸ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 153.

⁹ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. V, 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. S. 574.

¹⁰ [Die Eigenart der Passage ist nicht nur ihr flüchtiger, alltäglicher und trivialer Charakter, sondern auch die Annäherung von heterogenen und entfernten Dingen. Die Fakten, die wir antreffen, stellen etwas dar, das auf uns trifft. Die Entzifferung enthüllt verborgene Zusammenhänge, ohne dass dies durch eine vorgefertigte Theorie antizipiert würde. Die Physiognomie der materiellen Welt kann auf diese Weise mit einem Ensemble von Gesten in Verbindung gesetzt werden, deren zerbrechliche Konstruktion jedoch flüchtig bleibt und eine Interpretation erfordert. Es handelt sich nicht um die Überführung in eine Idee, sondern wie bei Vertov, um eine Aufreihung, die den Effekt hat, eine Beziehung von dem, was entfernt ist, herzustellen.] Oliver Fahle: „L'oeil pointé sur la modernité“, in: Jean-Pierre Esquenazi (Hg.): *Vertov. L'invention du réel*. Paris: L'Harmattan, 1997. S. 282.

¹¹ Dsiga Wertow: „Wir – Variante eines Manifestes“ [1922], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 56.

¹² Oliver Fahle: „L'oeil pointé sur la modernité“, a. a. O., S. 281.

Charakteristischen des *Passagen-Werks* heißt es in Bezug auf Vertovs Konzeption des „Kinoglaz“:

„La caméra ne cherche pas la contradiction, mais l’homogénéité des faits dispersés. Il n’est plus question de la relation contradictoire entre des pièces hétérogènes, mais de la cohérence des manifestations éparses du monde moderne. Le Ciné-Oeil parvient, à l’aide de l’intervalle, à rapprocher ce qui est dispersé, ce qui est apparemment sans rapport.“¹³

Gemeinsam ist Vertov und Benjamin die Beobachtung der modernen Welt und die Entzifferung ihrer Chiffren.¹⁴ Im Auraverfall sieht Benjamin die Konsequenz für die in der Moderne geforderten Reproduziertechniken. Die „Überwindung des Einmaligen“ durch die „Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle“, die sich durch die technische Reproduzierbarkeit einstellt, offenbart für Benjamin ein „leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen [...]“.¹⁵ Dieses Anliegen zeigt sich nach Benjamin in dem Wunsch, einander „entgegenzukommen“, die „Dinge sich räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘“, wodurch sich im Bereich des Anschaulichen der „Sinn für das Gleichartige in der Welt“ produziert. „Tagtäglich“, so Benjamin weiter folgernd, „macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden.“¹⁶ Das Recht der Masse auf ihre Reproduzierbarkeit betrachtet Benjamin im Zeitungswesen verwirklicht, wo „Teile der Leserschaft [...] unter die Schreibenden“ getreten sind, aber auch im russischen Film, wo „diese Verschiebung“, der „Zugang zur Autorschaft“¹⁷ für Benjamin ein Politikum darstellt.

„Ein Teil der im russischen Film begegnenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserem Sinn, sondern Leute, die *sich* – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen. In Westeuropa verbietet die kapitalistische Ausbeutung des Films dem legitimen Anspruch, den der heutige Mensch auf sein Reproduziertwerden hat, die Berücksichtigung.“¹⁸

Nicht zufällig spricht Benjamin hier von Vertovs Programm, das dieser jedoch nur zum Teil erfüllen kann. Erstens hat Vertov nicht die finanziellen Mittel, das Proletariat in England,

¹³ [Die Kamera sucht nicht den Widerspruch, sondern die Homogenität der verstreuten Fakten. Es geht nicht mehr um die widersprüchliche Beziehung zwischen heterogenen Teilen, sondern um die Kohärenz der über die moderne Welt verteilten Erscheinungen. Dem Kino-Auge gelingt es mit Hilfe des Intervalls das anzunähern, was verstreut ist, das, was scheinbar ohne Bezug ist.] Ebd., S. 279f.

¹⁴ Vgl., ebd.

¹⁵ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [1936/1939], a. a. O., S. 357.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 369f.

¹⁸ Ebd., S. 371.

Frankreich und Spanien darzustellen,¹⁹ um ihre verstreute Kohärenz sichtbar zu machen. Zweitens scheint dies in einem Land wie Russland nicht notwendig zu sein. Benjamin, der sich eingehender mit dem russischen Film beschäftigt, bemerkt: „Rußland kann den romantischen Begriff von einem ‚fernen Orient‘ nicht gebrauchen. Ihm ist er nah und ökonomisch verbunden. Zugleich besagt das: wir sind auf fremde Länder und Naturen nicht angewiesen – ist Rußland doch der sechste Teil der Erde!“²⁰ – ein Film, den Benjamin am 5. Januar 1927, während seines Russlandaufenthaltes in einem Moskauer Kino gesehen hat.²¹

2.5. *Ich sehe fern – ich sehe Ein Sechstel der Erde*

In der Erzählung „Das Aleph“ des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges heißt es, es sei für den

„modernen Menschen [...], versehen mit Telefonen, Telegrafien, Fonografen, Radiogeräten, Kinematografen, Laternae Magicae, Glossaren, Fahrplänen, Handbüchern, Bulletins [...] das Reisen überflüssig; unser 20. Jahrhundert habe die Geschichte von Mohammed und dem Berg umgedreht; heute liefen die Berge zum modernen Mohammed.“²²

Diese Veränderung, hervorgerufen durch die technischen Erfindungen des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, die in der Erzählung Borges' emblematisch als Wahrzeichen der modernen Lebenswelt stehen, markiert einen Moment, in dem die Welt zunehmend in Bildern dargestellt wird. Geradezu charakteristisch für diese Veränderung sieht sich der Erzähler und Schriftsteller angesichts der Begegnung mit dem Aleph der Unmöglichkeit ausgesetzt, diese Erfahrung in Worte zu fassen.

„Nun komme ich zum unsagbaren Mittelpunkt meines Berichts; hier beginnt meine Verzweiflung als Schriftsteller. Alle Sprache ist ein Alphabet aus Symbolen, deren Anwendung eine den Gesprächspartnern gemeinsame Vergangenheit voraussetzt; wie soll ich anderen das unendliche Aleph mitteilen, das mein furchtsames Gedächtnis kaum erfaßt?“²³

Im Keller eines Freundes trifft der Erzähler statt auf den erwarteten Reisekoffer auf das Aleph, auf einen Punkt im Raum, in dem alle Bilder des Universums zusammenlaufen. Dieser Punkt ist mit der Leinwand des Kinos vergleichbar als ein „Ort, an dem, ohne sich zu

¹⁹ Vgl. Dsiga Wertow: „Kinoprawda' und ‚Radioprawda‘“ [1925], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 111.

²⁰ Walter Benjamin: „Zur Lage der russischen Filmkunst“ [1927], in: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. A. a. O., S. 344.

²¹ Vgl. Walter Benjamin: *Moskauer Tagebuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980. S. 102.

²² Jorge Luis Borges: „Das Aleph“, in: Ders.: *Werke*, Bd. 6. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992. S. 133.

²³ Ebd., S. 143.

vermischen, alle Orte der Welt sind, aus allen Winkeln gesehen.“²⁴ Die Begegnung mit dem Aleph beschreibt der Schriftsteller in Borges' Erzählung als ein Erlebnis, das mit dem Erlebnis im Kino nahezu identisch ist. „In diesem gigantischen Augenblick habe ich Millionen köstlicher oder gräßlicher Vorgänge gesehen; keiner erstaunte mich so sehr wie die Tatsache, daß sie alle in demselben Punkt stattfanden, ohne Überlagerung und ohne Transparenz.“²⁵ Trotz des unlösbaren Problems der „Aufzählung [...] eines unendlichen Ganzen“²⁶ versucht der Erzähler die gesehenen Bilder in Sprache wiederzugeben.

„Ich sah das belebte Meer, ich sah Morgen- und Abendröte, ich sah die Menschenmassen Amerikas, ich sah ein silbriges Spinnennetz im Zentrum einer schwarzen Pyramide [...] ich sah Weintrauben, Schnee, Tabak, Metalladern, Wasserdampf, ich sah aufgewölbte Wüsten am Äquator und jedes einzelne Sandkorn darin [...] sah Pferde mit zerstrudelter Mähne auf einem Strand am Kaspischen Meer in der Morgenfrühe, sah das feine Knochengerüst einer Hand, sah die Überlebenden einer Schlacht, wie sie Postkarten schrieben, sah in einem Schaufenster in Mirzapur ein spanisches Kartenspiel, sah die schrägen Schatten von Farnen am Boden eines Treibhauses, sah Tiger, Dampfkolben, Bisons, Sturzfluten und Heereszüge [...] sah das Aleph aus allen Richtungen zugleich, sah im Aleph die Erde und in der Erde abermals das Aleph und im Aleph die Erde [...].“²⁷

Jorge Luis Borges' Beschreibung von den im Aleph gesehenen Dingen erzählt erstaunlicherweise auch von den Bildern in Vertovs Kino. In Vertovs Film *Šestaja čast mira* [Ein Sechstel der Erde] von 1926 sehen wir Foxtrott tanzende Europäer, eine Stahlfabrik und in Bewegung gesetzte Maschinen, Sklaven bei der Tabakernte und nächtliche Straßen mit Leuchtreklamen, afrikanische Ureinwohner und ihre Hütten, salutierende Soldaten, Kanonen und Schaufensterpuppen. Wir sehen den Strand, das Meer und Hirten, die darin ihre Schafe waschen, dagestanische Reiter und vor einen Schlitten gespannte Rentiere in der sibirischen Taiga, einen Mann die schneebedeckte Landschaft durchwandern, den Fluss und den Ozean. Wir sehen einzelne Gesichter, mit Transparenten vorbeiziehende Menschenmassen, tartarische Frauen bei einer Volksversammlung, usbekische Männer Wasser schöpfen, kalmükische Fischer das Fangnetz einholen und kaukasische Dorfbewohner ein Fest feiern. Wir sehen ein Getreidelager und jedes der zu einem Haufen geschaukelten Getreidekörner, unzählige kleine Fische im Netz zappeln und Frauen Wolle zu einem Faden spinnen. Sehen einen Steinadler auf der Hand eines Kirgisen, Rinder-, Büffel- und Ziegenherden, sehen aufgezäumte Kamele und auf dem Markt Männer mit Fellen handeln. Wir sehen im Kino alle Regionen Russlands und ihre Bewohner, und im Kino sehen wir wiederum das Kino. In

²⁴ Ebd., S. 140.

²⁵ Ebd., S. 143.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 144f.

Šestaja čast mira zeigt Vertov an einer Stelle des Films die Zuschauer, den Kinosaal und die Leinwand des Kinos, und auf sie kopiert er einen bereits gesehenen Filmausschnitt.²⁸

Der Film im Film, ein Trick, den Vertov in seinem späteren Film *Čelovek s kinoapparatom* [Der Mann mit der Kamera] von 1929 noch öfter anwendet, um auf die Materialität des Films und damit auf seine Wiederholbarkeit zu verweisen, wird in *Šestaja čast mira* erstmals getestet.²⁹ *Šestaja čast mira* gilt aber nicht wegen seiner Trickfertigkeit als ein ungewöhnliches Filmexperiment, sondern aufgrund seiner dominanten Montagestruktur. Im Unterschied zu *Čelovek s kinoapparatom*, der vom Montageaufbau her das Leben einer Stadt vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang nachzeichnet, negiert der Film *Šestaja čast mira* [Ein Sechstel der Erde] innerhalb des Gezeigten jegliche zeitliche, strukturbildende Komponente. Mehr noch der Erzählung *El Aleph* ähnelnd, besteht Vertovs Film aus Reihen visueller Aufzählungen, womit er den Versuch unternimmt, die kulturelle Vielfalt eines anscheinend unendlich weiten Landes – „From the Kremlin/ to the border with China/ from the Matochkin Shar/ to Bukhara/ from Novorossiisk/ to Leningrad/ from the lighthouse beyond the polar circle/ to the Caucasus mountains“³⁰ – als ein Ganzes, als ein „Sechstels der Erde“³¹ zu konstruieren. Auffallend ist auch, dass Vertov in diesem Film all jene filmtechnischen Mittel von Zeitlupe und Zeitraffer bis hin zur Rückwärtsprojektion, Mehrfachbelichtung und langen Überblendungen kaum anwendet, obwohl diese Verfahren seine früheren, wie auch seine späteren Filme bestimmen.

In Bezug auf Borges' Erzählung ist man geneigt zu sagen, was Vertov in *Šestaja čast mira* macht, sind Bilder von weit entfernten und für das Kinopublikum teils unbekanntem, noch nie

²⁸ Barbara Wurm erschließt in der Thematisierung der Spiegelungstechnik im Film und in der Beschreibung der dadurch entstehenden Situationen einen neuen Ansatz für die Vertov-Forschung, nämlich Vertovs Filme im Kontext der damaligen experimentellen Arbeitswissenschaft zu betrachten. Vgl. Barbara Wurm: „Schauen wir uns an! Axiome der filmischen Menschwerdung (Sowjetunion 1925-1930)“, in: Marcus Krause, Nicolas Pethes (Hg.): *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*. Bielefeld: Transcript, 2007. S. 99-130. Vgl. auch: Barbara Wurm: „Gastevs Medien. Das ‚Foto-Kino-Labor‘ des CIT“, in: Matthias Schwartz, Wladimir Velminski, Torben Philipp (Hg.): *Laien, Lektüren, Laboratorien. Künste und Wissenschaften in Russland 1860-1960*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2008. S. 347-390.

²⁹ Auch die animierte Schlusszene von *Čelovek s kinoapparatom* [Der Mann mit der Kamera], in der sich die Kamera von „unsichtbarer Hand“ selbst aufbaut und eine menschenähnliche Gestalt annimmt, wurde bereits in der Stop-Motion-Szene von *Šestaja čast mira* erprobt, in der sich die für den Export bestimmten Produkte wie von selbst in Schachteln verpacken und auf den Transporter verladen.

³⁰ „A Sixth Part of the World – List of Intertitles“, in: Yuri Tsvivan: *Lines of Resistance*. A. a. O., S. 189.

³¹ Vgl. zur sowjetischen Konzeption und Problematik des Begriffes aus ethnografischer, film- und kulturhistorischer Perspektive, Oksana Sarkisova: „Grenzprojektionen: Bilder von Grenzgebieten im sowjetischen Film“, in: Dagmar Gramshammer-Hohl, Karl Kaser, Robert Pichler (Hg.): *Europa und die Grenzen im Kopf*. Klagenfurt: Wieser, 2003. S. 449-478.

Online-Publikation unter: http://www.literature.at/elib/index.php5?title=Europa_und_die_Grenzen_im_Kopf_-_Kaser_K%2C_Gramshammer-Hohl_D%2C_Pichler_R_-_2003, Zugriff: 05.05.2008.

**ВЫ,
КУПАЮЩИЕ
ОВЕЦ
В МОРСКОМ ПРИБДЕ**

„Ihr, die ihr Schafe in der Meeresbrandung wäscht“,



**и ВЫ
СИДЯЩИЕ В ЭТОМ
ЗРИТЕЛЬНОМ
ЗАЛЕ**

„und ihr, die ihr in diesem Zuschauerraum sitzt“,



aus: *Ein Sechstel der Erde*, R: Dziga Vertov, UdSSR, 1926.

gesehenen Orten an ein und denselben Punkt zu bringen, „ohne Überlagerung und Transparenz.“¹ Die Montage tritt hier als eine Schaltung von einem Ort zum anderen als primäres Verfahren in den Vordergrund. Ohne dass sich die Bilder vermischen, folgt die Filmmontage einem stringenten Muster von zwischentextlichen Ankündigungen und ihrer visuellen Erfüllung, wodurch den Bildern eine symbolische Bedeutung für den Raum, den sie abbilden, zukommt. Oksana Sarkisova hebt dies in ihrer Analyse zu Vertovs Film *Šestaja čas mira* hervor. In dem Aufsatz „Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism“ betont Sarkisova in ihrer Auseinandersetzung mit dem Genre des frühen Reisefilms und Vertovs Innovationen, beziehungsweise mit seinen Abweichungen von dieser Filmgattung:

„that this ‚pastiche aesthetic‘ was a crucial element of the film’s structure. In contrast to linear expedition films, whose forwardmoving itinerary helped create an identifiable unity of time and space at each particular moment, Vertov sought to ascribe symbolic significance to space, identifying them not by their geographical locations but by political and economic conditions.“²

Die Schwierigkeit, Vertovs Filme auf Kriterien des frühen Reisefilms zu untersuchen, zeigt sich schon allein darin, dass der Reisefilm selbst ein facettenreiches und diffuses Filmgenre ist. Als ein Produkt vor-filmischer Praktiken spekuliert der Reisefilm mit der Faszination und der Sehnsucht, entfernte und fremde Länder sehen zu können, ein Verlangen, das zuvor die Literatur, die bildende Kunst und wohl am erfolgreichsten die Fotografie zu stillen versuchte.³ Nur die Anzahl der damaligen Portraitfotografien kann nach Tom Gunnings Untersuchungen zur Bildproduktion um die Jahrhundertwende die Anzahl der fotografischen Ansichten fremder Orte überbieten. „In an age of mechanical reproduction photographs of distant places and countries probable were surpassed only by portraits as the most commonly reproduced images.“⁴ Das Diktum der Fotografie als Aneignung der Welt durch das mechanisch reproduzierte Bild, bildet den Grundpfeiler von Gunnings Argumentationslinie.⁵ Eine seiner Hauptthesen ist die dem Gegenstand innewohnende Wechselbeziehung zwischen der durch die Entwicklung moderner Transportmittel, wie der Eisenbahn, eröffnete Möglichkeit des

¹ Jorge Luis Borges: „Das Aleph“, a. a. O., S. 143.

² Oksana Sarkisova: „Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism“, in: *October 121*, Summer 2007. S. 28.

³ Vgl., ebd., S. 20.

⁴ Tom Gunning: „The Whole World within Reach. Travel Images without Borders“, in: Roland Cosandey, François Albera (Hg.): *Images Across Borders*. Québec: Nuit Blanche, 1995. S. 22.

⁵ Gunning bezieht sich in seiner Darstellung auf das Zitat Heideggers: „Hence, world picture, when understood essentially, does not mean a picture of the world but the world conceived and grasped as picture.“ Martin Heidegger: „The Age of the World Picture“, in: Ders.: *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York, 1977. S. 129. Zit. n. ebd., S. 28.

Reisens und der fotografischen Bildproduktion fremder Orte. „In the modern era the very concept of travel becomes intricately bound up with the production of images.“⁶ Weiters sagt Gunning: „modern travel images cannot be understood without placing them in larger context of the development of mass tourism [...] of modern transportation [and of] the expansion of colonialism.“⁷ Es verwundert also nicht, dass mit der Entwicklung des Films die Transportunternehmen enge wirtschaftliche Beziehungen mit den ersten Filmfirmen pflegten und Filme entlang der Transportrouten ihrer Schiffs- und Bahnlinien finanzierten.⁸

Das bewegte Bild stellt für Gunning durch die filmische Transformation der Welt nochmals eine andere Art der Aneignung dar. „The unique aspect of motion pictures, the representation of movement, supplied a new way the world could be transformed into pictures.“⁹ Gunning verweist hierfür abermals auf die pre-kinematografischen Apparaturen der im 19. Jahrhundert beliebten Panoramen und *Laternae Magicae*, die mit verschiedenen Mitteln der damaligen Projektionstechnik die Unzulänglichkeit des vormals gemalten, später auch des fotografischen Bildes aufzuheben versuchten.¹⁰ Gunnings Meinung nach sollen diese Praktiken weniger als Versuche gelten, einen höheren Realismus zu erzielen, sondern vielmehr als Versuche, „to overcome the limits of the traditional picture and its frame.“¹¹ Das Filmbild hingegen setzt als Weiterentwicklung der im Panorama durch Licht- und Bildüberlagerungen erzeugten Bewegungssillusion auf ganz andere „visuelle Strategien“, um den Rahmen des Bildes zu überschreiten. Als ein Beispiel dieser Strategien betrachtet Gunning die Panorama-Einstellung (Panoramic Shot), womit im frühen Kino durchaus auch Kamerafahrten (Travel Shots) und Kameraschwenks (Panning Shots) bezeichnet wurden. Zu diesem Begriff heißt es bei Gunning:

„This is an extremely polyvalent term in early cinema. Occasionally it means simply a broad view of a landscape from some ‚panoramic‘ point, like a high mountain. But more frequently such films try to recreate either the circular effect of the stationary panorama or the unfolding of a mobile panorama through camera movement.“¹²

Die Techniken der bewegten Kamera, als Möglichkeit der Auf-, Weit- und Rundumsicht, scheinen auf ihre Art die Begrenztheit des Filmbildes überschreiten zu können, wie zuvor die

⁶ Ebd., S. 22.

⁷ Ebd., S. 23. und S. 25.

⁸ Vgl., ebd., S. 26.

⁹ Ebd., S. 28.

¹⁰ Vgl., ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 29.

Panoramen durch perspektivische Illusion die traditionelle Landschaftsmalerei zu überwinden versuchten.¹³ Der transgressive Charakter der bewegten Kamera wird von der für das frühe Kino typischen Zeitrafferaufnahme, wodurch die Fahrzeuge, Schienenwagen und andere Verkehrsmittel rasend schnell erscheinen, zusätzlich verstärkt. „These devices“ folgert Gunning „aim at direct physiological stimulation and recall Crary’s definition of the modern observer as one whose body plays an acknowledged role in the creation of the illusions they observe.“¹⁴ Die Beschreibungen früherer Filme, so Gunning weiter „show that early travel films often participate in the aesthetics of sensation and astonishment so basic to the early cinema attractions. The viewer is not a detached contemplative spectator but a physiologically stimulated observer.“¹⁵

In Verbindung mit dem bisher weithin vernachlässigten Aspekt, dass diese Rezeption der Bilder immer in Konnex mit Industrialisierung und Kolonialismus steht, spricht Gunning eine Warnung aus, diese Formen der visuellen Aneignung frei von ideologischen Zwängen und von machtpolitischen Verstrickungen zu betrachten.¹⁶ Andererseits betont Gunning, dass der frühe Reisefilm den utopischen Aspekt freilegt, der im Besonderen dem frühen Kino innewohnt. Im Mittelpunkt dieser Annahme steht Walter Benjamins Filmkonzeption der Nähe und seine Theorie des Auraverfalls als Zerstörung der Ferne, wie wir oben bereits besprochen haben.

„In Walter Benjamin’s utopian conception, cinema overcomes all forms of distance to bring everything closer to its mass audience. For Benjamin this modern passion for nearness wields a destructive power that is also liberating, a power that smashes older forms of control and ownership of the image.“¹⁷

Vorerst irritiert die Tatsache, um wieder auf Vertovs *Šestaja čast mira* zurück zu kommen, dass sich Vertov in diesem Film als auch in seinen anderen Filmen einer dem Reise- und Expeditionsfilm üblichen linearen Montageabfolge verweigert. Ebenso wendet er kaum filmtechnische Tricks an und wenn, wie Oksana Sarkisova ausführt, dann nur der inneren Logik des Films entsprechend.¹⁸ *Ex negativo* stellt sich daher die Frage, wenn die Techniken fehlen, die beim Zuschauer bestimmte physiologische Reizwirkungen auslösen und die den Betrachter im Sog der Bilder mitnehmen, worin besteht dann die „visuelle Strategie“ Vertovs,

¹³ Vgl., ebd. S. 30.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. S. 31.

¹⁶ Vgl., ebd. S. 32.

¹⁷ Ebd., S. 32.

¹⁸ Vgl. Oksana Sarkisova: „Across One Sixth of the World“, a. a. O., S. 31.

die *Šestaja čast mira* von Seiten der damaligen Öffentlichkeit viel Lob aber auch Kritik einbrachte.

Eines lässt sich vorweg anmerken: Mit *Šestaja čast mira* als ein Panoptikum der vielfältigen kulturellen Besonderheiten der Sowjetunion hält Vertov vorzeitig ein von Benjamin später formuliertes Versprechen, dass der Film hierarchische, gesellschaftliche Strukturen aufbrechen könne. Sarkisova hat dies wie folgt beschrieben: „Bringing together various localities and nations, Vertov creates a structure that preserves cultural variety while looking forward to a future when old patriarchal systems will give way to more egalitarian communities.“¹⁹ Das konstruktivistische Potenzial des Films ausnützend, reduziert sich Vertov in *Šestaja čast mira* auf das Verfahren der Montage und auf die Funktion der Zwischentitel zur Adressierung des Filmpublikums und im weitesten Sinne der gesamten Sowjetbevölkerung. Die Zwischentitel unterstreichen ihrerseits das Prinzip der Montage, den einzelnen aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissenen Fragmenten, durch die Aneinanderreihung einen neuen Sinnzusammenhang zu verleihen. Sarkisova hat dieses Montageprinzip auf Vertovs frühe theoretische Positionen zurückgeführt.²⁰ In „Kinoki-Umsturz“ sagt Vertov: „Ich nehme die stärksten und geschicktesten Hände des einen, die schlankesten und schnellsten Beine des anderen, den schönsten und ausdrucksvollsten Kopf des dritten und schaffe mittels der Montage einen neuen, vollkommenen Menschen.“²¹ So verfährt Vertov auch in seinem Film *Šestaja čast mira*, in dem er filmische Versatzstücke einzelner Regionen der Sowjetunion mittels Montage in eine neue übergeordnete Einheit überführt. „This world“, so Sarkisova, „was created from a variety of sources, fragmented and pasted together with the intention of creating a new unity.“²² Die „visuelle Strategie“ ist hier die der Montage, die in der Form des Ausschnitts dem Zuschauer die Möglichkeiten der Auf-, Weit- und Rundumsicht innerhalb der Sowjetunion von einem Punkt aus bietet. Das Publikum, das in Vertovs Sinne immer ein massenhaftes sein muss, wird nicht mehr an den durch den Film erzeugten Ort „entführt“, vielmehr treffen die Bilder als Evidenzen anderer Orte und Kulturen auf den modernen Zuschauer, so wie es Borges in der Umkehrung der „Geschichte vom Mohammed und dem Berg“²³ ankündigt.

¹⁹Ebd., S. 29.

²⁰ Vgl., ebd., S. 27.

²¹ Dsiga Wertow: „Kinoki-Umsturz“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 71.

²² Oksana Sarkisova: „Across One Sixth of the World“, a. a. O., S. 27.

²³ Jorge Luis Borges: „Das Aleph“, a. a. O., S. 133.

2.6. „Vertovs Chronik gleicht einem Zettelkatalog in der Gosse“

Die Versuchsanordnung, mit dem Film Raum und Zeit zu überwinden, damit die Bewohner der Sowjetunion einander zu Gesicht bekommen, obwohl sie weit von einander entfernt sind,²⁴ stellt selbst für Vertov einen absoluten „Kinorekord“²⁵ dar, den er anhand von fünf Thesen beschreibt. Die erste und für den Aspekt der medialen Überschreitung wohl die ausschlaggebendste These besagt: „Ein Sechstel der Erde’ ist mehr als ein Kinofilm, mehr als das, was wir gewöhnlich unter dem Begriff ‚Kinofilm’ verstehen.“²⁶ In Abgrenzung zu Genres, wie Chronik, Komödie oder Schlagerfilm, definiert Vertov seinen Film als „die nächstfolgende Stufe, die gleich nach dem Begriff des ‚Kinematograf’ kommt“²⁷ und stellt ihn somit in die Reihe technischer Erfindungen.

Die zweite These ist hinsichtlich der „theoretische[n] Frage, wie die Grenze zwischen Zuschauer und Film aufgehoben werden kann“²⁸ interessant. „Dieser Film hat – eigentlich – keine ‚Zuschauer’ innerhalb der Grenzen der UdSSR, da alle Werktätigen der UdSSR (130-140 Millionen) nicht Zuschauer, sondern Teilnehmer dieses Films sind.“²⁹ Nach diesem Prinzip dürfe *Šestaja čast mira* auch „keine Kritiker“ haben, da sie für Vertov „ebenfalls Teilnehmer dieses Films“³⁰ sind. Dem ist jedoch nicht so. Viktor Šklovskij veröffentlicht 1926 in der Zeitschrift *Sovjetskij ekran* [Die sowjetische Leinwand] einen Aufsatz mit dem Titel: „Kuda šagaet Dziga Vertov?“ [Wohin schreitet Dziga Vertov?]. Mit diesem Text anerkennt Šklovskij Vertovs Arbeit an der Filmchronik, stellt aber auch Mängel im Werk Vertovs fest und behauptet, dieser würde gegen seine eigenen Prinzipien verstoßen, wenn er dem Filmfaktum nicht „Unterschrift und Datum“³¹ beilege. „Eine Montage des Alltagslebens? Das überrumpelte Leben? Kein Material von Weltbedeutung. Mir scheint jedoch, daß das Material der Chronik in Vertovs Bearbeitung seiner Seele beraubt ist – seiner dokumentarischen Qualität.“³² Der „Sinn der Chronik“, so Šklovskij weiter, „liegt im Datum, in der Zeit und im

²⁴ Vgl. Dsiga Wertow: „Kinoprawda’ und ‚Radioprawda’“ [1925], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 114.

²⁵ Dsiga Wertow: „Ein Sechstel der Erde’ (Gespräch mit Dsiga Wertow)“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 143.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Viktor Šklovskij: „Wohin schreitet Dziga Vertov?“ [1926], in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005. S. 287.

³² Ebd.

Ort. Eine Chronik ohne dies gleicht einem Zettelkatalog in der Gosse.³³ Diese Kritik verwundert ein wenig, ist es doch Šklovskij, der sich in seinen theoretischen Texten zum Film mit der filmästhetischen Transformation des Sujets „Wirklichkeit“ auseinandersetzt. Šklovskijs Kritik richtet sich in erster Linie an Vertov früheren Film *Šagaj, Sovet!* [Vorwärts, Sowjet!] (1926).³⁴ Sie kann jedoch auch in Bezug auf *Šestaja čast mira* gelesen werden, da Vertov hier ebenso wie in *Šagaj, Sovet* Filmaufnahmen mit fremdem und vorgefundenem Material kompiliert, wie Sarkisova feststellt:

„Vertov was accused by beginner-filmmaker Nikolai Lebedev of using footage from his forthcoming film *Through Europe [Po Europe]* without permission. Vertov not only used footage by local filmmaker but also integrated fragments of imported films, among them industrial films from Germany, which was a source of worry for the studio functionaries seeking to export the film.“³⁵

Trotz der Bewunderung für Vertovs eigene Regiearbeit und Kameraführung reißt Šklovskijs Kritik an dessen Methode, gefilmtes Material wiederzuverwerten, ohne Angaben zur Filmaufnahme zu geben, nicht ab. Er bezichtigt Vertov sogar öffentlich des Plagiats.

„Genaugenommen handelt er wie diejenigen unserer Regisseure – möge man die Denkmäler von ihren Gräbern stehlen –, die Chronik zerschneiden, um die Fragmente ihren eigenen Filmen einzuverleiben. Diese Regisseure verwandeln unsere Filmarchive in Haufen zerstückelten Films. Ich will die Nummer der Lokomotive wissen, die in Vertovs Film auf der Seite liegt.“³⁶

Vertov reagiert auf diese Anschuldigung, ohne jedoch Šklovskij namentlich in seinem Text zu nennen. Die Wortwahl der mit 15. Juli 1926 datierten Notiz „Verschiedenes über dasselbe“ lässt aber deutlich erkennen, dass Vertov unmittelbar Bezug auf Šklovskijs Kritik genommen hat, wenn er sagt: „Unrichtig ist die Behauptung, daß ein mittels der Kamera auf Film fixiertes Lebensfaktum das Recht verliere, sich Faktum zu nennen, sofern auf dem Film nicht Titel, Datum, Ort und Nummer angegeben sind.“³⁷ Mit leichtem Sarkasmus verhöhnt Vertov Šklovskijs Forderung mit den Worten: „Völlig unsinnig ist es, erreichen zu wollen, daß jede einzelne Einstellung (in der Regel) Antwort auf einen ganzen Fragebogen gibt: wo, wann, warum, Geburtsjahr, Familienstand usw.“³⁸ Diese Debatte lässt deutlich erkennen, dass

³³ Ebd.

³⁴ „Ich mußte mir *Šagaj, Mossovet!* anschauen. In diesem Film ist die Mehrzahl der Einstellungen weder von Vertov selbst noch nach seinen Anweisungen gedreht. Die Chronik nimmt er als Material. Allerdings sind Vertovs eigene Einstellungen weit interessanter als das, was er in der Chronik vorgefunden hat. In ihnen gibt es einen Regisseur. In ihnen spürt man ästhetische Zielsetzung und Erfindungsgabe.“ Ebd., S. 286.

³⁵ Oksana Sarkisova: „Across One Sixth of the World“, a. a. O., S. 28.

³⁶ Viktor Šklovskij: „Wohin schreitet Dziga Vertov?“ [1926], a. a. O., S. 287.

³⁷ Dsiga Wertov: „Verschiedenes über dasselbe“ [1926], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 115.

³⁸ Ebd.

„Kinoglas“ als ein „ich sehe filmisch (sehe durch die Filmkamera)“³⁹ wegen seines immanenten „montagehafte[n] ich sehe“⁴⁰ nicht mehr nur auf Konventionen der menschlichen Wahrnehmung stößt, sondern auch auf Konventionen des fotografischen Mediums selbst. Damit scheint sich eine Thematik aufzutun, die hier nur angedeutet werden kann. Sie kreist um die von Šklovskij vorgebrachte Kritik an Vertov, sich an der im Filmbild existenten Referenz des abgebildeten Gegenstandes vergangen zu haben. Eine Frage, die sich an der Wahrhaftigkeit dokumentarischer Bilder und ihrer Authentizität entzündet und seit jeher in der Dokumentarfilmtheorie erörtert wird.⁴¹ Vertov vertritt die Position, dass das Filmmaterial dem echten Leben zwar entnommen sein muss, in der Filmmontage aber beliebig oft und in verschiedenen Kombinationen verwendet werden kann.

„In der Filmothek, im Lager oder im Museum, wo in numerierter chronologischer Reihenfolge die Aufnahmen der laufenden Chronik aufbewahrt werden, können jeder Negativschachtel alle notwendigen Angaben beigelegt werden [...].

Das ist notwendig, damit der Monteur bei der Konstruktion einer Filmsache über ein bestimmtes Thema sich nicht irrt und Zeit und Raum der Fakten nicht durcheinanderbringt.

In den Filmsachen, in denen der Raum durch die Montage überwunden wird (zum Beispiel: „die Werktätigen eines Landes sehen die Werktätigen eines anderen Landes“) muß der Monteur um so mehr alle Daten über das von ihm organisierte Filmmaterial berücksichtigen.“⁴²

Mit dem Verweis auf die „Filmothek“ als Materialquelle macht Vertov deutlich, dass die Montage zur Bearbeitung eines Themas nicht vor dem archivierten Material halt machen dürfe. Archivbilder können ebenso herangezogen werden, wie das für ein Thema eigens produzierte Material. In der Wiederverwertung kommt es offenbar weniger darauf an, dass die Drehangaben im Film ausgewiesen werden, als dass die Verwendung des Materials im Archiv einer sorgfältigen Dokumentation unterliegt, so dass der Kontext erschließbar ist, in welchem ein bestimmtes Stück Film gezeigt wurde. Bei *Šestaja čast mira* stellt der Titel des Films das eigentliche Thema dar, welches, wie das der Elektrifizierung in *Odinnadcatyj* [Das elfte Jahr] oder das der Industrialisierung in *Entuziazm* [Enthusiasmus] nicht nur mit aktuellem Material, sondern auch mit dem in der „Filmothek“ vorgefundenen Archivmaterial umgesetzt wurde. Damit bedient sich Vertov eines wesentlichen Gestaltungsprinzips, das das gegenwärtige Fernsehen in seinen aktuellen Nachrichten- und Informationssendungen anwendet – die Aufbereitung und Wiederverwertung von archiviertem Material. Man nehme als Beispiel das

³⁹ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘. (Aus den Anfangsgründen der Kinoki)“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 152.

⁴⁰ Dsiga Wertow: „Kinoki-Umsturz“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 72.

⁴¹ Vgl. Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK Medien, 1999.

⁴² Dsiga Wertow: „Verschiedes über dasselbe“ [1926], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 115.

aktuelle Thema der Weltwirtschaftskrise: Wir sehen in einem Fernsehbericht über die Auswirkungen der weltweiten Finanzkrise auf Russland eine Moskauer U-Bahnstation, Menschen die durch Schwenktüren ein und ausgehen, den Sitzungssaal der Duma und Parlamentsabgeordnete. Die Information aus dieser Aneinanderkettung ergibt sich aus der vorangestellten Schlagzeile und aus dem Off-Kommentar des Auslandskorrespondenten.⁴³ Die zu sehenden Archivbilder sind jedoch vermutlich vor der Krise aufgenommen worden. Ähnlich ist es bei Vertov, der jedoch das Filmbild nicht als Untermalung des zwischentextlichen Kommentars verstanden hat, sondern in der Montagekonstruktion das Filmmaterial aktualisierte, um Informationen auf der rein visuellen Ebene herzustellen. 1934 kommt Vertov in einem Vortrag erneut auf Šklovskijs Vorhaltungen zu sprechen:

„Man hat mir oft zum Vorwurf gemacht, daß ich beispielsweise, wenn ich den Donbaß zeige, ihn vollkommen konkret, mit realen Details, in seiner ganzen Fülle zeige. Aber wenn ich, sagen wir, das Thema der Industrialisierung allgemein ausarbeite, dann kann ich Maschinen nehmen, Werkbänke verschiedener Werke, und sie so miteinander verbinden, als ob ich sie auf der flachen Hand sehe.

Vom Gesichtspunkt des menschlichen Auges bin ich tatsächlich nicht berechtigt, mich zu montieren zusammen mit denen, nehmen wir an, die in diesem Saale sitzen. Aber im ‚filmauglichen‘ Raum kann ich mich nicht nur neben Ihnen hier sitzend, sondern neben verschiedene Punkte des Erdballs montieren.

Es wäre lächerlich, wenn wir für ‚Kinoglas‘ solche Hindernisse wie Mauern und Entfernung errichten würden. In Voraussicht der Television muß verständlich sein, daß in der Filmmontage solches ‚Fernsehen‘ zulässig ist.“⁴⁴

Die auf Anregung von Annette Michelson geführte Diskussion im Rahmen der 1996 veranstalteten Vertov-Tagung in Wien mit dem Titel „From DV to TV“ hat angesichts der Gestaltungsprinzipien des Fernsehens die Frage nach der Aktualität der Vertov’schen Montagetechniken erstmals aufgegriffen.⁴⁵ Der Titel „From DV to TV“ ist vom „poetischen Klang“⁴⁶ her offenbar dem Aufsatz „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ entlehnt, in welchem Vertov seinen künstlerischen Weg „als einen Weg vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘, das heißt, zu einem hörbaren und mit Radio übertragbaren ‚Kinoglas‘“⁴⁷ beschreibt. Die kontroversiell geführte Diskussion zeigte jedoch, dass der Begriff des „Radioglaz“ [Radioauge] nicht undifferenziert als „Fernsehen“ übersetzt werden kann. Den Vertov’schen

⁴³ Vgl. ZIB 2, ORF 2, ausgestrahlt am 10.10.2008.

⁴⁴ Dsiga Wertow: „Drei Lieder über Lenin‘ und ‚Kinoglas‘“ [1934], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 191f.

⁴⁵ Vgl. Annette Michelson, Jean-Louis Comolli, Oksana Bulgakowa, u.a.: „From DV to TV‘ – Gesprächsrunde über Vertovs Politik der Bilder und ihre heutige Formation“, in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Der kreiselnde Kurbler. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 2, 50. Jg., Heft 1, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2004. S. 115-123.

⁴⁶ Ebd., S. 115.

⁴⁷ „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 156.

Neologismus von „Radio“ und „Auge“ als „Fernsehen“ zu übersetzen, wäre von unserem heutigen Medienverständnis her naheliegend, ist aber dennoch nicht ganz zutreffend, da es hierbei zu bedenken gilt, dass Vertov Mitte der 1920er Jahre nicht nur auf die Erfindung des Fernsehens wartet, sondern immer noch auch auf die Erfindung des Tonfilms. 1929 sagt Vertov in dem oben erwähnten Aufsatz:

„Die theoretischen und praktischen Arbeiten der Kinoki sind (im Unterschied zur überrumpelten Spielkinematographie) über unsere technischen Möglichkeiten weit hinausgegangen und warten schon längst auf die (im Verhältnis zum ‚Kinoglas‘) verspätete technische Basis des Tonfilms und des Fernsehens.“⁴⁸

„Kinoglaz“ ist, wie sich herausstellte, in erster Linie ein Begriff für eine auf Prinzipien aufbauende Filmmontage. Es wäre daher gewagt, „Radioglaz“ mit dem Medium Fernsehen gleichsetzen zu wollen. „Radioglaz“ muss in Analogie zu „Kinoglaz“ ebenso als ein Begriff der Montage, als eine Filmkonzeption Vertovs betrachtet werden, die durch die Möglichkeit der Tonaufzeichnung auf Film um eine sinnlich wahrnehmbare Komponente erweitert wird und im Begriff des „Radioglaz“ als Methode zur Aufzeichnung und Montage von sichtbarem und hörbarem Material zum Ausdruck kommt. Zudem hat Vertov einen weiteren Neologismus geprägt – das „Teleglaz“ [Tele-Auge], zusammengesetzt aus „Fern“ und „Auge“ –, der ohne der Ton-Komponente die Möglichkeiten des Fernsehen beschreiben könnte. Da sich Vertov in Bezug auf die noch ausstehende Entwicklung des Tonfilms und des Fernsehens sicher zu sein scheint, und er deren technische Realisierung geradezu gleichzeitig erwartet, findet sich der Begriff des „Radioglaz“ bei Vertov sowohl in Verbindung mit dem aufkommenden Tonfilm, als auch in Verbindung mit einem mittels Radio übertragbaren „Kinoglaz“ erwähnt. Während das Fernsehen sich in der Vereinigung von Tonfilm und Radio bei Vertov auch als ein mögliches Live-Medium denken lässt – er spricht hier von der Möglichkeit „für die Werktätigen der gesamten Welt, einander nicht nur zu sehen, sondern auch gleichzeitig zu hören“⁴⁹ –, heben andere Beiträge bereits die Verbreitungsmöglichkeiten von Film- und Radioprogrammen durch das Fernsehen hervor. In einer Besprechung über den Nutzen des „Radio-Kinos“ heißt es bei Fevral’skij: „Es verwirklicht nicht nur die Übertragung von Fotografie und Kinofilm per Radio, sondern auch die des tönenden Films.“⁵⁰

⁴⁸ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 157.

⁴⁹ Ebd., S. 156.

⁵⁰ „Осуществляется не только передача фотографий и кино-фильм по радио, но также звучащая фильма“ Aleksandr Fevral’skij: „Tendencii iskusstva i ‚Radio-glaz‘“ [Tendenzen der Kunst und „Radioglaz“], in: *Molodaja gvardija*, Nr. 7, 1925. S. 167.

2.7. „Im Vorgefühl des Fernsehens“

Von der Tatsache ausgehend, dass das Fernsehen, von der Idee her älter ist als das Kino, bezeichnet Bezklubenko das Kino als „Teilfall des Fernsehens“, denn „was ist das Kino, wenn nicht die reale und konkrete Verwirklichung der Idee des Fernsehens?“⁵¹ Diese Frage begründet Bezklubenko mit der Feststellung, dass „ein auf Filmstreifen fixiertes Bild es den Menschen erlaubt, Raum und teilweise Zeit zu überwinden und das zu sehen, was geschieht, genauer – was in der Ferne geschah.“⁵² In der weiteren Ausführung erklärt Bezklubenko, dass „gerade das Kino dem Fernsehen sein Erscheinen verdankt.“⁵³ Ein radikaler Gedanke, den aber auch William Uricchio in seinen Texten zum Film und frühen Fernsehen mit Bezklubenko teilt.⁵⁴ Sowohl Uricchio als auch Bezklubenko verwundert es nicht, dass das Fernsehen als ein von alters her gelebter „Traum der Menschen“ einen bestimmten Einfluss auf verschiedene Gebiete der Kunst und insbesondere auf das Kino ausgeübt hat.⁵⁵ Allerdings begründet Bezklubenko im Unterschied zu Uricchio aufgrund der „Überwindung der Zeit in Geschwindigkeit und Dauer“ eine technischen „Unvollkommenheit“ des Kinos dem Fernsehen gegenüber.⁵⁶ Diese Unvollkommenheit des Kinos gegenüber dem Fernsehen verweist jedoch auf einen Ansatz, der das Kino im Vergleich zum Fernsehen als primitiv und rückständig erscheinen lässt. Dass die Geschichte und insbesondere die Geschichte der Medien und Apparate, aber auch die der ästhetischen Formen nicht linear und in dieser Hinsicht nicht mit einer fortschrittsgläubigen Ausrichtung zu beschreiben sind, erkennt offenbar auch Bezklubenko. In seinem 1975 erschienenen Buch *Televizionnoe kino* fügt er an dieser Stelle eine Passage ein, die in dem Aufsatz „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens] von 1971 nicht enthalten ist. „Subjektiv“, sagt Bezklubenko,

⁵¹ „что такое кино, как не реальное и конкретное осуществление идеи телевидения?“ S. D. Bezklubenko: „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens], in: *Iskusstvo kino*. Moskva, 1971. S. 90.

⁵² „запечатлевая на пленку изображение [...] позволило людям преодолеть пространство и отчасти время и видеть то, что происходит, точнее – происходило на расстоянии.“ Ebd.

⁵³ „именно телевидению кино обязано своим появлением.“ Ebd.

⁵⁴ Vgl. William Uricchio: „Medien, Simultaneität, Konvergenz. Kultur und Technologie im Zeitalter von Intermedialität“, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach u.a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*. Konstanz: UVK, 2002. S. 281-310. Vgl. auch: William Uricchio: „Television, Film and the Struggle for Media Identity“ in: *Film History*. 10. Jg., Nr. 2, 1998. S. 118-127. Sowie: William Uricchio: „Cinema as Detour? Toward a Reconsideration of Moving Image Technology in the Late 19th Century“, in: Knut Hickethier, Eggo Müller, Rainer Rother (Hg.): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin: Sigma, 1997. S. 19-25.

⁵⁵ Vgl. S. D. Bezklubenko: „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens], in: *Iskusstvo kino*. Moskva, 1971. S. 90.

⁵⁶ Vgl., ebd.

„kann man sagen, dass das Kino als Vorläufer, als Voraussetzung des Fernsehens erscheint, oder dass es als ein erster Versuch, als erstes historisches Experiment des Fernsehens in Erscheinung tritt, oder dass das Fernsehen in seiner Fortsetzung und Entwicklung als höhere Form des Kinos erscheint.“⁵⁷

Jeder dieser Standpunkte, folgert Bezklubenko, spiegelt ein Teilchen Wahrheit wider, erweist sich auf der anderen Seite aber auch als einseitig.⁵⁸ Bezklubenko konstatiert, dass die „Wechselbeziehungen vorangehender und folgender Formen weit komplizierter sind.“⁵⁹ Das Kino hat neben dem, was es mit dem Fernsehen verbindet, für sich ganz eigene Phänomene hervorgebracht, die weitab liegen von denen des Fernsehens. Aber andererseits hat das Kino Verfahren und Formen entwickelt, die in das gegenwärtige Fernsehen immigriert sind. Hierfür nennt Bezklubenko die Fernseharbeiten von Jean Rouch, Chris Marker, Mario Ruspoli und Richard Leacock, die sich in ihren Filmen direkt auf Vertov beziehen und für Bezklubenko den Einfluss des Kinos auf das Fernsehen bestätigen. Aber eigentlich müsse man nach Bezklubenko betonen, dass das damals noch nicht entwickelte Fernsehen einen starken Einfluss auf Vertovs Filmschaffen ausgeübt hat. Bezklubenko ist davon überzeugt, dass die „Praxis des gegenwärtigen Fernsehens (als Mittel zur Übertragung des Bildes durch Raum und Zeit) uns den Schlüssel zum Verständnis mancher Erscheinungen der Filmgeschichte gibt.“⁶⁰ Es wäre aber ein Irrtum, im Fernsehen jeden filmischen Ausdruck finden zu wollen.⁶¹ Im Vergleich zu anderen Filmemachern scheint sich Vertov jedoch für eine solche Untersuchung auf besondere Weise anzubieten. „In der Erwartung des Fernsehens“, sagt Bezklubenko „erbaute zum Beispiel der junge René Clair seine Hoffnungen, Pläne, Vorhaben, Berechnungen und praktische Tätigkeit. In einem noch größeren Ausmaß ist das für Dziga Vertov charakteristisch.“⁶²

⁵⁷ „Субъективно [...] можно сказать, что кино является предтечей, предпосылкой телевидения, или что оно является первой пробой, первым историческим опытом телевидения, или что телевидение является высшей формой кино, его продолжением и развитием.“ S. D. Bezklubenko: *Televizionnoe kino*. Kiev, Mistectvo, 1975. S. 85.

⁵⁸ Vgl., ebd.

⁵⁹ „Взаимоотношения предшествующих и последующих форм намного сложнее.“ S. D. Bezklubenko: *Televizionnoe kino*. A. a. O., S. 85.

⁶⁰ „практика современного телевидения (как средства передачи изображений в пространстве и времени) дает нам ключ к пониманию некоторых явлений в истории кинематографа.“ S. D. Bezklubenko: „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens], a. a. O., S. 98.

⁶¹ Vgl., ebd.

⁶² „В ожидании телевидения строил свои надежды, планы, предположения, расчеты и практическую деятельность, например молодой Рене Клер. В еще большей степени это было характерно для Дзигу Вертова.“ S. D. Bezklubenko: *Televizionnoe kino*. A. a. O., S. 86.

2.8. Radioglas – ich höre und sehe Entuziazm

In einer Tagebuchnotiz von 1926 bedauert Vertov sichtlich enttäuscht, dass René Clair mit *Paris qui dort* von 1925 seine Vorstellung, filmisch das Erwachen einer Stadt einzufangen, verwirklicht hat. „Sah im Kino ‚Ars‘ den Film ‚Paris verfiel in Schlaf‘. War verdrossen. Zwei Jahre zuvor hatte ich einen Plan entworfen, der hinsichtlich seiner technischen Gestaltung genau diesem Film entsprach.“⁶³ *Čelovek s kinoapparatom* [Der Mann mit der Kamera] von 1929 ist die späte Realisierung dieses lang geplanten Vorhabens. Dieser Film stellt als eine konzeptuelle Weiterentwicklung der früheren Filme *Šestaja čast mira* [Ein Sechstel der Erde] (1926) und *Odinnadcatyj* [Das elfte Jahr] (1928) Vertovs Vorstellung von einer Bild-Ton-Montage aus.⁶⁴

„Schon in ‚Ein Sechstel der Erde‘ wurden die Zwischentitel durch ein kontrapunktisch gebautes Wort-Radio-Thema ersetzt. ‚Das elfte Jahr‘ ist als sichtbar-hörbare Filmsache konstruiert, das heißt, montiert nicht nur in visueller, sondern auch in geräuschlicher, klanglicher Beziehung. Ebenso, das heißt in Richtung vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘, ist der ‚Mann mit der Kamera‘ gebaut.“⁶⁵

Vertov scheint sich in seinen theoretischen Entwürfen konkret auf die Entwicklung des Tonfilms vorzubereiten, indem er den eventuellen Ton zum Bild bereits mitdenkt und ihn beim Kinopublikum durch die Bildmontage klangerzeugender Objekte zu evozieren versucht.⁶⁶ Die Ausführungen der akustischen Details im Drehtagebuch von *Odinnadcatyj* lassen sogar die Vermutung zu, dass Vertov mit dem Gedanken spielte, einen möglichen Umschnitt seines Stummfilms in eine Tonfilmvariante⁶⁷ vorzunehmen, sobald die Tonfilmtechnik dafür ausgereift sein würde.

„In dem Stummfilm ‚Das elfte Jahr‘ sehen wir schon eine Montage, die mit Klängen zusammenhängt. Zu Beginn das Klopfen der Beile, Hämmer, das Kreischen der Sägen, dann bricht

⁶³ Dsiga Wertow: „Aus Notiz- und Tagebüchern“ [1926], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 227.

⁶⁴ Vgl. Yuri Tsvian: „Dziga Vertov’s Frozen Music. Cue Sheets and a Music Scenario for *The Man with the Movie Camera*“ in: *Griffithiana*, Oktober 1995. S. 93-103.

⁶⁵ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 157.

⁶⁶ Vertovs Drehtagebuch zu *Odinnadcatyj* [Das elfte Jahr] veranschaulicht die Bedeutung des Tons zur Zeit des Stummfilms. „Trompetensignal. Pause. Arbeiter gehen auseinander, Reiter umkreisen den Sprengbezirk. Eine Glocke ertönt. Pause.“ Dsiga Werow: „Aus Notiz- und Tagebüchern“ [1927], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 232.

⁶⁷ Filme in zwei Varianten herzustellen, in einer Stummfilm- und in einer Tonfilmfassung, ist eine Praxis, die sich in Russland noch lange nach der Einführung des Tonfilms gehalten hat, da die landesweite Umstellung der Kinos auf Tonfilmtechnik nicht im gleichen Tempo wie im übrigen Europa vonstatten ging. Vgl. dazu Sabine Hänsgen: „‚Audio-Vision‘. O teorii i praktike rannego sovetskogo zvukovogo kino na grani 1930-ch gg“ [„Audio-Vision“. Zur Theorie und Praxis des frühen sowjetischen Tonfilms um 1930], in: *Sovetskaja vlast' i media* [Sowjetmacht und Medien]. Sankt Petersburg, Akademičeskij proekt, 2006. S. 351. Online-Publikation unter: <http://bieson.ub.uni-bielefeld.de/volltexte/2007/1122/html/index.html>, Zugriff: 08.10.2008.

das alles ab, macht einer Totenstille Platz, und in dieser Stille klopft dann das Herz der Maschine. [...] Das Wasser bewegt sich überhaupt nicht, ringsherum ist öde Landschaft, und dann beginnt ein ‚Ton‘ anzuschwellen, beginnt das Klopfen der Hämmer, immer stärker, immer stärker, dann die Schläge eines großen Vorschlaghammers, und endlich, als der Mensch emporwächst und an den Felsen klopft, wird ein machtvolleres ‚akustisches Echo‘ geboten. Beim Übergang zum ‚Radioglas‘ wird das alles sehr beeindruckend von der Leinwand tönen.“⁶⁸

In diesem Punkt unterscheidet sich Vertov von René Clair und seinen Zeitgenossen, die dem Ton im Film eher mit Zurückhaltung begegneten. Während René Clair die Einführung des Tonfilms als „barbarische Erfindung“ bewertet, die keiner haben wollte, wie Bezklubenko schreibt, da „bis zur Einführung des Tonfilms, niemand bedauerte, dass der Film stumm sei und sich niemand wünschte, dass der Film von seiner Stummheit geheilt werde“⁶⁹, begrüßt Vertov schon im Vorfeld diese Erfindung. Allgemein wird Vertovs außerordentliches Interesse an Tonfilmaufzeichnungsverfahren auf seine frühen futuristischen Laut-Experimente zurückgeführt. In seinem „Laboratorium des Gehörs“ [laboratorija slucha] stellt sich Vertov die Aufgabe, mit stenografischen Aufzeichnungen Klang- und Wortmontagen zu fixieren, Sprache und Naturgeräusche in kleinste Einheiten zu zerlegen und in einer neuen Zusammenstellung zu montieren. Dieses Interesse stellt Vertov an den Anfang seiner Filmkonzeption. In seinem 1924 verfassten Text „Roždenie Kinoglas“ [Geburt des Kinoglas]⁷⁰ erinnert sich Vertov an die Lautexperimente seines „Laboratorium des Gehörs“.

„Es begann in den frühesten Jahren. Mit dem Verfassen verschiedener phantastischer Romane (‚Die eiserne Hand‘, ‚Aufstand in Mexiko‘). Mit kleinen Skizzen (‚Jagd auf Wale‘, ‚Fischfang‘). Mit einem Poem (‚Mascha‘). Mit Epigrammen und satirischen Gedichten (‚Purischkewitsch‘, ‚Das Mädchen mit den Sommersprossen‘). Später wandelte sich das in die Begeisterung für die Montage stenografischer Aufzeichnungen, Tonaufnahmen. In das besondere Interesse an der Möglichkeit, Originaltöne aufzuzeichnen. In den Versuch, mit Worten und Buchstaben den Lärm eines Wasserfalls, die Geräusche eines Sägewerkes usw. wiederzugeben.“⁷¹

Die Mittel der Tonaufzeichnung und der Montage erweisen sich für Vertov jedoch als unzureichend. Seine Versuche, dokumentarisch Töne zu fixieren, stoßen bald an ihre technischen Grenzen. Vertov findet jedoch im Filmapparat einen vorläufigen Ausweg, die wahrnehmbare Welt zu organisieren, zu einem Zeitpunkt, als noch kein adäquates System zur dokumentarischen Tonaufzeichnung zur Verfügung stand.

⁶⁸ Dsiga Wertow: „Aus der Geschichte der Kinoki“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 162.

⁶⁹ „до появления звукового кино, никто не жалел о том, что фильмы немые, и никто не желал, чтобы кинематограф излечился от своей немoty.“ S. D. Bezklubenko: „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens], a. a. O., S. 94.

⁷⁰ Erstmals veröffentlicht in: Dziga Vertov: *Stat'i, dnevniki, zamysli*. A. a. O., S. 73-75.

⁷¹ Dsiga Wertow: „Die Entstehung des ‚Kinoglas‘“ [1924], a. a. O., S. 185f.

„Einst, im Frühjahr 1918, Rückkehr vom Bahnhof. In den Ohren noch das Ächzen und Stuckern des fahrenden Zuges... irgendwelches Geschimpfe... einen Kuß... irgendeinen Ausruf... Lachen, einen Pfiff, Stimmen, Schläge der Bahnhofsglocke, das Keuchen der Lokomotive... Flüstern, Rufe, Abschiedsgrüße... [...] Es muß endlich ein Apparat geschaffen werden, der nicht beschreiben, sondern diese Töne aufzeichnen, fotografieren wird. [...] Kann es vielleicht eine Filmkamera? [...] Das Hörbare ist nicht zu organisieren, nur die sichtbare Welt. Kann darin der Ausweg liegen?“⁷²

Vertovs Erinnerungen an seinen Wechsel von der Montage akustischen Materials zur Montage visuell aufzeichnbarer Erscheinungen zeigen deutlich, dass die Erfahrungen aus den Versuchen, Alltagsgeräusche aufzunehmen, prägend für die konzeptuelle Grundlage des „Kinoglaz“ sind. „Kinoglaz“ als eine Methode der Filmaufzeichnung und der Montage scheint direkt aus den Versuchen hervorzugehen, Töne aufzuzeichnen und organisieren zu wollen.

Unter ganz anderen Vorzeichen spricht Vertov 1935 in einem Vortrag im Haus der Moskauer Gesellschaft der Theater-Arbeiter über „Kinoglaz“, über seine Jugendjahre, über den Einfluss populärwissenschaftlicher Zeitschriften, über das Lesen der Romane von Jules Verne und darüber, wie all das auf seine ersten literarischen Versuche einwirkte, die ihn später zu Aufzeichnungs- und Montageversuchen einzelner hörbarer Elemente führten. Die eher zufällige Begegnung mit dem Filmapparat ist auch hier erwähnt, allerdings findet sie nicht mehr am Bahnhof statt, sondern im Kino.

„Ich hatte die Misserfolge nicht vergessen, die ich bei der Aufzeichnung der Klänge des Wasserfalls und des Sägewerks erlitten hatte. Als ich einmal im Kino saß und auf die Leinwand schaute, wo der Einsturz eines Stollens und andere Ereignisse der laufenden Wochenschau gezeigt wurden, kam mir die Idee, vom Hören auf das Sehen umzuschalten. Ich dachte so: Hier existiert ein Apparat, der die Möglichkeit besitzt, für das Auge diesen Wasserfall aufzuzeichnen, den ich für das Gehör nicht aufzeichnen konnte. Ich beschloss, meine Kräfte auf dem Gebiet der visuellen Erforschung jener Phänomene zu erproben, die mich interessierten.“⁷³

Vertov beginnt Mitte der 1930er Jahre, seinen individuellen Zugang zum Film in Vorträgen und persönlichen Notizen zu beschreiben. Man mag das zurecht als einen „Beitrag zur Selbsthistorisierung“⁷⁴ werten. Andererseits dokumentieren diese Texte eine Zeit der künstlerischen Isolation, in der Vertov geradezu akribisch seine damaligen Erfindungen und filmtechnischen Novitäten im Bereich der Filmkunst rückblickend festhält und auflistet. In „Künstlerische Visitenkarte (1917-1947)“ von 1948 zeichnet Vertov in hundertsiebenund-dreißig Paragraphen stichwortartig seine künstlerische Entwicklung nach. Im Vergleich zu

⁷² Ebd., S. 186.

⁷³ Dziga Vertov. „Stenogramm doklada Dzigi Vertova v M.o.r.t., 5. April 1935“ [Stenogramm eines Vortrags von Dziga Vertov im M.o.r.t.] Handschriftliches Typoskript des Österreichischen Filmmuseums. Deutsche Übersetzung von Gottfried Eberle, bearbeitet von Barbara Wurm.

⁷⁴ Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 79.

den in dieser Zeit entstandenen Tagebucheintragen, ist dieser Text nicht im Modus der Schuldzurückweisung und Selbstbemitleidung geschrieben, sondern mit der Knappheit und in dem selbstsicheren Ton früherer Manifeste.⁷⁵ Ein weiteres Merkmal seiner Autobiografie ist die chronologische Anordnung der Filmversuche und filmpolitischen Situationen, die jedoch durch das mehrmalige Verweisen auf sein „Laboratorium des Gehörs“ durchbrochen wird. Wider Erwarten finden sich Vertovs Experimente mit stenografischen Aufzeichnungen und dem Verfassen von Gedichten und Versen nicht nur im ersten Paragraph erwähnt, sondern auch in den Paragraphen 100, 104, und 108. Mit dieser regelmäßig wiederholten Geste, auf seine frühen literarischen Versuche und Tonexperimente hinzuweisen, versucht Vertov seine Fähigkeit hervorzuheben, „Phänomene wahrzunehmen, die erst nach Jahren eintreten [...]“.⁷⁶ Vertovs frühe Auseinandersetzung mit der Aufzeichnung von Tönen und Geräuschen scheint aber auch eine Erklärung dafür zu sein, warum das „montagehafte ‚ich höre‘“ des „Radio-Uchu“ [Radio-Ohr] bereits in Vertovs Manifest „Kinoki-Umsturz“ von 1923 neben dem „montagehafte ‚ich sehe‘“ des „Kinoglaz“ [Kino-Auge] seine Erwähnung findet. Zu einer Zeit als vom Tonfilm noch nicht die Rede sein konnte.

Für Bezklubenko stellt der Weg vom Ton zum Bild, den Vertov Anfang der 1920er Jahre zurückgelegt hat, auf frappierende Weise genau denselben Weg dar, den das Fernsehen in seiner Entwicklung gegangen ist.

„Es ist bekannt, dass sich das Fernsehen historisch aus dem Radio entwickelte, es ging vom Ton zum Bild und an einem bestimmt Punkt seiner Entwicklung öffnete es sich dem Kino als seinem eigenen Mittel. Aber gerade das kann man auch über Vertov sagen. Er, wie seltsam das anfangs auch klingen mag, kam in die Welt des stummen Kinos aus einer Welt, in welcher das Radio lebte, aus der Welt der Töne.“⁷⁷

Das ist nach Bezklubenko auch ein Grund, weshalb Vertov innerhalb der Entwicklung des Kinos, welches „nicht vom Ton zum Bild ging, sondern vom Bild zum Ton“⁷⁸, eine besondere Position einnimmt. Schlussfolgernd sagt er: „Vertov trat 1918 ins Kino und ging ihm von dem Punkt aus entgegen, zu welchem das Kino in seiner historischen Entwicklung erst nach einem

⁷⁵ Vgl., ebd.

⁷⁶ Dziga Vertov: „Künstlerische Visitenkarte (1917-1947)“ [1948], in: Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 133.

⁷⁷ „Известно, что исторически телевидение выросло из радио, оно шло от звука к изображению и на определенном этапе развития открыло для себя кино как свое средство. Но ведь в точности то же можно сказать о Вертове. Он, как это ни странно может показаться сначала, пришел в мир кино, тогда еще немой, из мира, в котором обитает радио, – из мира звуков.“ S. D. Bezklubenko: „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens], a. a. O., S. 93.

⁷⁸ „шел не от звука к изображению, но от изображения – к звуку.“ Ebd., S. 94.

Jahrzehnt gelangen wird.⁷⁹ Vertovs besonderer Weg zum Film ist jedoch für das damalige Kino nichts Außergewöhnliches. Bezklubenko skizziert drei verschiedene individuelle Zugänge zum Film, die sich in den unterschiedlichen Theoriemodellen der im Folgenden vorgestellten Künstlerpersönlichkeiten manifestieren. Er sagt, dass zu dem Zeitpunkt, als es noch keine Filmschuleinrichtungen im engeren Sinn gab, die Filmemacher, wie heute die Fernsehmacher, aus allen Sparten der Kunst, der Technik und der Industrie zum Kino kamen. Folglich hatte jeder dieser „Dahergelaufenen“ [prichodivšij] seine aus dem vorherigen Beruf mitgebrachten Erfahrungen, Vorstellungen und Zielsetzungen in das Kino implementiert.⁸⁰ „Diesen Einfluss, welchen man buchstäblich im Werk eines jeden hervorragenden Künstlers der Entstehungsperiode des Kinos aufspüren kann, spielte“, so Bezklubenko, „eine bedeutende Rolle im Formierungsprozess des Kinos [...]“.⁸¹ Mit demselben Gedanken begründet David Bordwell in seinem Beitrag zur sowjetischen Montagetheorie die Bedeutung des Studiums der vor- und außerfilmischen, künstlerischen Tätigkeiten der sowjetischen Filmemacher, welche er stilprägend für deren klar unterscheidbare Ansätze wertet.⁸²

In Bezklubenkos Modell stellen die Künstler der ersten Kategorie jene dar, die vom Theater zum Film gegangen sind. Einer von ihnen heißt Sergej Eisenstein. Für sie, sagt Bezklubenko, „war und bleibt das Kino die Fortsetzung und Weiterentwicklung der Möglichkeiten des Theaters [...]“⁸³ Die zweite Kategorie mit Charlie Chaplin als prominentesten Vertreter, steht für jene, die in diesem Haus, wie Bezklubenko sagt, geboren wurden. Für sie ist das Kino alt, natürlich, einfach und schön.⁸⁴ Die dritte Kategorie, zu der Vertov in diesem Modell gehört, sind jene, die dieses Haus weder erbauten noch in diesem Haus geboren wurden. „Sie lebten eigentlich in in ihren Vorstellungen erbauten Luftschlössern und sind erst zufällig auf der Suche nach einem geeigneten Material für die Verwirklichung ihrer Gedanken auf das erbaute Haus gestoßen.“⁸⁵ Für sie, sagt Bezklubenko, stellt sich das Kino prinzipiell als unvollendet

⁷⁹ „Вертов в 1918 году вышел и пошел навстречи кино из точки, к которой кино в своем историческом развитии придет только спустя десятилетие.“ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 92.

⁸¹ „Это влияние, которое можно проследить на творчестве буквально каждого выдающегося художника периода становления кинематографа, играло громадную роль в процессе формирования кино [...]“ Ebd.

⁸² Vgl. David Bordwell: „The Idea of Montage in Soviet Art and Film“, in: *Cinema Journal*, Vol. 11, Nr. 2, Spring 1972. S. 9-17.

⁸³ „кино было и остается продолжением и развитием театра, его возможностей [...]“ S. D. Bezklubenko: „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens], a. a. O., S. 93.

⁸⁴ Vgl., ebd.

⁸⁵ „Они жили в выстроенных собственным воображением воздушных замках и лишь случайно, в поисках подходящего материала для воплощения своих замыслов, наткнулись на строящийся дом.“ Ebd.

und unfertig dar.⁸⁶ Aufgrund dieses Modells, das die Künstler in jene einteilt, die aus der Vergangenheit, aus der Gegenwart und aus der Zukunft kommen, folgert Bezklubenko geradz lyrisch über Vertov: „Er kam ins Kino aus der Zukunft. Und die Zukunft war das Fernsehen.“⁸⁷ Diese Feststellung scheint keineswegs übertrieben zu sein, wenn man Vertovs schriftlich festgehaltene Erfahrungen über die technischen Bedingungen der dokumentarischen Tonfilmaufzeichnung heranzieht, die er 1930 während des Produktionsprozesses zu seinem ersten Tonfilm *Entuziazm – Simfonija Donbassa* [Enthusiasmus – Die Simphonie des Donbaß] machte.

Entuziazm erweist sich als ein Kulminationspunkt der Vertov'schen Filmkonzeption, da sich Vertovs früherer Wunsch, „Töne fotografieren“ zu können, mit diesem Film zu erfüllen scheint. Ähnlich dazu Lucy Fischer, die mit ihrer Aussage das Argument Bezklubenos bekräftigt, dass Vertov in seinen theoretischen Entwürfen der Entwicklung des Kinos ein Jahrzehnt voraus gewesen sei und das Aufkommen des Tonfilms bei Vertov als eine „lang stattfindende Etappe“⁸⁸ nachvollziehbar ist. „And one can see *Enthusiasm*, which Vertov himself referred to as ‚a symphony of noises‘, as an almost postponed event – one that he was somehow ready for in the twenties, but which was not, technologically speaking, ready for him.“⁸⁹ Die Fixierung auditiver Wahrnehmung auf Filmstreifen bietet Vertov erstmals die Gelegenheit, seine Methoden dokumentarischer Aufzeichnungsverfahren auf der Ebene der Akustik unter Beweis zu stellen. Dabei scheint Vertov mit dem Ton ebenso analytisch umzugehen, wie zuvor mit dem Filmbild. Lucy Fischers Analyse und Aufzählung der auf der Tonspur von *Entuziazm* angewandten Montagetechniken machen deutlich, dass die Verfahren des „Kinoglaz“ auf die akustische Ebene übertragen wurden. Die Verfahren der Zeitraffung und Zeitdehnung gleichen hier dem Verfahren des „Tonpichting“, das Verfahren der Rückwärtsprojektion gleicht dem umgekehrten Abspielen der Tonsequenz und das der Doppel- und Mehrfachbelichtung der Tonspurüberlagerungen.⁹⁰ Vertovs Intention, mit den filmtechnischen Mitteln des „Kinoglaz“ die dem menschlichen Auge unzugängliche Wirklichkeit zu offenbaren, wird auf ihre Ursprungssituation zurückgeführt, hörbare Elemente aufzuzeichnen und in einer der menschliche Wahrnehmung fremden Ordnung zu

⁸⁶ Vgl., ebd.

⁸⁷ „Он пришел в кинематограф из будущего. И будущее это было телевидением.“ Ebd.

⁸⁸ Ebd., S. 95.

⁸⁹ Lucy Fischer: „*Enthusiasmus*: From Kino-Eye to Radio-Eye“, in: *Film Quarterly*. Vol. XXXI/ Nr. 2, Winter 1977/1978. S. 26.

⁹⁰ Vgl., ebd., S. 30f.

strukturieren. Die Verfahren des „Kinoglaz“, die vorerst optisch wahrgenommen wurden, zeigen sich im „Radioglaz“ auf der auditiven Ebene wieder. Hiefür stellt Lucy Fischer einen Merksatz auf, welchen Vertov bereits im Vorfeld der Tonfilmeinführung geführten Debatten vertritt. „For Vertov’s conception of Cinema-Eye applies exactly to his notion of Radio-Eye; what holds for his theory of cinematic visuals applies to his theory of cinematic sound as well.“⁹¹

In einer an die Zeitung *Kinofront* gerichteten Stellungnahme mit dem Titel „Antworten auf Fragen“ von 1930, die in der Literatur allgemein als Erwiderung auf das von Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin und Grigorij V. Alexandrov verfasste Manifest „Die Zukunft des Tonfilms“ von 1928 gedeutet wird, spricht sich Vertov gegen „eine obligatorische Kongruenz oder Inkongruenz des Sichtbaren und des Hörbaren“⁹² aus. Während die obigen Verfasser in ihrer Besorgnis um die vielfältigen Montagemöglichkeiten eine „kontrapunktische Verwendung des Tons“ vorschlugen und damit eine „krasse Nichtübereinstimmung“ des Tons „mit den visuellen Sinnbildern“⁹³ forderten, formuliert Vertov seine Position dahingehend, dass zwischen auditiver und visueller Montage nicht unterschieden werden dürfe.

„Toneinstellungen werden ebenso wie stumme Einstellungen von gleichen Ausgangspositionen her montiert, können sich montagemäßig decken, können sich montagemäßig nicht decken und in verschiedenen geboten erscheinenden Verbindungen miteinander verflochten werden.“⁹⁴

Eine klare Unterscheidung müsse nach Vertov jedoch weiterhin zwischen Spielfilmen und „Nichtspielfilmen“ getroffen werden.

„Im Tonfilm, ebenso wie auch im stummen, scheiden wir durch einen scharfen Trennstrich nur zwei Filmgattungen voneinander ab: Dokumentarfilme (mit echten Gesprächen, Geräuschen usw.) und Spielfilme (mit künstlichen, speziell für die Aufnahme präparierten Gesprächen, Geräuschen usw.).“⁹⁵

Als ob Vertov den Film ein zweites Mal aus den Filmstudios befreien müsse, widerlegt er mit *Entuziazm* die damals verbreitete Meinung, dass Originaltongeräusche nicht „phonogen“ seien, da Ton aufgrund der sensiblen Aufnahmetechnik nur in einem schalldichten Raum aufgezeichnet werden könne.⁹⁶ Ferner versucht Vertov, trotz der schwerfälligen Tonfilm-

⁹¹ Ebd., S. 27.

⁹² Dsiga Wertow: „Antworten auf Fragen“ [1930], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 171.

⁹³ Sergej Eisenstein: „Die Zukunft des Tonfilms“ [1928], in: Ders.: *Das dynamische Quadrat*. A. a. O., S. 155.

⁹⁴ Dsiga Wertow: „Antworten auf Fragen“ [1930], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 171.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Vgl. die Anmerkung von Sergej Drobašenko zu Ippolit Sokolovs Äußerungen zur Tonfilmaufnahme, in: Dsiga Vertov: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 178. Ausführlicher auch bei: Oksana Bulgakowa: „Vertov als

apparatur, an seinem in „Kinoki-Umsturz“ formulierten Programm – in Bewegung zu filmen – festzuhalten.

„Tief unter der Erde kriechend, in Schächten, auf Dächern dahinrasender Eisenbahnzüge drehend, haben wir endgültig mit der Starrheit der Tonaufnahmekamera Schluß gemacht und zum ersten Mal in der Welt dokumentarisch die Geräusche und Klänge des industriellen Reviers (Klänge der Schächte, Werke, Züge usw.) fixiert.“⁹⁷

2.9. Zur Organisation der „Radiokinostation“

Für die dokumentarische Tonfilmproduktion wendet Vertov drei unterschiedliche Tonaufzeichnungsverfahren an, die er 1930 in einem Vortrag anlässlich der Allsowjetischen Tonfilmkonferenz erläutert. Zusammenfassend zählt Lucy Fischer auf: „First they took the picture and sound at different times on different negatives; second, they took the picture and sound synchronously on different negatives; third, they took both picture and sound synchronously on the same negative.“⁹⁸ Die Resultate waren allerdings nicht immer zufriedenstellend, wie Vertov später anmerkt.

„Als wir endlich diese Gruppe von Hemmnissen überwunden hatten und Bilanz zogen, stellte sich heraus, daß ein Teil des im Donbass aufgenommenen Materials (das Moment der gesellschaftlichen Arbeit, kulturelle Betreuung der Arbeiter, Prämiiierung von Stoßarbeitern) aus technischen Gründen (starkes Zittern des Tons) verdorben war. Dieser Verlust machte ein[e] gewisse Veränderung des Montageplans notwendig.“⁹⁹

Futurist oder das Ohr gegen das Auge: *Enthusiasmus*“, in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Der kreiselnde Kurbler. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 2, 50. Jg., Heft 1, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2004. S. 22ff.

⁹⁷ Dsiga Wertow: „Wir erörtern den ersten Tonfilm von ‚Ukrainfilm: ‚Donbassymphonie‘“ [1931], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 175.

⁹⁸ Lucy Fischer: „*Enthusiasmus: From Kino-Eye to Radio-Eye*“, a. a. O., S. 32. Lucy Fischer bezieht sich hier auf ein Manuskript, das im Herbert Marschall Archiv, Center for Soviet and East European Studies, Southern Illinois University aufbewahrt und mit 1931 datiert ist. Da es sich vom Inhalt her um die gleiche Rede handelt, die in: Richard Taylor, Ian Christie (Hg.): *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988. S. 301-305, abgedruckt und auf das Jahr 1930 datiert ist, muss der Entstehungszeitpunkt dieses Textes in Frage gestellt werden. Einen wesentlichen Hinweis, der für das Jahr 1930 spricht, geben Thomas Tode und Barbara Wurm in Bezug auf ein Typoskript von Vertov, das im Vergleich mit der von Taylor und Christie herausgegebenen Rede offensichtlich ein Fragment ist bzw. nur die zweite Hälfte des von Vertov auf der Allsowjetischen Tonfilmkonferenz gehaltenen Vortrages darstellt. Sie bemerken, dass die handschriftliche Korrektur der Datierung des im Österreichischen Filmmuseum mit V99 signierten Typoskriptes von 1930 auf 1931 nicht richtig sein kann, da sich Vertov in diesem Text auf die Erfolge der Dreharbeiten zu seinem ersten Tonfilm *Entuziazm* bezieht, der am 1. November 1930 uraufgeführt wurde. Der Text muss vor der Filmpremiere von *Entuziazm* entstanden sein, da er im Text noch nicht den endgültigen Titel führt. Vgl. Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 194.

⁹⁹ Dsiga Wertow: „Wir erörtern den ersten Tonfilm“ [1931], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 175.



Oben: Abbildung 4: Vertov (li.) mit Kamera und Mitarbeiter bei Dreharbeiten zum 1. Mai 1930 in Leningrad.
Vertov-Sammlung des Österreichischen Filmmuseums.

Unten: Abbildung 5: Vertov (re. sitzend, von hinten) im Gespräch mit Toningenieur Štro (re. stehend) bei einer
Arbeitsbesprechung während der Dreharbeiten zu *Entuziazm*.
Vertov-Sammlung des Österreichischen Filmmuseums.

Zur Lösung der technischen Mängel schlägt Vertov eine Verbesserung der „Steuerung des Mikrophons und die Vervollkommnung des transportablen Tonfilmgeräts“¹ vor und plädiert für eine Möglichkeit, die Ton- und Bildaufnahme am Ort des aufgenommenen Materials überprüfen zu können.² Darüber hinaus formuliert Vertov die Notwendigkeit, für die künftige Tonfilmproduktion eine „radioaufzeichnende“, „audiovisuelle Station“³ einzurichten, die Bezklubenko als eine „peredvižnoj televizionnoj stancii“ [Wander-Fernsehstation]⁴ beschreibt und Vertov andernorts als „tonaufzeichnende Radiokinostation“, die für ihn die Möglichkeit der „Aufnahme und Übertragung von Ton-Bildern auf Entfernung“⁵ darstellt.

Die Vorzüge der radiotechnischen Übertragung von Ton für die Filmproduktion zu nutzen, verfolgt Vertov schon seit seiner Arbeit an der Filmchronik. Eine der frühesten Erwähnungen findet sich in seinem 1923 in der Zeitschrift *Kinofot* veröffentlichten Text „Kinoprawda“, in dem sich Vertov über die fehlende Unterstützung von Seiten des Staates beklagt, die sich für ihn durch den Mangel an Rohmaterial, Mitarbeitern und Transportmittel ausdrückt. Vertov zieht daraus den Schluss: „Der Staat und die Komintern haben noch nicht erkannt, daß die ernsthafte Unterstützung der ‚Kinoprawda‘ ihnen ein neues Sprachrohr, ein Bildradio für die Welt in die Hand gibt.“⁶ Während sich das „Bildradio“ in Vertovs frühem Text vereinfacht als Medienverbund von Film und dem in Russland erst aufkommenden Radio darstellt, steht Vertovs zu Beginn der 1930er Jahre entworfene „Radiokinostation“ unter dem Einfluss A. F. Šorins, der in den frühen 1920er Jahren im Radiolabor von Nižnij-Novgorod unter der Leitung Bonč-Bruevič das Radio mitentwickelte.⁷ Später hat Šorin mit seinem in Leningrad stationierten Labor maßgeblich an der Entwicklung der Tonfilmtechnik mitgewirkt.⁸ Šorin und Mitarbeiter seines Labors sind zur fachlichen Unterstützung auch bei den Dreharbeiten zu *Entuziazm* im ukrainischen Donbaß-Gebiet dabei gewesen, da sie schon zuvor im Frühjahr 1930 gemeinsam Testläufe absolviert hatten.

„Mitte April wurden die ersten Probeaufnahmen gemacht. Ihnen folgte die Aufnahme des Ersten Mai, die Aufnahme im Leningrader Hafen und endlich nach einigen Konstruktionsänderungen am

¹ Dsiga Wertow: „Erste Schritte“ [1931], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 181.

² Vgl. Dsiga Wertow: „Wir erörtern den ersten Tonfilm“ [1931], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 174.

³ Ebd.

⁴ S. D. Bezklubenko: „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens], a. a. O., S. 95.

⁵ Dsiga Wertow: „Erste Schritte“ [1931], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 181.

⁶ Dsiga Wertow: „Kinoprawda“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 90.

⁷ Vgl. Stefan Plaggenborg: *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996. S. 147f.

⁸ Vgl., ebd., S. 195f.

Apparat der Aufbruch nach Charkow zu den Aufnahmen des XI. Ukrainischen Parteikongresses. Nach der Aufnahme des Parteikongresses wurde der Apparat noch einmal umkonstruiert, und dann brachen wir in den Donbass auf.“⁹

Diese Phase nennt Vertov mit Vorliebe „März des Radioglaz“¹⁰, da die Fachjury nicht umhin konnte, aufgrund der erfolgreichen Ergebnisse das Projekt *Entuziazm* unmittelbar nach der ersten Tonfilmtestreihe zu genehmigen.¹¹

„MÄRZ DES RADIOGLAZ [MART RADIOGLAZA]. Soll nicht nur im übertragenen Sinn als Frühling des Tondokumentarfilms, sondern auch buchstäblich verstanden werden. Ein Großteil jener Versuche, die die Streitfrage der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Außen- und Tondokumentaraufnahmen endgültig entschieden haben, wurden von Vertov im März 1930 durchgeführt.“¹²

In der Gruppe der Šorin-Mitarbeiter sammelt Vertov durch die Arbeiten an der technischen Verfeinerung des mobilen Tonfilmgeräts und durch die anschließenden Versuche, mit diesem eine verwertbare dokumentarische Tonfilmaufnahme herzustellen, Erfahrungen im Bereich der Tonübertragung mittels Funk- und Radiomikrofonen, die wiederum für das Gelingen der Tonaufnahmen von *Entuziazm* ausschlaggebend gewesen sein sollen.¹³ Diese Versuche waren es auch, die Vertov ermutigt haben, an seinen früheren Gedanken eines möglichen „Bildradios“ festzuhalten, beziehungsweise diesen erneut aufzugreifen. Im Paragraphen 110 der „Künstlerischen Visitenkarte“ erinnert Vertov stichwortartig an die von ihm damals im Rahmen der Allsowjetischen Tonfilmkonferenz zur Diskussion gestellten Fragen im Bereich der Fernübertragung von Bild und Ton.

„ÜBER ‚UTOPIE‘ UND ‚FANTASTIK‘ (Über Dziga Vertovs Auftritt bei der produktionstechnischen Allunionskonferenz zum Tonfilm). Über *Radioglaz*. Über Versuche zur Fernsteuerung des Aufnahmeapparats. Über Fernsehen und *Radio-Kino*. Über eine Bild-Ton-Station zur Funk-Aufnahme und Funk-Wiedergabe [radiozapisyvajuščaja i radioveščatel'naja zritel'no-zvukovaja stancija]. [...]

Im Gegensatz zu den Rednern, die Vertov angriffen, folgte Prof. A. F. Šorin den Ausführungen Vertovs mit größter Aufmerksamkeit. Seiner Meinung nach sind diese Probleme aktuell und durchaus lösbar.“¹⁴

⁹ Dsiga Wertow: „Wir erörtern den ersten Tonfilm“, in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 174.

¹⁰ Vgl. Dziga Vertov: „The Radio-Eye's March“ [1930], in: Richard Taylor, Ian Christie (Hg.): *The Film Factory*, a. a. O., S. 299-301. Vgl. auch: „Von ‚Radioglas‘“ in: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. A. a. O., S. 93-94.

¹¹ Vgl. den Kommentar der Herausgeber, in: Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 138.

¹² Dziga Vertov: „Künstlerische Visitenkarte (1917-1947)“ [1948], a. a. O., S. 138.

¹³ Vgl. den Kommentar von Thomas Tode zu der hier abgebildeten Fotografie, die Vertov bei den Dreharbeiten zum 1. Mai 1930 unter Kollegen mit einer Tonfilmausrüstung zeigt, deren Antenne auf eine Sende- und Empfangsfunktion schließen lässt. Österreichisches Filmmuseum, Ders., Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 255.

¹⁴ Dziga Vertov: „Künstlerische Visitenkarte (1917-1947)“ [1948], a. a. O., 141.

Eine von Vertov vorgetragene Versuchsbeschreibung zeigt sich von besonderer Bedeutung. Sie beschreibt das Experiment einer Tonaufnahme, die der Gruppe ermöglichte, Geräusche eines Ortes aus einer größeren Entfernung auf Film aufzuzeichnen. Vertovs Ausführung lautet:

„we linked different parts of the city by wire, took microphones out on to the streets, made some trial recordings with stationary equipment transmitting documentary sounds along the wires and then widened the experiment. By recording over ever increasing distances, for instance, we produced recordings of other cities.“¹⁵

Die Bedeutung liegt hier nicht mehr in der Übertragung des Tons, die technisch ob drahtgebunden oder drahtlos seit der Erfindung des Radios Anfang der 1920er Jahre bekannt ist, sondern in der Möglichkeit der Speicherung des übertragenen, auditiven Materials auf Film. Für Vertov ist zu diesem Zeitpunkt die für die Übertragung notwendige Umwandlung der Bilder in elektrisch leitbare Signale und die anschließende Wiederherstellung in ein bewegtes Bild keine Frage der Zukunft mehr. Seiner Meinung nach dürfe nicht wieder der Fehler gemacht werden, die Möglichkeiten des Tonfilms und des Fernsehens als „Phantasterei“, als „Utopie“ oder als „vorzeitige Diskussion“ abubrechen. „Unter diesem Vorwand“, sagt Vertov, „hat man, und das ist noch nicht lange her, im Jahre 1925 die beginnende Diskussion über das ‚Radio-Glaz‘ und über den Tonfilm unterbunden. Aber der Tonfilm war schon an der Türschwelle. Klopfte an die Tür. Kam und überraschte die Kinematographie.“¹⁶

Folgt man Albert Abramsons *Geschichte des Fernsehens*, so ist es erstaunlich wie Vertovs filmtheoretische Überlegungen zeitlich mit den Entwicklungen des Fernsehens korrespondieren. Seinen eigenen Angaben zufolge entwirft Vertov 1925 das „Radioglaz“, welches in sowjetischen Zeitschriften und Artikeln auch öffentliches Interesse gefunden

¹⁵ Dziga Vertov: „Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema“ [1930], in: Richard Taylor, Ian Christie (Hg.): *The Film Factory*. A. a. O., S. 302.

¹⁶ „Под этим предлогом не так давно в 1925 году прекратили начавшуюся дискуссию о ‘Радио-Глазе’ и звуковом кино. А звуковое кино было уже на пороге. Стучалось в двери. Пришло и застало кинематографию врасплох.“ Dziga Vertov: „Sejčas uže mnogo let. O radio-glaz“ [Es sind jetzt viele Jahre vergangen. Über Radio-Auge, 1930]. Typoskript des Österreichischen Filmmuseums Wien. Vom Wortlaut her handelt es sich hierbei um ein Fragment der Rede, die von Taylor und Christie veröffentlicht wurde. Dort heißt es ab der zweiten Hälfte: „Many years have now passed [...] Not so long ago, in 1925, this pretext was used to curtail the discussion of the ‚Radio-Eye‘ and of sound cinema that was beginning. But sound cinema was already on the doorstep. It was knocking on the door. It arrived and caught cinema unawares.“ Dziga Vertov: „Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema“ [1930], a. a. O., S. 303. Ab hier und des Weiteren stimmen diese zwei Texte überein. Gegen eine eindeutige Zuordnung spricht allerdings die auf der zweiten Seite mit „-2-“ beginnende Durchnummerierung des fünfseitigen, maschinengeschriebenen Typoskripts des Österreichischen Filmmuseums.

haben soll,¹⁷ während die Fernseh-Laboratorien größerer Industrieländer neue Teilerfolge auf dem Gebiet der elektrischen Bildübertragung erzielten.¹⁸ 1928-29, als Vertov in seinem Aufsatz „Vom ‚Kinoglaz‘ zum ‚Radioglaz‘“ das „Radioglaz“ noch als „Vernichtung der Entfernung zwischen den Menschen“¹⁹ beschreibt, hätte das Fernsehen aufgrund erfolgreicher Testversuche vor Publikum bereits einen „Platz in der Unterhaltungsindustrie“²⁰ einnehmen können, doch die in den Vereinigten Staaten und in Europa beginnende wirtschaftliche Depression wirkte sich negativ auf die zwar noch mit Problemen behaftete, aber im Entstehen begriffene Fernsehindustrie aus.²¹

Wenn also Vertov 1930 von positiven Ergebnissen seiner Gruppe im Bereich des „Radioglaz“ spricht, so spricht er nicht von einem tatsächlich verfügbaren Fernsehsystem, sondern von den Erkenntnissen, die er aus den Versuchen mit verschiedenen Methoden der Bild- und Tonaufzeichnungen mittels Radiomikrofone gewonnen hat. Dabei sieht sich Vertov mit den gleichen Problemen konfrontiert, gegen die auch die Fernsehlaboratorien bei ihren Versuchen der Bildübertragung kämpften. Während die Fernseherfinder und -techniker auf einer größeren Übertragungsstrecke Verluste bei der Bildinformation zu beklagen hatten, konstatiert Vertov bei den Versuchen, Bild und Ton getrennt aufzunehmen, einen starken Abfall in der Qualität der Toninformation. Vertov: „the quality of the image surpasses the quality of the sound (because the image was shot with ordinary silent equipment and the sound recorded over long-distance wires and often distorted by static).“²² Zudem erweist sich die anschließende Synchronführung des Bild- und Tonmaterials als äußerst schwierig.²³ Die Methode der synchronen Bild- und Tonaufzeichnung mittels einer Filmkamera und eines stationären Tonaufzeichnungsgerätes stellt sich dagegen für Vertov als unpraktikabel heraus,

¹⁷ In dem Aufsatz „Čelovek s kinoapparatom, Absolutnaja kinopis i ‚Radio-glaz‘“ [Der Mann mit der Kamera, Absolute Filmschrift und „Radio-Glaz“] nennt Vertov den Aufsatz Aleksandr Fevral’skijs „Tendencii iskusstva i ‚Radio-glaz‘“ [Tendenzen der Kunst und „Radioglaz“], welcher 1925 in der Zeitschrift *Molodaja gvardija* erschienen ist. Zudem erwähnt Vertov eine Radiozeitung vom 11. August 1925, die angeblich seinem „Radioglaz“ gewidmet war. Vgl. Yuri Tsivian: *Lines of Resistance*. A. a. O., S. 319 und S. 347. Vgl. auch: Dsiga Wertow: „Brief an die Redaktion ‚Pravda‘“, in: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. A. a. O., S. 88f.

¹⁸ Vgl. Albert Abramson: *Die Geschichte des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink, 2002.S. 80ff. 1925 beantragte auch der russische Ingenieur Boris Rosing ein Patent für die Weiterentwicklung einer Elektronenröhre. Vgl., ebd., S. 85.

¹⁹ Dsiga Wertow: „Vom ‚Kinoglas‘ zum ‚Radioglas‘“ [1929], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 156.

²⁰ Albert Abramson: *Die Geschichte des Fernsehens*. A. a. O., S. 161.

²¹ Vgl., ebd.

²² Dsiga Vertov: „Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema“ [1930], a. a. O., S. 303.

²³ Vgl., ebd.

da die Filmkamera technisch an das Tonaufzeichnungsgerät gebunden ist. „In the second case the quality of the sound surpasses the quality of image (because the silent camera is attached by cable to the stationary sound equipment and is restricted in its movement).“²⁴ Gegenüber dieser Technik erweist sich die erste Methode der Bild- und Tonaufzeichnung trotz des Qualitätsverlustes als vorteilhafter, da sie nicht vom begrenzten Bewegungsradius der Filmkamera abhängig ist. Vertov bemerkt: „In the second case the synchronisation is assured but the recording is severely limited by the distance from the stationary equipment.“²⁵ Die zufriedenstellendsten Resultate erzielt Vertov mit der Methode, Bild und Ton auf einem Filmstreifen aufzuzeichnen, auch wenn sich die Tonfilmapparatur für die Herausforderungen der dokumentarischen Filmproduktion als schwerfällig und unhandlich erweist.

„In the third case the recording is not tied by distance or synchronisation but is hampered by the weight of the equipment, the absence of convenient means of conveyance, the need in expedition conditions to re-charge the batteries regularly, the need for sufficient precision in adjusting the equipment and for an immediate check on and rectification of the mistakes that have been made.“²⁶

Angesichts der Vorteile und der verbesserungsfähigen Mängel der drei möglichen Bild- und Tonaufzeichnungsverfahren formuliert Vertov bereits grundlegende Anforderungen an die Technik und deren Erfinder. Seine Forderungen betreffen einerseits die Transportabilität der Tonfilmtechnik, die nach dem Typ der „Ajmo“-Kamera²⁷ eine Miniaturisierung der Apparatur verlangt, und andererseits eine leichtere Handhabung dieser Technik, da sie einen blitzschnellen und störungsfreien Einsatz der Apparatur garantieren soll. In diesen Vorschlägen verfolgt Vertov ein altbewährtes Konzept des Films, das des mobilen Kinos. Die zeitgemäßere und modernisierte Variante der „kino-predvižki“ [Wanderkinos] und des „kino-poezd“ [Kinozuges] ist in Vertovs Vorstellung die eines „ton-kino-avtomobil“ [Ton-Kino-Automobils], das mit moderner Technik ausgerüstet, den raschen und fehlerfreien Einsatz eines „avtomobil' skoroj pomošč“ [Rettungswagens] oder „požarnyj avtomobil“ [Feuerwehrgewagens]²⁸ erfüllen soll.

„This kind of sound cinema vehicle must satisfy the following basic requirements: first, it must be able to film (from the vehicle, near it and at least three to four hundred metres from it); second, it must be able to develop sequences of film of around twenty metres; third, it must also be possible at least to hear these sequences, if they cannot be viewed and heard at the same time; fourth, it must be possible to use the vehicle to re-charge the batteries regularly; fifth, it must be possible to

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Dziga Vertov: „Sejčas uže mnogo let. O radio-glaz“ [Es sind jetzt viele Jahre vergangen. Über Radio-Auge, 1930], a. a. O., S. 3.

²⁸ Ebd.

check in the vehicle – not just visually but with the aid of precision instruments – the war-readiness of the camera and to carry out the necessary adjustments quickly and correctly.“²⁹

Des Weiteren, so erwähnt Vertov, könne dieses „Ton-Kino-Automobil“ einen wesentlichen Beitrag im Bereich des kulturellen Bildungsauftrages leisten, würde man es nicht bloß für Aufnahmezwecke nützen, sondern auch für abendliche Filmvorstellungen in dörflichen Regionen.

„If this vehicle, in addition to being equipped for filming, for checking what has been filmed and for listening to short sequences, is simultaneously fitted out for sound projection on a small outdoor screen, then, alongside shooting every sound filming expedition could in the evenings conduct a great deal of cultural educational work in acquainting the inhabitants of the remotest parts of our Soviet Union with sound cinema.“³⁰

Für Aufnahmezwecke kommt Vertovs „Ton-Kino-Automobil“ erstmals bei den Versuchen einer Tonfilmaufnahme im Zuge der Testdrehaufnahmen zum Ersten Mai 1930 und zum XI. Ukrainischen Parteikonkress in Charkov zum Einsatz.³¹ Von den technischen Anforderungen her ist das „Ton-Kino-Automobil“ ein Konzept, das sich aus den zwei möglichen synchronen Bild- und Tonaufzeichnungsverfahren entwickelt, während die parallel dazu entworfene „Radiokinostation“ ein Produkt der ersten Methode, der getrennten Bild- und Tonaufzeichnung ist. Die Mobilität des „Ton-Kino-Automobils“ kompensiert in dieser Anordnung die generelle Immobilität der 75 Pud³² schweren, stationären Tonfilmapparatur. Die Forderung bis zu 400 Meter vom Fahrzeug entfernt filmen zu können, zeugt von einer vorläufigen Akzeptanz der noch vorhandenen technischen Mängel. Das „Ton-Kino-Automobil“, ein schon fast zu einem Lastkraftwagen mutiertes Fahrzeug, soll zusätzlich mit einem Filmentwicklungslabor und mit Stromaggregaten ausgerüstet sein, deren Energieverbrauch wiederum von modernen Messgeräten angezeigt werden soll. Trotz dieses „Fahrzeug-Tunings“ zu einer mobilen Filmstation, stuft Vertov die Methode der getrennten Bild- und Tonaufnahme, das Verfahren der Tonaufzeichnung über Leitungen einer an einem Ort stationierten „Radiokinostation“, als zuverlässiger und in seiner Mobilität weit höher ein.

„If we are talking about location shooting regardless of distance, then (and I trust this does not seem to be a paradox) stationary equipment with a far-flung network of microphones is much more

²⁹ Dziga Vertov: „Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema“ [1930], a. a. O., S. 304.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl., ebd., S. 303.

³² Etwa 1200 kg. Vgl. den Kommentar der Herausgeber, in: Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 141f.

flexible than a mobile sound cinema unit, just as a vast power station with a network of lines is more flexible than a mobile generator.“³³

In der Erkenntnis, dass eine an einem Ort stationierte „Radiokinostation“ womöglich eine höhere Flexibilität gewährleistet, als ein mobiles „Kino-Auto-Mobil“, erschließt sich für Vertov die enorme Bedeutung des Radios für die Möglichkeit der Fernübertragung und „Fernaufnahme“ von Bildern. Hat einst Lenin das Radio als eine „gazetoj bez bumagi i rasstojanija“ [Zeitung ohne Papier und Entfernung]³⁴ bezeichnet, so verstärkt sich für Vertov, angesichts der möglichen Übertragung von Ton und Bild, die Wirkung des Radios um ein Vielfaches.

„In conjunction with the possibility of television and the possibilities of recording sound impressions and transmitting these sound impressions across long distances, the importance of radio, the importance of this ‚newspaper with no paper and no sense of distance‘ increases many times over.“³⁵

Die Zukunft dieser hier beschriebenen technischen Entwicklung würde allerdings die Ablösung der so enthusiastisch proklamierten „Ton-Kino-Automobile“ bedeuten. Vertov drängt jedoch auf diese Entwicklung hin, da er diese Ablösung in dem feierlich deklamatorischen Stil einer Rede als ein nahes Ziel für die Tonfilmproduktion vorstellt.

„Instead of a few dozen sound-recording cinema vehicles – the recording of images and sounds regardless of distance.
Instead of several hundred sound-reproducing cinema vehicles – the long distance transmission of sound films.“³⁶

Allerdings hat die Möglichkeit des Sendens und Empfangens bereits auf Vertovs frühere Konzeption der *Kinopravda*, des *Goskinokalendar* und der „Blitzchronik“ ausgeübt. Es heißt, die „Blitzchronik“ soll eine „Übersicht der Welt im Zeitabschnitt einiger Stunden“³⁷ geben. 1923 sagt Vertov in seinem Text zur Organisation einer Filmversuchstation: „Die Blitzchronik demonstriert Ereignisse auf der Leinwand an demselben Tage, an dem sie passiert sind“³⁸ und fordert daraufhin ein breites „Netz von Provinzkameraleuten, die vertragsmäßig arbeiten, analog der Arbeit der Provinzkorrespondenten.“³⁹ Diese Forderung lässt Vertovs Vorstellung erahnen, das an verschiedenen Orten aufgenommene Filmmaterial

³³ Dziga Vertov: „Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema“ [1930], a. a. O., S. 304.

³⁴ Dziga Vertov: „Sejčas uže mnogo let. O radio-glaz“ [Es sind jetzt viele Jahre vergangen. Über Radio-Auge, 1930], a. a. O., S. 4.

³⁵ Dziga Vertov: „Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema“ [1930], a. a. O., S. 304f.

³⁶ Ebd., S. 305.

³⁷ Dsiga Wertow: „Kinoprawda“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 90.

³⁸ Dsiga Wertow: „Über die Organisation einer Filmversuchstation“ [1923], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 76.

³⁹ Ebd., S. 77.

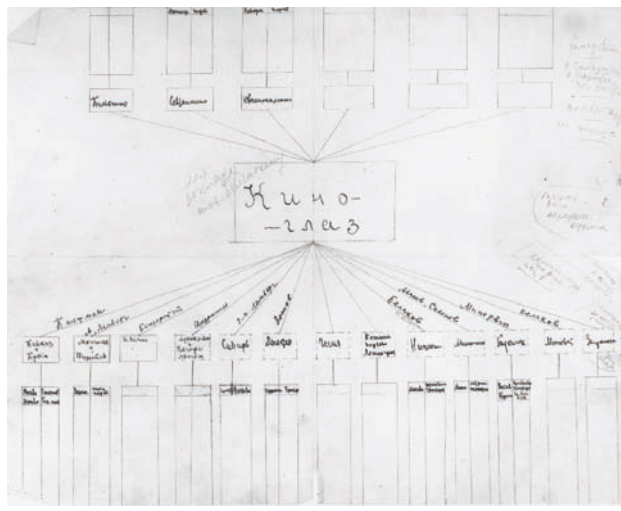


Abbildung 6: Aufnahmeplan für Dreharbeiten zu Šestaja čas mira, 1925-26. Vertov-Sammlung des Österreichischen Filmmuseums.

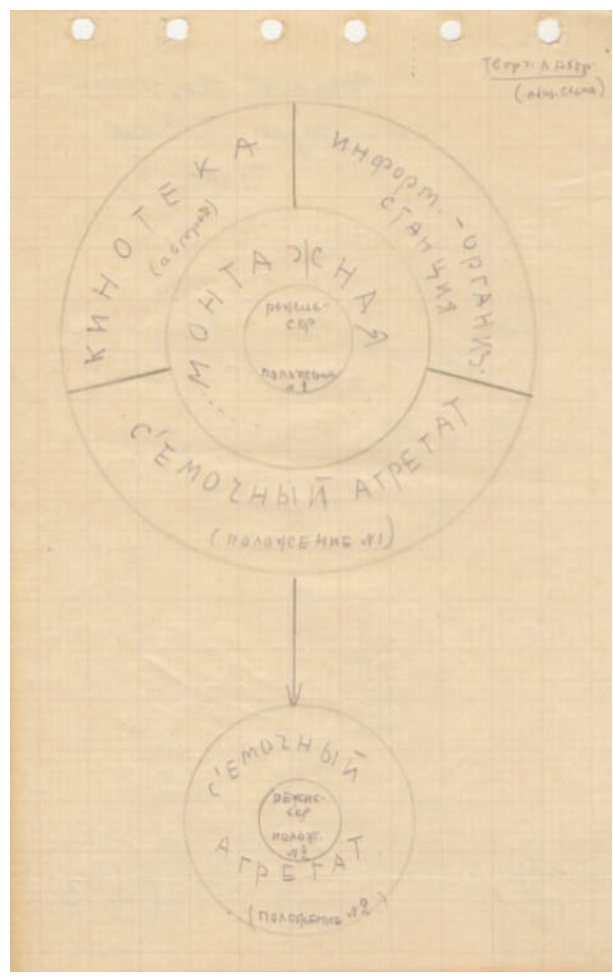


Abbildung 7: Entwurf zur Organisation des Schöpferischen Laboratoriums, 1936. Vertov-Sammlung des Österreichischen Filmmuseums.

von einem Zentrum aus organisieren und montieren zu können. Die Möglichkeit des Sendens und Empfangens würde für Vertov auch die Frage nach dem Massenpublikum klären, denn die „winzige Kopienzahl der ‚Kinoprawda‘ konnte bestenfalls tausend Personen, nicht aber Millionen erreichen.“¹ Womöglich stellt die Erfahrung des raschen Aktualitätsverlustes des dokumentarischen Bildmaterials und das Fehlen einer den Ansprüchen Vertovs gerecht werdenden Sende- und Empfangstechnik einen der Gründe dar, warum sich Vertov in den zwischen 1923 und 1925 entstandenen Folgen der *Kinopravda* von der aktuellen Berichterstattung abwendet und zu einzelnen Themenreportagen übergeht, wie Seth Feldman in seiner Studie zu den Folgen der „Kinopravda“ ausgearbeitet hat.

„While *Kinopravda* No’s. 16, 18, and 19 were not entirely thematically unified, Vertov seems, after *Kinopravda* No. 12, to have deliberately slowed down production on *Kinopravda*, separating it entirely from the continued coverage of daily events and giving himself more time to prepare indepth treatments of themes. Having produced 14 issues of *Kinopravda* in seven months during 1922, Vertov produced only three issues per year in 1923, 1924, 1925.“²

Ein weiteres Beispiel des Einflusses der Vorstellungen über die technischen Möglichkeiten des Fernsehens ist ein Dokument um 1925-26, das den Aufnahmeplan zu dem oben besprochenen Film *Šestaja časť mira* [Ein Sechstel der Erde] von 1926 grafisch darstellt und Vertovs Überlegungen zur Organisation der Provinzkameraleute verdeutlicht. Im Zentrum befindet sich „Kinoglaz“, das durch die nach unten gerichteten Linien mit den Außenstationen der Kameraleute in direkter Verbindung steht. Jede dieser Linien gibt einen Standort eines Kameramanns wieder, welcher in den Kästchen der unteren Reihe angeführt ist. Nach dieser Tabelle, die als eine Art Koordinatensystem zur Bestimmung der Position der Filmaufnahmen fungiert, ist der Kameramann Michael Kaufman im Kaukasus und auf der Krim, Kameramann Alexandr Lemberg in der Mongolei und in Turkestan stationiert. Die darunter liegenden Spalten bilden eine Schablone, in die die aufgenommenen Drehmotive eingetragen werden. In der oberen Reihe der vom Zentrum ausgehenden Verbindungslinien sind die Produktionsfirmen und Abnehmer für das gefilmte Material angegeben.³ Die strahlenförmige Anordnung rund um das „Kinoglaz“ weist auf ein zentruorientiertes Grundschema hin, das Vertov in seinen späteren Entwürfen zur „Organisation eines schöpferischen Filmlaboratoriums“⁴ erneut

¹ Dsiga Wertow: „Über die ‚Kinoprawda‘ [1924], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 96.

² Seth Feldman: *Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov*. New York: Arno Press, 1977. S. 90.

³ Vgl. den Kommentar der Herausgeber, in: Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 173f.

⁴ Vgl. Dsiga Wertow: „Über die Organisation eines schöpferischen Laboratoriums“ [1936], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 201-207. Vgl. auch die Tagebucheintragung vom 13. November 1936, ebd., S. 262- 265.

aufgreift und weiter ausbaut. In konzentrischen Kreisen gruppiert Vertov um das Montagezentrum, dem Schneiderraum, einen direkten Zugriff auf die Filmaufnahmeapparatur, weiters einen direkten Zugriff auf das Archiv früherer Aufnahmen und einen Zugriff auf eine Informations- und Organisationsabteilung. Darüber hinaus steht diese Filmstation in direkter Verbindung mit einem kleineren kreisrunden Objekt, das den direkten Zugriff auf eine mobile Filmstation darstellt.⁵ Diese aus dem Jahre 1936 stammende Illustration ist in gewisser Weise eine theoretische Verschmelzung der frühen Gedanken über das „Bildradio“ und die „Blitzchronik“ mit den Überlegungen zur „Radiokinostation“, die unter dem Einfluss der Erfahrungen während der Arbeit an *Entuziazm* entstanden sind. Die Stationen vom „Bildradio“ zur „Blitzchronik“ über das „Ton-Kino-Automobil“ zur „Radiokinostation“ drücken Vertovs Auseinandersetzung mit der Möglichkeit des Sendens und Empfangens aus, die er bereits 1930 als praktisch erprobte technische Erweiterung des Kinos ankündigt.

„We have proved that the ‚Radio-Eye‘ is not just an opportunity to transmit audio-visual documentary films by radio, but also an opportunity to accumulate documentary audiovisual material from the ‚Radio-Eye‘ hub or centre.“⁶

Mit der Vorstellung von der Möglichkeit der „Ansammlung“ und „Speicherung“ [nakoplenie]⁷ des an verschiedenen Orten aufgenommenen Materials von einem Zentrum aus, das sich als Methode der Materialbeschaffung bis zu Vertovs früheren Äußerungen über die kollektive, auf dem Netzwerk von Provinzkameraleuten begründeten dokumentarischen Filmarbeit zurückverfolgen lässt, hat Vertov das Fernsehen nicht allein für die Verbreitung von Filmen, sondern im Wesentlichen als ein Produktionsmittel zur Beschleunigung der Arbeit an Filmchroniken und themenbezogenen Langfilmen nutzen wollen. Die Tonfilmentwicklung hat dabei insofern einen Einfluss genommen, als dass sie Vertov durch die schwerfällige und technisch aufwendige Apparatur erneut auf eine defizitäre Technik stoßen ließ, die ihm Konzepte zur Aufhebung dieser technischen Widersprüche abverlangte, während seine Montagetheorie von dieser Entwicklung anscheinend unberührt blieb.

In der Abgrenzung zum narrativen Film hat Vertov eine Raum und Zeit durchquerende Gestaltung des Filmmaterials angewendet, die Bezklubenko in seinem Text mit dem Begriff

⁵ Vgl. den Kommentar der Herausgeber, in: Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov*. A. a. O., S. 196f.

⁶ Dziga Vertov: „Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema“ [1930], a. a. O., S. 303.

⁷ Dziga Vertov: „Sejčas uže mnogo let. O radio-glaz“ [Es sind jetzt viele Jahre vergangen. Über Radio-Auge, 1930], a. a. O., S. 1.

der „Fernsehmontage“ [televizionnyj montaž]⁸ zusammenfasste. Seiner Auffassung nach definiert Vertov auf dieser Grundlage sein Recht, Bilder von Menschen, Maschinen und Fabriken in solchen Verbindungen zu montieren, in welchen sie im realen, alltäglichen Leben so nicht vorkommen.⁹ Für Bezklubenko steht außer Zweifel, dass Vertov die künstlerischen Prinzipien seines poetischen Dokumentarismus unter dem Einfluss der damals in der Presse diskutierten Fernsehenlaborversuche entwickelte, da bestimmte Textstellen von seiner Kenntnis dieser Entwicklung zeugen.¹⁰ „Die Technik macht rasche Fortschritte“, schreibt Vertov 1925 in seinem in der *Pravda* veröffentlichten Artikel „Kinoprawda’ und ‚Radioprawda’“, zu einem Zeitpunkt als die russischen Erfinder B. Grabovskij, V. Popov und N. Piskunov die von Boris Rozing 1907 patentierte und 1911 weiterentwickelte Erfindung der Elektronenröhre verbesserten.¹¹ Vertov fährt fort:

„Schon ist ein Verfahren zur Radioubermittlung von Bildern erfunden. Außerdem ist ein Verfahren zur Tonaufzeichnung auf dem Filmstreifen erfunden. In kürzester Zeit wird der Mensch optische und akustische Phänomene, die von einer Funkfilmkamera aufgenommen sind, in die ganze Welt senden können.“¹²

Nach Bezklubenko müsse man Vertov als einen „Sendboten des Fernsehens“ [poslannikom televidenija] bezeichnen, der dieses Medium, ebenso wie das Kino, nicht als ein Medium zur Unterhaltung der Massen, sondern als „ein Medium der Massenkommunikation, als ein Medium der Erforschung der Welt [...], als ein neues Medium zur ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit [...]“¹³ verstanden hat.

In den medienwissenschaftlichen Darstellungen der Film- und Fernsehgeschichte gibt es allerdings nur wenige Beispiele, die Vertovs antizipatorisches Vorgehen auf Gestaltungsprinzipien des Fernsehens und seine Vorstellungen, die technischen Möglichkeiten des Fernsehens zur Dechiffrierung politischer und ökonomischer Strukturen zu nutzen, um eine gesellschaftliche Umwälzung zu bewirken, nennen. Als eines der wenigen Beispiele kann Hans Magnus Enzensbergers Erwähnung der Serie *Kinoprawda* als „politische

⁸ S. D. Bezklubenko: „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens], a. a. O., S. 91.

⁹ Vgl., ebd.

¹⁰ Vgl. S. D. Bezklubenko: *Televizionnoe kino*. A. a. O., S. 86.

¹¹ Vgl., ebd., S. 101. Zu Boris Rozings Elektronenröhre und zu Grabovskijs, Popovs und Piskunovs Patenantrag für ein Fernsehsystem im Jahre 1925, vgl. auch: Albert Abramson: *Die Geschichte des Fernsehens*. A. a. O., S. 30 und S. 91.

¹² Dsiga Wertow: „Kinoprawda’ und ‚Radioprawda’“ [1925], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 114.

¹³ „средства массового общения, как средства исследования мира [...], как нового средства эстетического освоения действительности [...]“. S. D. Bezklubenko: *Televizionnoe kino*. A. a. O., S. 102.

Fernsehmagazine *avant l'ecran*¹⁴ gelten, die er als eine Ausnahme im Scheitern der linken, sozialistischen Bewegung bewertet, da sich Vertov in der Vermittlung gesellschaftsrelevanter Themen der Produktionsmittel der damals neuen Medien bedient, das heißt des Films und theoretisch des Radios und des Fernsehens. Ein weiteres Beispiel sind die Ausführungen bei Siegfried Zielinski, der die Antizipation des Fernsehens in Vertovs Konzept eines „radikalen operativen Films“ verortet.

„Vertov hatte in seiner Theorie und Praxis das zeitgenössische Dispositiv Kino bereits weit hinter sich gelassen. Obgleich es technisch erst in rohen Ansätzen und ästhetisch lediglich als Utopie existierte, beschrieb und praktizierte er vom Produktionsprinzip her und auf die Wahrnehmung des Publikums bezogen wesentlich *Fernsehen* [...]“¹⁵

Ebenso finden sich Vertovs Fernsehvisionen bei Dieter Daniels als ein Beispiel vor-medienindustrieller, nicht regulierter Mediennutzung erwähnt, die jenen utopischen Moment einer weltverändernden Perspektive unter den Medienkünstlern des frühen 20. Jahrhunderts begründete.¹⁶ Unter diesen Blickwinkeln sind Vertovs Experimente und theoretische Ansätze ein typischer Ausdruck avantgardistischer Antizipation medialer, technischer Entwicklungen, dessen utopischer Gehalt weniger das Vorraussehen eines künftigen Mediums ist, als der durch dieses Medium erhoffte Umsturz traditierter, gesellschaftlicher Ordnungen und Systeme.

¹⁴ Hans Magnus Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit* [1970]. München: Fischer, 1997. S. 118.

¹⁵ Siegfried Zielinski: *Audiovisionen*. A. a. O., S. 113f.

¹⁶ Vgl. Dieter Daniels: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: Beck, 2002. S. 230. Vgl. auch: Dieter Daniels: „Medien – Kunst / Kunst – Medien. Vorformen der Medienkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/vorlaeufer/6/, Zugriff: 07.11.2008.

„Und wir werden uns nicht darauf vorbereiten, Dramen und Opern zu senden. Wir werden uns verstärkt darauf vorbereiten, um den Proletariern aller Länder die Möglichkeit zu geben, organisiert die ganze Welt zu sehen und zu hören, einander zu sehen, zu hören und zu verstehen.“

*Dziga Vertov*¹⁷

3. AUSBLICK

Vertovs Anliegen, dass er auch vom Radio einfordert, nicht ‚Carmen‘, ‚Rigoletto‘, Romanzen u. dgl.¹⁸ zu übertragen, sollte ebenso nach dem Übergang vom Film zum Fernsehen gelten: nicht ‚Illusionstheater‘, sondern das ‚Leben wie es ist‘, keine ‚Traumfabrik‘¹⁹, sondern eine ‚Fabrik der Fakten‘²⁰. Mit diesem Standpunkt läutet Vertov den Beginn einer Medienkritik ein, die die Entwicklung der im 20. Jahrhundert aufkommenden Massenmedien begleitet. Bei der Lektüre der klassischen medientheoretischen Texte²¹ lässt sich ein Grundtenor ausmachen, der die frühen, allgemein als medienoptimistisch bezeichneten Ansätze von Benjamin bis Brecht durch eine kritische bis schlichtweg ablehnende Haltung gegenüber jeglichen massenmedialen Erzeugnissen verdrängt.

3.1. *Kulturindustrie*

Mit der *Dialektik der Aufklärung* von 1944 haben Max Horkheimer und Theodor W. Adorno eine medienvernichtende Kritik vorgelegt, die in ihrer Kompromisslosigkeit die Radikalität Vertovs gegenüber dem kommerziell ausgerichteten Spielfilm noch bei weitem übertrifft. Bei

¹⁷ Dsiga Wertow: ‚Kinoprawda‘ und ‚Radioprawda‘ [1925], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 114.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Dsiga Wertow: ‚Kinoglas‘ über den ‚Streik‘, in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 107.

²⁰ Dsiga Wertow. ‚Die Fabrik der Fakten‘, in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 117.

²¹ Vgl. etwa Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, u.a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, 1999.

aller Unterschiedlichkeit liegt Vertovs vehementer Absage an den Schauspielerfilm und seiner Kritik an dem von Filmproduktionsfirmen geforderten Drehbuch sowie Horkheimers und Adornos Analyse der Massenkultur die gleiche Beobachtung zugrunde, nämlich die „Reproduktion des Immergleichen“²², die Horkheimer und Adorno als den von der „Kulturindustrie“ selbst legitimierten „Massenbetrug“ denunzieren. „Sie [die Kulturindustrie] betreibt den Schematismus als ersten Dienst am Kunden.“²³ Im Gegensatz zu den medienoptimistischen Positionen der 1920er Jahre, gehen Horkheimer und Adorno in ihrer Kritik an der zur Ware geformten Kultur vom unveränderbaren Fortbestehen dieses Systems aus, das jede Abweichung von einer erfolgreichen Norm von vornherein ausschließt. „Das Neue der massenkulturellen Phase“, sagen Horkheimer und Adorno, „ist der Ausschluß des Neuen. [...] Mißtrauisch blicken die Filmleute auf jedes Manuskript, dem nicht schon ein bestseller beruhigend zu Grunde liegt.“²⁴ Nicht anders verhält es sich mit den bestellten Manuskripten für das Fernsehen, welches als Massenmedium ebenso unter dem Begriff der „Kulturindustrie“ zu fassen sei, da es die „Tendenz, das Bewußtsein des Publikums von allen Seiten zu umstellen und einzufangen, als Verbindung von Film und Radio“²⁵ fortsetzt. Der Betrug an den Konsumenten folgt nach Horkheimer und Adorno dem stetigen Versprechen der „Kulturindustrie“, dem trüben Alltag durch Konsum von Vergnügen und Unterhaltung entkommen zu können, stattdessen produziere sie „denselben Alltag“ wieder. „Escape wie elopement sind von vornherein dazu bestimmt, zum Ausgangspunkt zurückzuführen.“²⁶ Die „Kulturindustrie“ unterbinde durch ihr berechnendes Kalkül, das die Reaktion der Zuschauer vorzeichnet,²⁷ jede eigene Haltung des Einzelnen und lasse ihn dadurch jede Möglichkeit, Kritik zu leisten, vergessen. „Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat.“²⁸ In einem Nachtrag des in der Emigration geschriebenen Textes fasst Adorno den „Gesamteffekt der Kulturindustrie“ als den einer „Anti-Aufklärung“ zusammen,

²² Theodor W. Adorno: „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ³1996. S. 156.

²³ Ebd., S. 145.

²⁴ Ebd., S. 156.

²⁵ Theodor W. Adorno: „Prolog zum Fernsehen“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10/2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. S. 507.

²⁶ Theodor W. Adorno: „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“, a. a. O., S. 164.

²⁷ Vgl., ebd., S. 159.

²⁸ Ebd., S. 167.

der „die Bildung [...] einer demokratischen Gesellschaft“²⁹ verhindere. Die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* scheinen in ihrem Text jedoch bewusst auf Vorschlägen zu verzichten, wie diesem System entgegen zu wirken ist, wenn man von ihrer Überlegung, die von der „Kulturindustrie“ in Besitz genommenen Institutionen zu schließen, einmal absieht.

„Damit ist fraglich geworden, ob die Kulturindustrie selbst die Funktion der Ablenkung noch erfüllt, deren sie laut sich rühmt. Würde der größte Teil der Radios und Kinos stillgelegt, so müßten wahrscheinlich die Konsumenten gar nicht so viel entbehren. Der Schritt von der Straße ins Kino führt ohnehin nicht mehr in den Traum, und sobald die Institutionen nicht mehr durch ihr bloßes Dasein zu Benutzung verpflichteten, regte sich gar kein so großer Drang, sie zu benutzen.“³⁰

3.2. *Faktografie*

In seiner Beobachtung des „Immergleichen“ über „Kino-Regisseure, die zum zehnten- und zwanzigsten Mal auf der Leinwand immer dieselben variierten Liebesgeschichten und Familiendramen, immer dieselben Abenteuerromane mit Raubüberfällen“³¹ aufbereiten, legt auch Sergej Tretjakov einen Befund der Unterhaltungsindustrie vor, der dem von Adorno und Horkheimer nicht unähnlich ist. „In dieser Einrichtung, die den Namen ‚Illusion‘ führt“, bemerkt Tretjakov, „wollen sich diese nach Kraft, Schönheit, Glück und Erfolg ausgehungerten Menschen ihren Teil an täglicher Illusion holen.“³² Allerdings würde er von einer Schließung des „großen Einschläferers“, wie er 1928 das Kino kritisch bezeichnete, abraten, denn es ist eben dieses Kino, das als „eine große Wärterin [...] die Menschheit zur Ruhe wiegt.“

„Ich fürchte, daß, wenn man nur für eine Woche alle Kino-Theater schließen, die Ausgabe aller Zeitschriften und Roman aufheben, die Geigen und Saxophone zerbrechen würde, der Aufstand bis an die Kehle der Welt steigen würde, denn dann hätte man nichts mehr zum Maniküren der grauen, schmutzigen Nägel der Wirklichkeit.“³³

Als ein Vertreter der literarischen Gruppierung „Linke Front der Künste“ (Lef), die in ihren Konzepten Kunst und Leben zu vereinen versuchte und von der Literatur eine Faktizität einforderte, die den aktuellen Lebensbedingungen der arbeitenden Masse entspräche, musste Tretjakov alles, was die Menschen im Kino zu sehen bekamen, als Fiktion abwerten. Denn deren maßgebliche Aufgabe sei es, „die gewaltigen Massen im rosigen Schlummer der

²⁹ Theodor W. Adorno: „Résumé über Kulturindustrie“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10, 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ²1996. S. 345.

³⁰ Theodor W. Adorno: „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“, a. a. O., S. 161.

³¹ Sergej Tretjakow: „Unser Kino“, in: Ders.: *Die Arbeiten des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Portraits*, hg. v. Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972. S. 61.

³² Ebd., S. 57.

³³ Ebd.

„Illusionen‘ zu halten.“ Zu Beginn seines Textes sagt Tretjakov: „Auf der Kino-Leinwand atmet ein Leben, das bis in seine Wurzel hinein verschieden ist von demjenigen, welches die Kassen des ‚großen Stummen‘ belagernden Besucher außerhalb der Mauern des Kino-Theaters führen.“³⁴ Anstelle der Darstellung eines Helden, mit dem sich der Zuschauer identifizieren müsse, fordert Tretjakov „das Leben, so dargestellt, wie es ist“³⁵, eine Forderung, die auch aus Vertovs Schriften bekannt ist.

3.3. *Massenautorenschaft*

Das Kino als Ort der Massenkommunikation bedeutet für Vertov, die Masse selbst an der Produktion von Filmen teilhaben zu lassen. Vertovs Idee einer kollektiven Autorenschaft wird vor allem durch den Film *Kinoglaz* [Filmauge] von 1924 erkenntlich. Die Stadt- und Dorfpioniere, von deren Kampf gegen überhöhte Lebensmittelpreise und Hilfsaktionen gegen Tuberkuloseerkrankungen *Kinoglaz* handelt, sollen maßgeblich an der Herstellung des Films beteiligt gewesen sein. Gegenüber der in den Filmproduktionsfirmen konventionellen Arbeitsaufteilung in Drehbuchautoren, Szenaristen, Regisseure und Schnittmeister führt Vertov in seinem Bericht an die Zirkel des „Kinoglaz“ die Gegenstrategie einer amateurhaften Filmproduktion vor: „Insbesondere werden zur Produktion der weiteren Serien des ‚Kinoglas‘ alle Zirkel der Beobachtungskinoki mitherrangezogen. Sie werden auch die Autoren und Schöpfer aller folgenden Filmsachen sein.“³⁶ Mit dieser Konzeption einer kollektiven Autorenschaft hat Vertov noch vor dem Aufkommen elektronischer Medien versucht, den Film als einen dialogischen Apparat zu definieren, so wie es Brecht in seiner Kritik an der Distributionsfunktion des Rundfunks in Erwägung gezogen hat:

„Aber abgesehen von seiner zweifelhaften Funktion [...] hat der Rundfunk *eine* Seite, wo er zwei haben müßte. [...] Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzten.“³⁷

Maurizio Lazzarato, der sich in seinem Beitrag zur „Kriegsmaschine des ‚Kino-Auge‘ und die Gruppe der Kinoki versus das Spektakel“ intensiv mit Vertovs Maßnahmen gegenüber einer

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 63.

³⁶ Dsiga Wertow: „Vorläufige Instruktionen and die Zirkel des ‚Kinoglas‘“, in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 130.

³⁷ Bertolt Brecht: „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks“, in: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst. 1920-1932*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967. S. 134.

kapitalistischen Ausbeutung des Films beschäftigte, beschreibt Vertov als einen Filmemacher, der das Kino nicht als „Kunst für die Massen“, sondern als eine „Aktivität der Massen“ verstanden hat.

„Vertov arbeitete als Künstler und, in Übereinstimmung mit seinem Selbstverständnis, gerade deshalb als Verteiler im Inneren eines Netzes von Korrespondenten, die in der gesamten Sowjetunion verstreut waren. Sein Verständnis der ‚Arbeit‘ stellte die Aufteilung zwischen geistiger und manueller Arbeit in Frage und kritisierte folglich die bisherigen Rollen des Künstlers, des Autors und des Intellektuellen.“³⁸

In der Begründung der Massen als Autoren seiner Filme, verfolgt Vertov das Ziel einer Umverteilung der Filmproduktionsmittel, die sich seiner Meinung nach als „stärkste Technik [...] in den Händen der europäischen und amerikanischen Filmbourgeoisie [befindet].“³⁹ Für die Verwirklichung einer kollektiven Autorenschaft müssen, so Vertov, gänzlich andere technische Bedingungen geschaffen werden, die sich von Grund auf in ihrer Beschaffenheit von der Filmtechnik der Filmstudios des Schauspielerfilms unterscheiden. 1926 sagt Vertov: „Wir brauchen ganz und gar keine riesigen Ateliers noch grandiose Dekorationen, ebenso wenig wie wir ‚grandiose‘ Filmregisseure, ‚große‘ Schauspieler und ‚atemberaubende‘ Frauen brauchen können.“ Stattdessen wünsche er sich für die dokumentarische Filmproduktion:

- „1) schnelle Fortbewegungsmittel
- 2) Filme von erhöhter Empfindlichkeit
- 3) leichte Handkameras
- 4) ebenso leichte Beleuchtungsgeräte
- 5) einen Bestand blitzschneller Filmreporter
- 6) eine Armee von Beobachtungskinoki“⁴⁰

Die technische Realisierung dieser Forderungen hat tatsächlich, wenn auch mehr als drei Jahrzehnte später, einen ganz anders gearteten Film hervorgebracht.

3.4. *Video und „Cinema direct“*

Das „Cinema direct“, das Jean-Louis Comolli als eine Fortsetzung des Films der frühen Filmavantgarde betrachtet, ist ein politisches Kino, das als Antwort auf das von Hollywood produzierte Kino der Repräsentation, die praktischen und theoretischen Ansätze vor allem Eisensteins und Vertovs wieder aufgreift. Ausschlaggebend für dessen Entwicklung sei, so

³⁸ Maurizio Lazzarato: „Die Kriegsmaschine des ‚Kino-Auge‘ und die Gruppe der Kinoki versus das Spektakel“, in: *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate*. Köln: Walther König, 1998. S. 155.

³⁹ Dsiga Wertow: „‚Kinoglas‘ (Filmchronik in sechs Folgen)“, in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 94.

⁴⁰ Dsiga Wertow: „Vorläufige Instruktionen and die Zirkel des ‚Kinoglas‘“, in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 135.

Comolli in seinem, ursprünglich in der Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* erschienen Text, die leichtere Handhabung der Filmausrüstung gewesen.

„Die Verbreitung des *direct* verdankt sich zunächst einem technischen Fortschritt. Das 16mm-Format expandiert und verbessert sich zuerst aufgrund des Amateurfilm-Marktes und dann dank des Fernseh-Marktes. Dieser bildet im Zuge der Nachrichtenübertragung und Kriegsberichterstattung schnellere, anpassungsfähigere und risikofreudigere Techniker aus. Gleichzeitig wird das Filmmaterial empfindlicher und läßt die teuren und unhandlichen künstlichen Lichtquellen immer verzichtbarer werden. Die Kameras werden deutlich leichter, gleichzeitig verringert sich ihre Größe und vereinfacht sich ihr Gebrauch: Man kann überall schnell und unauffällig drehen; und immer mehr Menschen können ohne aufwendige Ausbildung arbeiten.“⁴¹

Vertovs Vorstellungen von einer „Massenautorenschaft“, die seiner Meinung nach zum „Untergang der bourgeoisen Kunstkinematographie“ führen soll, scheint sich jedoch erst durch die spätere Entwicklung der Videotechnik vollends zu erfüllen. Das Video, das etymologisch an Vertovs Ausdruck „ich sehe“ [vižu] erinnert, hat ein riesiges Arsenal aufgezeichneter Erlebnisse größtenteils anonymer Personen hinterlassen. Aber neben der Aufzeichnung von privat Erlebtem zeigt sich das Video in seiner Handhabung aufgrund des geringen technischen Aufwandes als ein geeignetes Medium zur Dokumentation und Vermittlung von Arbeiter- und Studentenprotestbewegungen. Siegfried Zielinski konnte somit die Videotechnik 1994 noch als eine Wiederbelebung „klassenkampfbewegter Filmstrategien der Endsechziger“, als „elektronisches Cinéma vérité“, als die „Kinopravda“⁴² mittels der Videokamera bezeichnen. Würde Zielinski sein Buch *Audivisionen* heute schreiben, so würde er – sollte er an einen derartigen Gedanken festhalten – anstelle der Ablösung der Schmalfilmtechnik durch die Videotechnik als Medien des möglichen Widerstandes das Ersetzen der Videotechnik durch die massenhafte digitale Bildproduktion thematisieren. Heute entscheidet nicht mehr die eher zufällige Anwesenheit eines Menschen mit einem Videogerät die Aufzeichnung von unerwarteten Vorfällen, die Dokumentation nicht planmäßig organisierter und mediatisierter Großereignisse, sondern die mittlerweile zum Alltagsgebrauch gehörende digitale Kleinstkamera, die bereits in jedem Mobiltelefon als Sprach- oder Videoaufnahme-Funktion integriert ist. Es sind nicht die hoch spezialisierten Kameras der Fernsehstationen, die die ersten Wellen der Tsunami-Katastrophe von 2004, die tödlichen Misshandlung im Fall Cheibani Wague von 2003 oder den Terrorakt auf das World Trade Center von 2001 aufzeichneten, sondern die Video- und Digitalkameras von Touristen,

⁴¹ Jean-Louis Comolli: „Der Umweg über das *direct*“, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 249.

⁴² Siegfried Zielinski: *Audivisionen*. A. a. O., S. 234.

Anrainer und Passanten. Erst nachdem der Anschlag des ersten Flugzeugs auf das World Trade Center die mediale Aufmerksamkeit der Weltöffentlichkeit auf sich gezogen hat, konnte das Unfassbare, der zweite Anschlag durch ein weiteres Flugzeug, als ultimatives Live-Ereignis vor dem Fernseher miterlebt werden, während das Bildmaterial des Anflugs und der Explosion des ersten Flugzeugs als Amateur-„Filmchen“ archiviert im Internet abrufbar ist. Das Internet, als das neue Medium unserer Zeit, lässt nun auch die mit jedem neuen Medium entstehenden Kommunikations-, Interaktions- und alle andere Partizipationsutopien erneut aufleben.⁴³ Neben dem Versprechen des blitzschnellen Informationsaustausches verspricht es ein „Broadcast Yourself“. Benjamins Hoffnung, dass der Film die Massen zu ihrem Recht auf ihre Reproduzierbarkeit verhelfen werde und Brechts Vorschlag, den Radiohörenden zu einem Radiosprechenden werden lasse sowie Vertovs Konzept einer Massenautorenschaft findet sich, wenn auch verändert, in diesem Slogan wieder. Er dient nicht nur als ein Werbeversprechen der Internetplattform YouTube, sondern kann als ein generelles Versprechen des Internet gelten. Das Fernsehen hingegen hat die bereits in den 1920er Jahren existierenden Ansätze in sein Gegenteil verkehrt. Auf ironisierende Weise ist das bei Zielinski beschrieben:

„Ein Teil des technischen Sachsystems für den kommunikativen Austausch war nun in den Händen der Subjekte, aber nur marginal ausnutzbar. Sie konnten die Produkte bestenfalls geringfügig modifizieren durch Veränderung der Kontrast- und Helligkeitswerte der Images, der Manipulation an der Lautstärke oder Tonhöhe, später der Farbsättigung. Aber das Filmische verblieb im Besitz der Sender oder der Inhaber jeweiliger Verwertungsrechte.“⁴⁴

Es verwundert nicht, dass es erneut die Avantgarde-Künstler waren, die auf diese zur Passivität gezwungene Zuschauersituation reagiert haben. Neben Gegenständen des bürgerlichen Wohlstands, wie dem Klavier und dem Auto, wurde auch das Fernsehgerät demoliert oder in seine Bestandteile zerlegt. In diesem Sinne lässt sich Nam June Paiks Installation „Participation TV“ deuten, die im Rahmen der in Wuppertal 1963 stattgefundenen Ausstellung *Exposition of Music – Electronic Television* gezeigt wurde. Er versuchte damit der Elektronik des Fernsehbildes durch magnetische Gegenstände modulierende, farbig leuchtende Linien und Kurven zu entlocken.⁴⁵

⁴³ Vgl. Aleida Assman: „Utopie der Medien, Medien der Utopie: Druckerpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur“, unter: <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrag/Assmann.htm>, Zugriff: 10.10.08.

⁴⁴ Siegfried Zielinski: *Audiovisionen*. A. a. O., S. 184.

⁴⁵ Vgl. Dieter Daniels: *Kunst als Sendung*. A. a. O., S. 244f.

Das Fernsehen hielt nicht, was sich Vertov von der damals neuartigen Technik der Übertragung von Bild und Ton versprach: Menschen, die mit einer „Funkfilmkamera [...] in die ganze Welt senden können.“⁴⁶ Diese Umkehrung der sich entwickelten Fernsehsituation, von einem Sender gegenüber vielen Empfängern zu einer netzartigen Kommunikationsform, die alle, die empfangen, gleichzeitig auch befähigt zu senden, erinnert nicht zuletzt an die Möglichkeiten des WorldWideWeb. Hans Magnus Enzensberger, auf Adorno, Brecht, Benjamin und Vertov zurückgreifend, formuliert ebenso fordernd als vorausschauend wie jene „Medientheoretiker“ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: „Hinweise zur Überwindung dieses Zustandes könnten netzartige Kommunikationsmodelle liefern, die auf dem Prinzip der Wechselwirkung aufgebaut sind: eine Massenzeitung, die von ihren Lesern geschrieben und verteilt wird, ein Videonetz politisch arbeitender Gruppen usw.“⁴⁷

Umgekehrt hat Vertov – das Fernsehen antizipierend – beabsichtigt, eine visuelle, international verständliche Sprache zu entwickeln, die heute in Werbung und Gestaltung von Bildberichten gegenwärtig ist, ohne dass diese unbedingt als Reminiszenz an Vertovs Filmversuche oder als Ergebnisse künstlerischer Experimente der historischen Avantgarde wahrgenommen werden.

⁴⁶ Dsiga Wertow: „'Kinoprawda' und 'Radioprawda'“ [1925], in: Ders.: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. A. a. O., S. 114.

⁴⁷ Hans Magnus Enzensberger: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. A. a. O., S. 112.

4. LITERATURVERZEICHNIS:

- ABRAMSON, Albert: *Die Geschichte des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink, 2002.
- ADORNO, Theodor W.: „Fernsehen als Ideologie“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10/2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. S. 518-532.
- : „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ³1996. S. 141-191.
- : „Prolog zum Fernsehen“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10, 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. S. 507-517.
- : „Résumé über Kulturindustrie“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10/1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ²1996. S. 337-345.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, ³1998.
- ANDRIOPOULOS, Stefan, DOTZLER, Bernhard J. (Hg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf: „Die Russen spielen“, in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 1. 42. Jg., Heft 1. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1996. S. 37-38.
- : „Ein Blick in die Ferne“, in: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. S. 354-369.
- : „Fernsehen“, in: Ders.: *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. S. 172-178.
- : *Film als Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- : *Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. S. 172-178.
- ASHOLT, Wolfgang, FÄHNDEERS Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.
- BARTHES, Roland: „Der dritte Sinn“, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990. S. 47-66.
- : „Die Augenmethapher“, in: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt: Luchterhand, 1972. S. 25-34.
- BAUDSON, Michel (Hg.): *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim: Acta Humaniora, 1985.

- BECKER, Andreas: *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*. Bielefeld: Transcript, 2004.
- BEHRENS, Roger: „Die Stimme als Gast empfangen. Walter Benjamins Überlegungen zur Radioarbeit“, in: Andreas Stuhlmann (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 117-134.
- BEILENHOFF, Wolfgang: „Nachwort“, in: Ders. (Hg.): *Schriften zum Film*. München: Hanser, 1973. S. 138-157.
- (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 351-383.
- : *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. V, 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.
- : *Moskauer Tagebuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- : „Zur Lage der russischen Filmkunst“, in: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 343-346.
- BERGMANN, Kerstin, ZIELINSKI, Siegfried: „Sehende Maschinen. Einige Miniaturen zur Archäologie des Fernsehens“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): *Televisionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999. S. 13-38.
- BEZKLUBENKO, S. D.: *Televizionnoe kino*. Kiev, Mistectvo, 1975.
- : „V predčuvstvii televidenija“ [Im Vorgefühl des Fernsehens], in: *Iskusstvo Kino*. Moskva, 1971. S. 86-100.
- BLÜMLINGER, Christa: „Dziga Vertov – ein Medienkünstler? Zur Aktualität des russischen Avantgarde-filmemachers“, in: *Springerin*, Heft 4, 2006. S. 46-47.
- BORDWELL, David: „Dziga Vertov“, in: *Film Comment*, Vol. 8, No. 1, Spring, 1972. S. 38-51.
- : „The Idea of Montage in Soviet Art and Film“, in: *Cinema Journal*, Vol. 11, No. 2, Spring 1972. S. 9-17.
- BORGES, Jorge Luis: „Das Aleph“, in: Ders.: *Werke*, Bd. 6. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992. S. 131-148.

- BRECHT, Bertolt: „Der Runfunk als Kommunikationsapparat“, in: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst 1920-1932*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967. S. 132-140.
- BRUCH, Walter: *Kleine Geschichte des deutschen Fernsehens*. Berlin: Haude & Spenersche, 1967.
- BULGAKOWA, Oksana: „Bruch und Methode. Eisensteins Traum von einer absoluten Kunst“, in: Dies. (Hg.): *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Köln: Röderberg. 1988. S. 262-324.
- : „Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses“, in: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: Text + Kritik, 2006. S. 36-49.
- : „Film/filmisch“, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 449.
- : „Vertov als Futurist oder das Ohr gegen das Auge: *Enthusiasmus*“, in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Der kreiselnde Kurbler. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 2, 50. Jg., Heft 1, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2004. S. 17-48.
- : „Vertov und die Erfindung des Films zum zweiten Mal“, in: Natascha Drubek-Meyer (Hg.): *Apparatur und Rhapsodie*. Berlin: Peter Lang, 2000. S. 103-117.
- BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- CASSIRER, Ernst: „Form und Technik“, in: Leo Kestenberg (Hg.): *Kunst und Technik*. Berlin: Wegweiser, 1930. S. 15-61.
- CHLEBNIKOV, Velimir: „Radio der Zukunft“, in: Ders.: *Werke. Prosa, Schriften, Briefe*, hg. von Peter Urban. Bd. 2, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972. S. 270-274.
- COMOLLI, Jean-Louis: „Der Umweg über das *direct*“, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 242-265.
- : „Die Zukunft des Menschen? (Rund um den *Mann mit der Kamera*)“, in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Der kreiselnde Kurbler. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 2, 50. Jg., Heft 1, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2004. S. 88-108.
- : „Maschinen des Sichtbaren“, in: Robert F. Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster: Nodus Publikationen, 2003. S. 63-81.

- DAHL, Peter: *Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
- DANIELS, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: Beck, 2002.
- DECKER, Edith, WEIBEL, Peter (Hg.): *Vom Verschwinden der Ferne: Telekommunikation und Kunst*. Köln: DuMont, 1990.
- DELEUZE, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- , GUATTARI, Felix: *Rhizom*. Berlin: Merve, 1976.
- DENKIN, Harvey: „Linguistic Models in Early Soviet Cinema“, in: *Cinema Journal*. Vol. XVII, No. 1, Herbst 1977.
- DEUTSCHES FILMMUSEUM: *Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde 1920-1925*. Frankfurt a.M.: Deutsches Filmmuseum, 1992.
- DOETSCH, Hermann: „Intervall. Überlegungen zu einer Theorie von Räumlichkeit und Medialität“, in: Ders., Jörg Dünne, Roger Lüdeke (Hg.): *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 23-56.
- DOOREN VAN, Ine: „Leinwandreisen um die Welt“, in: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Kintop 8. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1999. S. 31-38.
- DROBASCHENKO, Sergej: „Die theoretische Anschauungen Wertows“, in: Dsiga Wertow: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, hg. v. Hermann Herlinghaus. Berlin: Filmwissenschaftliche Bibliothek, 1967.
- DRUBEK-MEYER, Natascha (Hg.): *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov*. Berlin: Peter Lang, 2000.
- ELSAESSER, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition Text + Kritik, 2002.
- ELSNER, Monika, MÜLLER, Thomas, SPANGENBERG, Peter: „Der lange Weg eines schnellen Mediums: Zur Frühgeschichte des deutschen Fernsehens“, in: William Urrichio (Hg.): *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens*. Tübingen: Niemeyer, 1991. S. 153-207.
- EISENSTEIN, Sergej: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, hg. v. Oksana Bulgakova, Dietmar Hochmuth. Köln: Röderberg, 1988.

- ENGELL, Lorenz: „Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien“, in: Ders., Joseph Vogel (Hg.): *Mediale Historiographien*. Weimar: Universitätsverlag, 2001. S. 33-56.
- : „Schwierigkeiten der Fernsehgeschichte“, in: Ders.: *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*. Weimar: VDG, 2000. S. 89-107.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit*. München: Fischer, 1997.
- ERLICH, Victor: *Russischer Formalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.
- ESKLIDSEN, Ute: „Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920-1933“, in: Dies, Jan-Christopher Horak (Hg.): *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausststellung „Film und Foto“ 1929*. Stuttgart: Hatje, 1979. S. 8-25.
- FAHLE, Oliver: „L’oeil pointé sur la modernité“, in: Jean-Pierre Esquenazi (Hg.): *Vertov. L’invention du réel*. Paris: L’Harmattan, 1997. S. 273-286.
- FÄHNDEERS, Walter: „Projekt Avantgarde und avantgardistischer Manifestantismus“, in: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000. S. 69-95.
- FELDERER, Brigitte (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Wien, New York: Springer, 1996.
- FELDMAN, Seth: *Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov*. New York: Arno Press, 1977.
- FEVRAL’SKIJ, Aleksandr: „Tendencii iskusstva i ‚Radio-glaz‘“ [Tendenzen der Kunst und „Radioglaz“], in: *Molodaja gvardija*, Nr. 7, 1925. S. 166-168.
- FISCHER, Lucy: „Enthusiamus: From Kino-Eye to Radio-Eye“, in: *Film Quarterly*. Vol. XXXI, No. 2, Winter 1977/1978. S. 25-34.
- FLACH, Sabine: „Das Auge. Motiv und Selbstthematization des Sehens in der Kunst der Moderne“, in: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 49-65.
- FLAKER, Aleksandar (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz, Wien: Droschl, 1989.
- GASSNER, Hubertus: „Aleksandr Rodčenko - Konstruktivistische Fotografie“, in: Ders. (Hg.) *Rodčenko - Fotografien*. München: Schirmer-Mosel, 1982. S. 13-144.

- : „Der neue Mensch. Zukunftsvisionen der russischen Avantgarde“, in: Pia Müller-Tamm (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Düsseldorf: Oktagon, 1999. S. 160-175.
- : „Konstruktivisten. Die Moderne auf dem Weg in die Modernisierung“, in: Wolter, Bettina-Martina, Schwenk, Bernhart (Hg.): *Die grosse Utopie: Die russische Avantgarde 1915-1932*. Frankfurt a.M.: Schirn-Kunsthalle, 1992. S. 109-149.
- : „Utopisches im russischen Konstruktivismus“, in: Ders., Karlheinz Kopanski, Karin Stengel (Hg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Schriftreihe des documenta Archivs Bd. 1. Kassel: Jonas, 1992. S. 48-68.
- GORDON, Mel: Songs From the Museum of The Future Russian Sound Creation (1910-1930)“, in: Douglas Kahn, Gregory Whitehead (Ed.): *Wireless Imagination Sound, Radio, and The Avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992. S. 197-243.
- GRUBER, Klemens: *Die polyfrontale Avantgarde. Medien und Künste 1922-1940*. Wien: Habil., 2003.
- (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 1, 42. Jg., Heft 1., Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1996.
- (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Der kreiselnde Kurbler. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 2, 50. Jg., Heft 1, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2004.
- (Hg.): *Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896-1954*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2006.
- GRUMPEL-MAAß: *Kunst zwischen Utopie und Ideologie. Die russische Avantgarde 1900-1935*. St. Augustin: Gardez, 2001.
- GUNNING, Tom: „Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde“, in: *Meteor*, 4/1996. S. 25-34. (Orig. „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: *Wide Angle*, Vol. VIII, No. 3/4, Autumn 1986.)
- : „The Whole World within Reach. Travel Images without Borders“, in: Roland Cosandey, François Albera (Hg.): *Images Across Borders*. Québec: Nuit Blanche, 1995. S. 21-36.
- : „Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der ‚Ansicht‘“, in: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Kintop 4. Jahrbuch zur*

- Erforschung des frühen Films*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1995. S. 111-121.
- GWÓZDZ, Andrzej: „Der Film auf der Suche nach den Medien. Eine Kulturtechnologie im Jahrzehnt zwischen 1925 und 1935“, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*. Schriftreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Bd. 11. Marburg: Schüren, 2004. S. 271-285.
- HAGEN, Wolfgang: „Der Radoruf. Zu Diskurs und Geschichte des Hörens“, In: Martin Stingelin, Wolfgang Scherer (Hg.): *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München: Fink, 1991. S. 243-273.
- HANSEN-LÖVE, Aage A.: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Akademie der Wissenschaften, 1978.
- HÄNSGEN, Sabine: „‘Audio-Vision’. O teorii i praktike rannego sovetskogo zvukovogo kino na grani 1930-ch gg. In: Sovetskaja vlast’ i media. Sankt Petersburg, Akademičeskij proekt, 2006. S. 350-364.
<http://bieson.ub.uni-bielefeld.de/volltexte/2007/1122/html/index.html>, Zugriff: 08.10.07.
- : „Visualisierung der Bewegung – Zirkulation in einem Land. Zum Motiv der Eisenbahn im sowjetischen Film der zwanziger und dreißiger Jahre“, in: Inke Arns, Mirjam Goller, Susanne Strätling u. Georg Witte (Hg.): *Kinetographien*. Bielefeld: Aisthesis, 2004. S. 475-500.
- HATTENDORF, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK Medien, 1999.
- HENDERSON, Linda Dalrymple: „The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion“, in: *Leonardo*, Vol. 17, No. 3, 1984. S. 205-210.
- HENNIG, Anke: „faktur und fRaktur. Transformatoren ästhetischer Erfahrung im Film“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin 2006.
<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/artikel/95/>, Zugriff: 5. 2. 2007.
- HESSE, Christoph: *Filmform und Fetisch*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.
- HICKETHIER, Knut: „Am Anfang der Elektrifizierung der Kultur – die ersten Filme und die Idee des Fernsehens“, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur*

- Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst.* München: Fink, 1996. S. 359-377.
- : „Das Wunder Technik. Die Genese eines Mediums durch die Erprobung anderer Medienparadigmen: das Fernsehen zwischen Telegrafie, Tonfilm und Radio“, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte.* Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Bd. 11. Marburg: Schüren, 2004. S. 183-206.
- HICKS, Jeremy: *Defining Documentary Film.* London, New York: Tauris, 2007.
- HOHENBERGER, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms.* Berlin: Vorwerk 8, 1998.
- HOLL, Ute: „Die Bildung des Menschen im Kino-Experiment. Laboratorien, Apparaturen und Dziga Vertovs Kinowahrheit als Medientheorie“, in: Matthias Schwartz, Wladimir Velminski, Torben Philipp (Hg.): *Laien, Lektüren, Laboratorien. Künste und Wissenschaften in Russland 1860-1960.* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2008. S. 299-324.
- : *Kino, Trance & Kybernetik.* Berlin: Brickmann & Bose, 2002.
- JAKOBSON, Roman: „Neueste russische Poesie. Erste Skizze Viktor Chlebnikow“, in: Fritz Mierau (Hg.): *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule.* Leipzig: Reclam, 1987. S. 177-210.
- KITTLER, Friedrich: „Das Werk der Drei. Vom Stummfilm zum Tonfilm“, in: Ders., Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme.* Berlin: Akademie, 2002. S. 357-370,
- : „Geschichte der Kommunikationsmedien“, in: Jörg Huber, Alois Martin Müller (Hg.): *Raum und Verfahren.* Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1993. S. 169-188.
- : *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999.* Berlin: Merve, 2002.
- KLAUE, Wolfgang, Lichtenstein, Manfred (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm.* Berlin: Staatliches Filmarchiv, 1967.
- KLUGE, Alexander, KUBITZ, Peter Paul: „Der Traum vom Sehen. Ein Gespräch“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): *Televisionen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999. S. 39-53.
- KUJUNDŽIĆ, Dragan: „Dziga Vertov or the Return of the Sight (Five Intervals)“, in: Natascha Drubek-Meyer (Hg.): *Apparatur und Rhapsodie.* Berlin: Peter Lang, 2000. S. 171-199.

- KÜMMEL, Albert, Löffler, Petra (Hg.): *Medientheorien 1888-1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- LACHMANN, Renate: „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, in: Hermann Helmers (Hg.): *Verfremdung in der Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. S. 321-351.
- LAZZARATO, Maurizio: „Die Kriegsmaschine des ‚Kino-Auge‘ und die Gruppe der Kinoki versus das Spektakel“, in: *Lab. Jahrbuch für Künste und Apparate*. Köln: Walther König, 1998. S. 146-157.
- LENAUER, Jean: „Vertoff, His Work and the Future“, in: Kenneth Macpherson & Bryher (Ed.): *Close Up. A Magazine devoted to the Art of Films. 1927-1933*. Vol. V, No. 6, July-December 1929. Reprint. New York: Arno Press, 1971. S. 464-468.
- LEYDA, Jay: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. London: George Allen & Unwin, ³1983.
- MAJAKOWSKI, Wladimir: *Vers und Hammer. Schriften, Gedichte, Zeichnungen, Photos, Dokumente*. Zürich: Die Arche, 1959.
- MANOVICH, Lev. „Avantgarde als Software“, in: Stephen Kovats (Hg.): *Ost-West Internet. Elektronische Medien im Transformationsprozess Ost- und Mitteleuropas*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 1999. S. 32-47.
- : *The Language of New Media*. Cambridge, London: MIT Press, 2002.
- MERSCH, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006.
- MICHELSON, Annette: „Die kinetische Ikone in der Trauerarbeit: Prolegomena zur Analyse eines Sprachsystems“, in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Der kreiselnde Kurbler. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 2, 50. Jg., Heft 1, Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2004. S. 49-71.
- : „From Magician To Epistemologist. The Man With the Movie Camera“, in: *Artforum*, Vol. X, No. 7, March 1972. S. 60-72. Wiederabgedruckt in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 1, 42. Jg., Heft 1., Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1996. S. 54-74.
- (Hg.): *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984.

- : „The Wings of Hypothesis. On Montage and the Theory of the Interval“, in: Matthew Teitelbaum (Hg.): *Montage and Modern Life. 1919-1942*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1992. S. 60-81.
- MOHOLY-NAGY, László: „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne“, in: *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 5. Jg., Heft 11-12, 1930. S. 297-299.
- : *Malerei, Fotografie, Film*. Mainz, Berlin: Kupferberg, 1967.
- MÜLLER, Thomas, SPANGENBERG, Peter: „Fern-Sehen – Radar – Krieg“, in: Martin Stingelin, Wolfgang Scherer (Hg.): *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München: Fink, 1991. S. 275-302.
- MÜNKER, Stefan, ROESLER, Alexander (Hg.): *Televisionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- MURAŠOV, Juri: „Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Literatur und Kultur der 20er und 30er Jahre“, in: Ders., Georg Witte (Hg.): *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*. München: Fink, 2003. S. 81-112.
- ÖSTERREICHISCHES FILMMUSEUM, Thomas TODE, Barbara WURM (Hg.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*. Wien: Synema, 2006.
- PETRIC, Vlada: *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis*. Cambridge: University Press, 1987.
- : „Dziga Vertov as Theorist“, in: *Cinema Journal*, Vol. XVIII, No. 1, Fall 1978. S. 29-44.
- PIAS, Claus, VOGL, Joseph, ENGELL, Lorenz, u.a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, 1999.
- PLAGGENBORG, Stefan: *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996.
- RICHTER, Hans: „Prinzipielles zur Bewegungskunst“, in: Ad Petersen (Hg.): *De Stijl 1921-1932*. Bd. 2. Amsterdam: Athenaeum, 1968. S. 81-82.
- RIESINGER, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Reihe Film und Medien in der Diskussion. Bd. 11, Münster: Nodus Publikationen, 2003.
- RUTTMANN, Walter: „Technik und Film“, in: Leo Kestenberg (Hg.): *Kunst und Technik*. Berlin: Wegweiser, 1930. S. 325-331.

- SARKISOVA, Oksana: „Across One Sixth of the World: Dziga Vertov, Travel Cinema, and Soviet Patriotism“, in: *October 121*, Summer 2007. S. 19-40.
- : „Grenzprojektionen: Bilder von Grenzgebieten im sowjetischen Film“, in: Dagmar Gramshammer-Hohl, Karl Kaser, Robert Pichler (Hg.): *Europa und die Grenzen im Kopf*. Klagenfurt: Wieser, 2003. S. 449-478. Online veröffentlicht unter: http://www.literature.at/elib/index.php5?title=Europa_und_die_Grenzen_im_Kopf_-_Kaser_K%2C_Gramshammer-Hohl_D%2C_Pichler_R_-_2003, Zugriff: 05.05.2008.
- SCHERER, Christina: „Das Sichtbare und das Unsichtbare. Überlegungen zur Ähnlichkeit im Film anlässlich einiger Motive aus Jean-Luc Godards JLG/JLG“, in: Gerald Funk, Gert Mattenklott, Michael Pauen (Hg.): *Ästhetik des Ähnlichen*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000. S. 189-216.
- SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993.
- SCHUB, Esfir: „Der Nichtspielfilm“, in: Klaue, Wolfgang, Lichtenstein, Manfred (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv, 1967. S. 131-135.
- SEGEBERG, Harro (Hg.): *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*. Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Bd. 11, Marburg: Schüren, 2004.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor: „Die Auferweckung des Wortes“, in: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 2. München: Fink, 1972. S. 2-17.
- : „Die Kunst als Verfahren (1916)“, in: Jurij Striedter (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. München: Fink, 1969. S. 4-35.
- : *Dritte Fabrik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- : *Schriften zum Film*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.
- : „Wohin schreitet Dziga Vertov?“, in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005. S. 285-288.
- STEYERL, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia + Kant, 2008.
- STIEGLER, Bernd: „Film als Menschenexperiment. Dziga Vertovs ‚Enthusiasmus – Donbass Symphonie‘ (1930)“, in: Marcus Krause, Nicolas Pethes (Hg.): *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*. Bielefeld: Transcript, 2007. S. 131-152.

- SVILOVA, Elisaveta: „Und eines Tages flog er durch die Luft. Gespräch zwischen Elisaveta Svilova und Sergej Drobaschenko“, in: Klemens Gruber (Hg.): *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd. 1, 42. Jg., Heft 1., Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1996. S. 87-90.
- TAYLOR, Richard: „A Medium for the Masses: Agitation in the Soviet Civil War“, in: *Soviet Studies*, Vol. 22, No. 4, April 1971. S. 562-574.
- , CHRISTIE, Ian (Hg.): *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988.
- TODE, Thomas: „Bio-Filmographie. Anmerkungen zu Leben und Werk Dziga Vertovs“, in: Dziga Vertov: *Tagebücher, Arbeitshefte*, hg. v. Thomas Tode u. Alexandra Gramatke. Konstanz: UVK Medien, 2000. S. 201-244.
- : „Ein Russe projiziert in die Planetariumskuppel: Dziga Vertovs Reise nach Deutschland 1929“, in: Oksana Bulgakowa (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, 1995. S. 143-158.
- : „Töne stürmen gegen das Bild. Musikalische Strukturen im Werk von Dziga Vertov“, in: *Cinema*, 49. Jg., Marburg: Schüren, 2004. S. 21-35.
- TRETJAKOV, Sergej: „Unser Kino“, in: Ders.: *Die Arbeiten des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Portraits*, hg. v. Heiner Boehncke. Reinbek: Rowohlt, 1972. S. 57-73.
- TSIVIAN, Yuri: „Dziga Vertov's Frozen Music. Cue Sheets and a Music Scenario for *The Man with the Movie Camera*“ in: *Griffithiana*, Oktober 1995. S. 93-103
- : *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. London: Routledge, 1994.
- (Hg.): *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*. Sacile, Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004.
- : „Media Fantasies and Penetrating Vision. Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film“, in: John E. Bowlt, Olga Matich (Hg.): *Laboratory of Dreams. The Russian Avantgarde and Culture Experiment*. Stanford (California): University Press: 1996. S. 81-99.
- : „Turning Objects, Toppled Pictures: Give and Take between Vertov's Film and Constructivist Art“, in: *October*, No. 121, Summer 2007. S. 92-110.
- URICCHIO, William: „Aktualität als Bilder der Zeit“, in: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Kintop 6. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1997. S. 43-50.

- : „Cinema as Detour? Toward a Reconsideration of Moving Image Technology in the Late 19th Century“, in: Knut Hickethier, Eggo Müller, Rainer Rother (Hg.): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin: Sigma, 1997. S. 19-25.
- (Hg.): *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens. Kritische Annäherung an die Entwicklung bis 1945*. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- : „Formierung und Transformation des frühen deutschen Fernsehens“, in: *montage/av* 14/1, 2005. S. 97-114.
- : „Medien des Übergangs und ihre Historisierung“, in: Lorenz Engell, Joseph Vogel (Hg.): *Mediale Historiographien*. Weimar. Universitätsverlag, 2001. S. 57-71.
- : „Medien, Simultaneität, Konvergenz. Kultur und Technologie im Zeitalter von Intermedialität“, in: Ralf Adelman, Jan O. Hesse, Judith Keilbach u.a. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*. Konstanz: UVK, 2002. S. 281-310.
- : „Television, Film and the Struggle for Media Identity“ in: *Film History*. 10. Jg., Nr. 2, 1998. S. 118-127.
- : „Ways of Seeing: the New Vision of Early Nonfiction Film“, in: Daan Hertogs, Nico De Klerk (Hg.): *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997. S. 119-131.
- VERTOV, Dziga: *Iz nasledija*, hg. v. Alexandr Derjabin. Bd. 1 Moskva: Ejzenštejn-Centr, 2004.
- : „Iz predislovljija k poeme ‚Vižu‘“ [Aus dem Vorwort zum Poem „Ich sehe“], in: Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*. Wien: Synema, 2006. S. 162-165.
- : „Kinoglas“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 3. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1998. S. 51-53.
- : „Künstlerische Visitenkarte (1917-1947)“, in: Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*. Wien: Synema, 2006. S. 81-158.
- : *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser, 1973.
- : „Sejčas uže mnogo let. O radio-glaz“ [Es sind jetzt viele Jahre vergangen. Über Radio-Auge]. (1930) Typoskript des Österreichischen Filmmuseums Wien.

- : „Speech to the First All-Union Conference on Sound Cinema“, in: Richard Taylor, Ian Christie (Hg.): *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988. S. 301-305.
- : *Stat'i, dnevniki, zamysli*, hg. v. Sergej Drobašenko. Moskau: Iskusstvo, 1966.
- : „Stenogramma doklada Dzigi Vertova v M.o.r.t. 5-go aprel'ja 1935g“, Typoskript des Österreichischen Filmmuseums.
- : *Tagebücher, Arbeitshefte*, hg. v. Thomas Tode u. Alexandra Gramatke. Reihe Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms. Bd. 14, Konstanz: UVK Medien, 2000.
- : „The Radio-Eye's March“, in: Richard Taylor, Ian Christie (Hg.): *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988. S. 299-301.
- VIOLA, Bill: „Das Bild in mir – Videokunst offenbart die Welt des Verborgenen“, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turm. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont, 2004. S. 260-282.
- VIRILIO, Paul: *Der negative Horizont. Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*. München: Carl Hanser, 1989.
- : *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1989.
- VYSTOROBEC A.: „Porazitel'noe predvidenie“, in: E.I. Vertova-Svilova (Hg.). *Dziga Vertov v vospominanijach sovremennikov*. Moskva: Iskusstvo, 1976. S. 208-212.
- : „V mir, raspachnutyj nastez' . Dziga Vertov i televidenie“, in: *Sovetskoe radio i televidenie* Nr. 11. 1968. S. 17-19.
- WARSCHAUER, Frank: „Die Zukunft der Technisierung“, in: Leo Kestenberg (Hg.): *Kunst und Technik*. Berlin: Wegweiser, 1930. S. 409-446.
- WEIBEL, Peter: *Die Beschleunigung der Bilder. In der Chronokratie*. Bern: Benteli, 1987.
- : „Eisensteins und Wertows Beiträge zu einer Artikulation der Filmsprache“, in: Birgit Hein, Wulf Herzogenrath (Hg.): *Film als Film. 1910 bis heute*. Stuttgart: Hatje, 1978. S. 98-102.
- : „Neurocinema. Zum Wandel der Wahrnehmung im technischen Zeitalter“, in: Brigitte Felderer (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. New York, Wien: Springer, 1996. S. 167-184.

- WERTHOFF, Dsiga: „Vom ‚Kino-Auge‘ zum ‚Radio-Auge‘ (Aus dem Alphabet der ‚Kinoki‘)“, in: Deutscher Werkbund (Hg.): *Die Form, Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 4. Jg., Heft 14, 15. Juli 1929. S. 370-372.
- WERTOW, Dsiga: *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, hg. von Hermann Herlinghaus. Berlin: Filmwissenschaftliche Bibliothek, 1967.
- : „Brief an die Redaktion ‚Pravda‘“, in: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv, 1967. S. 88-89.
- : „Die Entstehung des ‚Kinoglas‘“, in: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv, 1967. S. 185-187.
- : „Vom ‚Kino-Auge‘ zum ‚Radio-Auge‘“, in: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. S. 88-92.
- : „Von ‚Radioglas‘“ in: Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin: Staatliches Filmarchiv, 1967. S. 93-94.
- : „Was ist ‚Kino-Auge‘“, Kopie des Manuskripts im Österreichischen Filmmuseum. http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reservemode=active&content-id=1222451098170&DV_objekte_id=930&c-p=-10&p-anz=20.
- WILDENHAN, Klaus: „Über synthetischen und dokumentarischen Film“, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 128-162.
- WOLF, Herta: „Die Augenmetapher der Fotografie“, in: Brigitte Häring (Hg.): *Buchstaben, Bilder, Bytes. Das Projekt Wahrnehmung*. Norderstedt: Books on Demand, 2004. S. 105-128.
- WOLTER, Bettina-Martina, Schwenk, Bernhart (Hg.): *Die grosse Utopie: Die russische Avantgarde 1915-1932*. Frankfurt a.M.: Schirn-Kunsthalle, 1992.
- WURM, Barbara: „Gastevs Medien. Das ‚Foto-Kino-Labor‘ des CIT“, in: Matthias Schwartz, Wladimir Velminski, Torben Philipp (Hg.): *Laien, Lektüren, Laboratorien. Künste und Wissenschaften in Russland 1860-1960*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2008. S. 347-390.
- : „Schauen wir uns an! Axiome der filmischen Menschwerdung (Sowjetunion 1925-1930)“, in: Marcus Krause, Nicolas Pethes (Hg.): *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*. Bielefeld: Transcript, 2007. S. 99-130.
- ZIELINSKI, Siegfried: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

- : *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- : „Geglücktes Finden. Eine Miniatur, zugleich Korrektur, zur AnArchäologie des technischen Hörens und Sehens“, in: Lorenz Engell, Joseph Vogel (Hg.): *Mediale Historiographien*. Weimar. Universitätsverlag, 2001. S. 151-160.
- : „Im Spannungsfeld von Technik und Kultur: Audio-visuelle Apparate im Focus medienwissenschaftlicher Forschung“, in: Rainer Bohn, Eggo Müller, Rainer Ruppert (Hg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Ed Sigma, 1988. S. 131-142.

5. ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, wie das zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Laboratorien als technische Erfindung bereits erprobte, in der Öffentlichkeit aber bloß als Utopie existierende Fernsehen Einfluss auf Dziga Vertovs Verständnis von Film genommen hat. Einige Stellen in Vertovs Schriften zeugen von seiner Kenntnis über den aktuellen Entwicklungsstand der Fernsehtechnik um 1925. Zu diesem Zeitpunkt definiert Vertov den Film als eine Möglichkeit für Menschen, einander trotz der Entfernung sehen und hören zu können. Der 1926 entstandene Film *Šestaja čast mira* [Ein Sechstel der Erde] kann als Modell für die Utopie Fernsehen bei Vertov gelten. Mit der um 1929 beginnenden Einführung des Tonfilms nehmen Vertovs Entwürfe für eine auf Fernsehtechnik begründeten Produktionsweise von Filmen zu, durch die sich Vertov eine kollektive Autorenschaft erhofft. Das tatsächliche Fernsehen hingegen hat die in den frühen 1920er Jahren zirkulierenden Überlegungen zur Umverteilung der Produktionsmittel in sein Gegenteil verkehrt. Anscheinend lösen erst Videotechnik und die mögliche Verbreitung durch das WorldWideWeb die von Vertov projektierte Entwicklung einer „Massenautorenschaft“ ein.

The present work pursues the question how television influenced Vertov's understanding of cinema. Having already proved itself as invention in laboratories at the beginning of the 20th century, television only existed as an utopian dream. In some of his writings Vertov shows his knowledge of the current stage of television development in 1925. At that time, Vertov defined the possibility of film as a chance for people to see and hear each other despite distance. Vertov's feature-length film *Šestaja čast mira* [One Sixth of the World] from 1926 serves as a model for his utopia of television. When the talkies started in 1929, Vertov's conceptions for a mode of film production based on technical methods of television increased, whereby Vertov hoped to achieve a collective authorship. But the actual television inverted these considerations of the early twenties about the shifting of resources into their opposite. Only the invention of video and the distribution through the WorldWideWeb seems to redeem Vertov's idea of „mass authorship.“

6. DANK

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei der Vertov-Community bedanken, die meinem Projekt ein außergewöhnliches Interesse entgegen brachte, das sehr ermutigend wirkte, sich über einen längeren Zeitraum mit Vertov auseinanderzusetzen. Mein Dank gilt insbesondere meinem Betreuer Klemens Gruber für die wertvollen Anregungen und Hilfestellungen. Besonders möchte ich auch Barbara Wurm und Thomas Tode danken, die mich auf Material aufmerksam machten, von welchem ich ohne deren Hinweise keine Kenntnis erlangt hätte. Weiters möchte ich mich bei den Mitarbeitern des Österreichischen Filmmuseums bedanken, vor allem bei Elisabeth Streit für die Unterstützung bei bibliografischen Fragen und bei Dominik Tschütscher für die Möglichkeit über Wochen hinweg Vertovs Filme auf DVD sichten zu können. Ganz herzlich möchte ich mich auch bei Michael Loebenstein und Adelheid Heftberger bedanken, die mir die hier abgebildeten Scans zur Verfügung stellten. Für die in Freundschaft geleistete Unterstützung möchte ich mich bei Günther Berger, Marie Bendl, Christian Konrad Schröder, Doris Berger, Christoph Parzer, Georg Vogt und Christian Schulte sehr herzlich bedanken, die mir über die drei Jahre immer wieder gut zu gesprochen und mich in Zeiten der Krisen aufgebaut haben. Ein sehr herzliches Dankeschön gilt meinen Arbeitskollegen und -Kolleginnen Marlene Prainsack, Elisa Cavaleri und Gerald Mann, die mich im letzten Jahr so fleißig vertreten haben. Zu guter Letzt sei meinen Eltern allerherzlichst gedankt. Ihnen soll die Arbeit gewidmet sein als Ausdruck meines Dankes für ihre liebevolle Unterstützung.

LEBENS LAUF

Barbara Vockenhuber, geboren am 19. März 1982 in Wien.

Ausbildung:

- 2004-2009 Fortsetzung des Diplomstudiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft (317) nach dem neuen Universitätstudien-gesetz (UniStG) an der Universität Wien
- 28.04.2004 Unterstellung in den neuen Studienplan nach dem UniStG
- 2001-2004 1. Studienabschnitt Theater-, Film- und Medienwissenschaft (317) in Kombination mit Russisch (361) an der Universität Wien
- 2000-2001 Matura am Oberstufenrealgymnasium Hegelgasse, Wien
- 1989-2000 Rudolf Steiner-Schule Wien-Mauer

Projekte und berufliche Tätigkeiten (Auswahl):

Seit November 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Universität Wien, zugeteilt dem vom WWTF geförderten Forschungsprojekt „Digital Formalism“, unter der Leitung von Univ-Prof. Dr. Klemens Gruber und Dr. Andrea Braidt.

Seit September 2007 technische Produktions- und Aufnahmeleitung beim Österreichischen Rundfunk, ORF-Zentrum-Küniglberg.

7.-10. September 2006 Videodokumentation beim Elektronikmusikfestival „Modernist Mozart – It’s never too late to have a happy childhood“, veranstaltet vom Music Information Center Austria (MICA) im Rahmen des Wiener Mozartjahr 2006.

Juli-September 2005 Regie- und Produktionsassistentin bei der Theaterproduktion „In deinem Lager ist Österreich“ des Stadt Theater Wien (Fritzpunkt), unter der Leitung von Anne Mertin und Fred Büchel.

2003-2007 Studioinspizientin beim Österreichischen Rundfunk, ORF-Zentrum-Küniglberg.