

ADELHEID HEFTBERGER (WIEN),
MICHAEL LOEBENSTEIN (WIEN) UND
GEORG WASNER (WIEN)

Auf Spurensuche im Archiv. Ein Arbeitsbericht

Das Projekt *Digital Formalism* will Dziga Vertovs formale Verfahren untersuchen, und sie vor dem Hintergrund historischer Debatten über die sogenannte formale Methode positionieren. Den Korpus der Untersuchung bildet die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum (ÖFM) – die dort konservierten Filmkopien¹, aber auch filmbezogene Artefakte wie Skizzen, Montagepläne, schriftliche und bildliche Zeugnisse von Vertovs Werk, sowie dessen Rezeption in den 1920er bis 1970er Jahren. Aufgabe des ÖFM ist es, Filme für die digitale Analyse und die filmwissenschaftliche Annotation bereitzustellen, film-philologische Recherchen über weltweit verfügbare Materialien anzustellen, und die Anwendbarkeit von Projektergebnissen für filmarchivarische und filmmuseale Tätigkeiten zu prüfen.

Für den transdisziplinären Austausch zwischen Archiv und Wissenschaft bedeutet dies eine einmalige Chance. Im Archiv und in der Filmwissenschaft gibt es, im Unterschied zu früher, Gelegenheit, die Filme, oder zumindest was davon überliefert ist, zu sehen: ein nicht zu unterschätzender Fortschritt, da sich viele der vorliegenden Beschreibungen, Interpretationen und Analysen auf zum Teil widersprüchliches, zum Teil verlorenes Quellenmaterial stützen, ganz zu schweigen von dem Problem des »abwesenden Bildes«, mit dem sich die Filmanalyse in ihrer »Nachzeitlichkeit« (eine Zusammenschau von Analyse und filmischem »Primärtext« war

1 Das ÖFM hält als Filmarchiv eine der größten Sammlungen von Vertov-Filmkopien, die aus unterschiedlichen Quellen seit 1968 erworben wurde. Vgl. dazu Österreichisches Filmmuseum/Thomas Tode/Barbara Wurm (Hg.), *Dziga Vertov: Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, Wien: Synema 2006, S. 274–285.

technisch wie archivpolitisch oft gar nicht möglich) ausgesetzt sieht.² Im Zuge des Projektes stellt das Filmmuseum seine Sammlung filmischer Artefakte nicht nur zur Digitalisierung zur Verfügung. Wir sehen in der Bewegung zurück zum Material – also dem Ansatz, sich Vertovs Filme primär beim Sichten ›am Schneidetisch‹ zu erarbeiten, und nicht allein von Texten auszugehen – eine Chance, Binnenlogik(en) einzelner Sequenzen, Strukturen des Vertovschen Film-Denkens, Systembestandteile einer ›Poetika Vertoviana‹ zu identifizieren.

Raymond Bellours konstruktive (und enorm einflussreiche) Vorbehalte gegenüber der Filmanalyse – »Der Theorie ist es nicht gelungen ins Bild zu treten – im Bild zu sprechen, es für sich einzunehmen, im Bild zu leben [...]«³ – finden sich in Vertovs Aufzeichnungen zur Filmarbeit vorgedacht. Im Zuge der Montagearbeit an *Odinnadcatyj* (*Das Elfte Jahr*, SU 1928) beschreibt er in einer Notiz an die ›kinoki‹ Elizaveta Svilova und Michail Kaufman das große Finale des Films:

In the music of rivers charged with electricity, in the foam of waterfalls, in the roaring of machines, in the fire and glow of blast furnaces, the land of Lenin enters its second decade, the eleventh year since October. End.

Note: It's all very insipid when expressed in words. On film, it's a different matter.⁴

›Insipid‹: ›schal‹, ›abgestanden‹. Das soll für uns aber nicht die Unmöglichkeit einer ›Übersetzung‹ Vertovscher Film-Artikulationen in die Sprache des Texts (oder der Transkription ins Digitale) bedeuten. Hat doch Vertov wie kein anderer Filmemacher zuvor sein eigenes Filmschaffen kommentiert, theoretisiert, filmische Verfahren in Texte, Pläne und Skizzen überführt, notiert, transkribiert.⁵ So findet unsere Arbeit mit den Filmen – ›close readings‹ am analogen Sichtungstisch, in der Kinoprojektion und mit digitaler Sichtungs- bzw. Annotationssoftware am PC – eine Parallele in der Auseinandersetzung mit den in der Wiener Vertov-Sammlung konservierten nicht-filmischen Materialien: Vertovs Schriften, vor allem aber die Autographen werden transkribiert und übersetzt, und zu Erkenntnissen in Beziehung gesetzt, die aus den ›close readings‹ der Filme gewonnen werden. In dieser Zu-

² Vgl. hierzu Raymond Bellour, »Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?)«, übers. v. Margrit Tröhler, in: *montage/av*, 8, 1/1999, S. 18–23 [Orig. 1985].

³ Ebd., S. 22.

⁴ Dziga Vertov, »Brief contents of the film in a translation from the language of film into the language of the word (written down specially in order to pacify Kaufman and Svilova)«, RGALI f. 2091, op. 2, d. 237, l. 260b, zit. n. John MacKay, »Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's *The Eleventh Year* (1928)«, in: *October*, 121/2007, S. 41–78. hier S. 64f.

⁵ Vgl. den Beitrag von Barbara Wurm in diesem Band.

sammenschau weist sich, dass vieles, das in Vertovs Schriften poetisch, abstrakt oder gar rätselhaft erscheint, sehr viel konkreter ist, wenn man es als praktische Anleitung zu seiner eigenen Filmarbeit liest: einer analogen Technik, die, angefangen von den Zwängen eines möglichst kleinen Drehverhältnisses – also dem Verhältnis zwischen gedrehtem Material und der Länge des fertigen Films – über die systematische Organisation des empfindlichen Negativmaterials bis zur physischen Einschränkung der Aklänge von maximal 300 Metern (die wiederum erzählerische Figuren nahelegte) erst zu Organisations- und Gestaltungsformen fand.

Bei der Auswahl von Filmen für die digitale Analyse im Projekt hat sich dreierlei gezeigt:

Zum einen, dass die Analyse der Langfilme, hier vor allem *Odinnadcatyj* als ›Nukleus‹ der Vertovschen Montage, Vorrang vor einer Auseinandersetzung mit den Wochenschauen haben sollte: an ihnen erst wird manifest, was in den ›kleineren Formen‹ (*Kinonedel'ja*, *Kinopravda*) erprobt wurde.

Zum zweiten, dass wir in der Deskription struktureller Elemente, die uns in den Filmen begegnen, zu einer möglichst anschaulichen Arbeitsterminologie kommen müssen. Diese Terminologie soll sich dabei vor allem aus der ›Reflexionsstruktur des Gegenstands‹ – also der inneren Logik der Filme – und Vertovs eigenem Arbeitsvokabular erschließen.

Die dritte Frage, mit der sich unsere Projektgruppe konfrontiert sah, war die der Größenordnung, der ›Skala‹ unserer Untersuchung. Kann die Frage nach den Gesetzmäßigkeiten einer Vertovschen Poetik anhand eines gesamten Werkkorpus, einer Werkperiode, anhand einzelner Schlüsselwerke, auf Ebene einzelner narrativer ›Akte‹ innerhalb eines Werks, oder gar auf Ebene der »zwischenbildlichen Bewegung« des vielzitierten Vertovschen Intervalls erörtert werden? Einfach gefragt: Was ist ›typisch vertovianisch‹, und wie können wir aus einer Summe von Einzelbeobachtungen zu einer beschreibbaren Struktur gelangen, die sich mit den Mitteln der automatisierten formalen Analyse detektieren lässt?

Auf der Suche nach einer adäquaten Arbeitsterminologie wandten wir uns an Vertov selbst. In seinem viel zitierten ersten Manifest aus dem Jahr 1922 schreibt er:

Die Organisation der Bewegung ist die Organisation ihrer Elemente, d.h. der Intervalle in Sätzen. In jedem Satz gibt es einen Aufschwung, Errungenschaft und Fall der Bewegung (eine Enthüllung auf dieser oder jener Stufe). Das Werk baut sich ebenso auf Sätzen auf wie der Satz aus Intervallen.⁶

6 »Organizacija dviženija est' organizacija ego elementov, to est' intervalov vo frazy. V každoj fraze

Wenn man vorausschickt, dass die kleinste Einheit eines Films ein ›kadr‹ (Bildkader, Einstellung)⁷ ist, kann man Vertovs eigener Terminologie folgend weiter ableiten, dass die einzelnen Bildkader bzw. die einzelnen Einstellungen durch Intervalle verbunden werden. Diese solcherart verbundenen Einstellungen bauen sich zu ›frazy‹ (Phrasen, Sätzen) auf, die in ›časty‹ (Teilen) versammelt werden, deren Umfang der gängigen Praxis entsprach, Filme rollenweise, in Teilen von 300 Metern Länge zu projizieren. Daraus entsteht schließlich ›proizvedenie‹ (das Werk). Vertovs eigene visuelle Darstellung sieht folgendermaßen aus (Abb. 1):

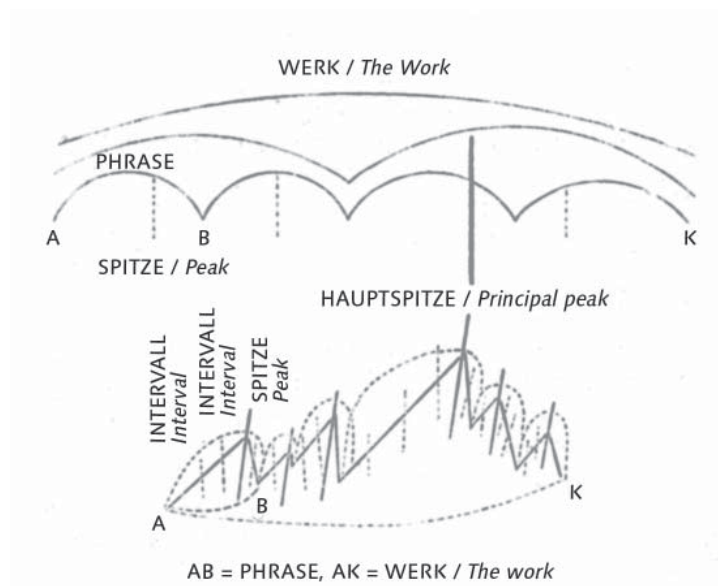


Abb. 1: Übersetzung eines Diagramms von Dziga Vertov, veröffentlicht in *Kino-fot* 1, 1922, S. 12 – aus: Tode/Wurm, *Dziga Vertov*, S. 172.

Wo finden wir also in dieser Organisationsstruktur ›Vertovsche‹ Gestaltungs-Einheiten? Ausgehend von der Sichtung und Diskussion der Filme bietet sich an, einzelne Verfahren der Phrasenbildung isoliert zu betrachten, die spezifischen Konst-

est' pod'em, dostiženie i padenie dviženija (vyjavlennye v toj ili drugoj stepeni). Proizvedenie stroit-sja iz fraz tak že, kak fraza iz intervalov dviženija.« (Dziga Vertov, »My. Variant Manifesta«, in: ders., *Stat'i. Dnevnik. Zamysli*, hrsg. v. Sergej Drobašenko, Moskau: Iskusstvo 1966, S. 45–49, hier S. 48. Dt. Übersetzung: »Wir. Variante eines Manifests«, in: *Schriften zum Film*, hrsg. v. Wolfgang Beilenhoff, München: Hanser 1973, S. 7–10, hier S. 9.)

⁷ Der Begriff ›kadr‹ wird im Russischen sowohl für ›Einstellung‹ als auch für ›Bildkader‹ verwendet.

runktionsmerkmale, nach denen sie sich aufbauen, zu benennen und so die Funktion dieser Phrasentypen innerhalb eines Films zu verstehen. Warum aber auf Phrasenebene, und nicht in kleineren oder größeren Einheiten?

Der modulare Aufbau eines Films von Vertov ist auf Ebene der Phrasen besonders erkennbar und nachvollziehbar. Bei mehrmaligem Sichten fällt auf, wie ein Film in deutlich unterscheidbare Phrasen zerfällt, die mit ihrem Konstruktionsprinzip, ihrer Verteilung im Film und ihrer damit einhergehenden Funktion nachvollziehbaren Gesetzmäßigkeiten folgen. Eine Untersuchung in kleineren Einheiten – also auf Intervallebene – läuft Gefahr bloß Unübersichtlichkeit hervorzurufen. Gegen eine Analyse auf Ebene des ›Werks‹ spricht der zweifelhafte Überlieferungsstatus von Vertovs Filmen. Ein Großteil seiner Werke ist nur in fragmentarischer Form überliefert: einzelne Teile fehlen (aufgrund von Eingriffen oder in Folge von Dekomposition des Zelluloids), bzw. dürfte es bei manchen Filmen im Zuge der Überlieferung zu Umstellungen innerhalb der Akte gekommen sein – ein Umstand, der sich aus einem Vergleich bestehender Fassungen mit zeitgenössischen Montagetiteln, Presseberichten oder Zensurangaben erschließt.

Die Filme nur auf Werkebene zu untersuchen führt letztlich auch zu einer Verkenntung der komplexen formalen Logik von Vertovs modularem Konstruktionsprinzip: schon zeitgenössische Kritiker bemängelten, dass Vertovs Filme narrative Geschlossenheit vermissen lassen, wie die folgenden Zitate belegen:

The valuable material characterizing the scope of our construction work in the eleventh year of the Revolution (the Dnieper Hydro-Electric Station, the Donbas, metallurgy, Red Army manoeuvres) is presented so chaotically, with such intricacies of montage, with such deliberate complexity, and is divided in such a cumbersome and unsystematic way, that as soon as the first part, which is the most acceptable, finishes, the film becomes an incredibly exhausting spectacle. The endless monotony of the sequences sends you to sleep. And besides, even the sequences themselves (machines in motion, the smoking chimneys of factories, seething cascades of water) have already been overused for showing our creative enthusiasm, so that it really is time to think about employing some new expressive means to achieve this aim.⁸

8 [Anonymus], »The Eleventh Year [Odinnadcaty]«, in: *Molot*, 26.6.1928. Engl. übers. in Yuri Tsivian (Hg.), *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Sacile/Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto 2004, S. 307.

Man with a Movie Camera is [...] not a film at all: it is a snapshot album. There is no story, no dramatic structure, and no special revelation of the Moscow it has chosen for a subject. It just dithers about on the surface of the living picking up shots here, there, and everywhere, slinging them together as the Dadaists used to sling together their verses, with an emphasis on the particular which is out of all relation to a rational existence.⁹

PHRASENBILDUNG: VIER KATEGORIEN

Die folgende Kategorisierung stellt ausgehend von *Odinnadcatyj* vier Verfahren der Phrasenbildung vor, die wir in Vertovs Langfilmen vorfinden. Die Kategorisierung ist auch ein ›Werkzeugkasten‹, mit dessen Hilfe es uns möglich war, bestimmte formale Kriterien (bildkompositorische Kriterien wie Einstellungsgröße, aber auch temporale Kriterien wie Einstellungslänge und Bewegungsanschlüsse) mit semantischen Strukturen in Beziehung zu setzen. Vertovs Filme gehören nicht zum Absoluten Film im Sinne von Hans Richter oder Walter Ruttmann; ihre formale Gestaltung korrespondiert immer mit narrativen Themen. Was die Terminologie betrifft, haben wir versucht, möglichst nah an Begriffen zu bleiben, die Vertov in seinen Selbstzeugnissen verwendet: ›Episode‹ (russisch: ›épizod‹) und ›Echo‹ (russisch: ›ècho‹) tauchen wiederholt in Montageplänen, sowie in seiner »Künstlerischen Visitenkarte«¹⁰ auf.

I. EPISODE

Die Episode (Abb. 2) ist eine Phrase, die erzählende Funktion hat und ein Inventar von handelnden Personen oder Dingen, von Orten und Vorgängen vorstellt.

Sie wirkt in sich geschlossen und besitzt einen klar definierten Anfang und ein klar definiertes Ende bei gleichzeitiger raum-zeitlicher Geschlossenheit. Die Verbindung ihrer Einstellungen funktioniert weniger über Bewegungsanschlüsse; ein Rhythmus der Verbindung ihrer Einstellungen wird über das Alternieren der Einstellungsgrößen (Großaufnahme, Halbtotale, Totale) hergestellt.

Vertovs Langfilme bauen sich strukturell überwiegend aus Episoden auf. Semantisch etablieren sie Handlungsstränge (vgl. Begriff des ›Themas‹ oder ›Leitmotivs‹ in der Musik).

⁹ John Grierson, »Man with a Movie Camera«, in: *The Clarion*, 3, 2/1931, wiederabgedruckt in Tsivian, *Lines of Resistance*, S. 374–376, hier S. 375.

¹⁰ Vgl. Dziga Vertov: »Tvorčeskaja kartočka (1917–1947)«, in: ÖFM/Tode/Wurm, *Dziga Vertov*, S. 79–158.



Abb. 2: Typisches Verfahren der Episodenbildung aus *Odinnadcaty*: Das Dorf und seine BewohnerInnen werden mit einem »establishing shot« (in einer Totalen) vorgestellt und über eine Serie statischer Einstellungen, die zwischen Halbtotaler und Nahaufnahme alternieren zu erzählerischen Bestandteilen.



Abb. 3: Das Echo und sein Ursprungssignal: die erste Zeile zeigt drei Einstellungen aus dem »Dorf-Segment« in *Odinnadcaty*, die zweite Zeile drei Einstellungen des korrespondierenden Moduls in einer späteren Phrase. Diese Episode stellt das »Negativ« der ersten dar – Hell und Dunkel, Mann und Frau sind vertauscht, das Fenster steht statt an erster an dritter Stelle. Die formale Gestaltung – dunkler Baumschatten auf hellem Grund und umgekehrt – korrespondiert mit einer erzählerischen Funktion: statt der Sonne erleuchtet nun »Lenins Lampe« das elektrifizierte Dorf.

2. ECHO

Das Echo (Abb. 3) ist eine Phrase, die eine vorangehende Phrase formal und semantisch reflektiert. Das Echo ist kein Duplikat, sondern eine graduell-differierende Wiederkehr eines filmischen Ereignisses, die mit diesem bestimmte Charakteristika teilt. Diese können sowohl formaler Natur (Montagestruktur, visuelle Ähnlichkeiten oder Entsprechungen) als auch semantischer Natur sein. Echos können eine Reflexion einzelner Einstellungen (im Sinne einer Wiederaufnahme eines Bildsujets) sein oder als Reflektion ganzer Phrasen (Echos von Teilen oder ganzen Phrasen) auftreten. Echos können Teile einer Episode sein oder ganze Episode bilden.

3. RELAIS

Das Relais (Abb. 4) ist eine Phrase, die als punktuelle Schaltstelle Episoden gleichzeitig verbindet und trennt. Das Relais leitet (eine Idee, ein Signal, einen Bewegungsimpuls, eine Handlung) nicht einfach weiter, sondern wandelt.

Obwohl manche der Bildinhalte abstrahiert scheinen (vor allem die Großaufnahmen von Wassermassen) gibt es auch hier eine semantische Verbindung zu den ›Themen‹ des Films, bzw. dem semantischen Inhalt einzelner Episoden.



Abb. 4: Aus *Odinnadatyj*. Das mittlere Bild dient formal wie erzählerisch als ›Gelenk‹ zwischen zwei Episoden: von der horizontalen Bewegung der Wassermassen (Wasserkraftwerk) zur vertikalen Bewegung des Korns. Die Totale funktioniert wie eine Doppelbelichtung: Zwei heterogene Elemente (Strommast – die Welt der Elektrizität; Mühle – die Welt der Windkraft) werden zu einander in Beziehung gesetzt.

4. AKZELERIEREND-DYNAMISIERENDE PHRASE

Die akzelerierend-dynamisierende Phrase (Abb. 5) ist Teil einer Episode und beschleunigt und rhythmisiert diese. Der Zuschauer wird affiziert und körperlich involviert. Semantisch korrespondiert diese Phrase mit repetitiven maschinellen/mechanischen Abläufen. Sie ist durch harte Schnitte definiert, die Bewegungsan-

schlüsse werden meist durch die Unterbrechung eines Ereignisses oder Ablaufs hergestellt. Die akzelerierend-dynamisierende Phrase kann metrisch strukturiert sein.

Varianten stellen jene Phrasen dar, die synästhetisch ein zusätzliches sinnliches Ereignis, nämlich den (stummen) Ton produzieren. Die rhythmische Abfolge zweier oder mehrerer visueller Ereignisse erzeugt einen Sinneseindruck, der in den Einstellungen selbst nicht enthalten ist.

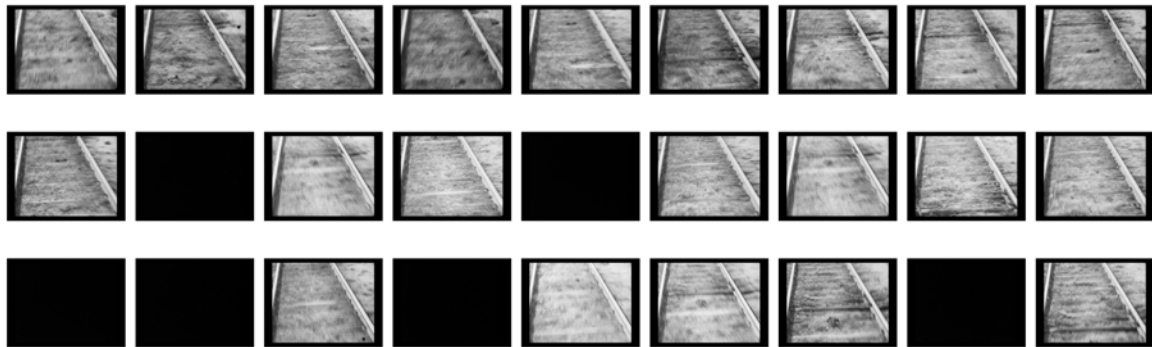


Abb. 5: Diese berühmte Montage aus *Čelovek s kinoapparatom* verdeutlicht Vertovs synästhetisch-affektive Verfahren: Die beschleunigte Abfolge von Schienen-Schwarzbild-Schienen erzeugt – so könnte man sagen – in der Projektion den Eindruck des Geräuschs eines fahrenden Zuges.

PHRASEN IM FILM – DIE ANALYSE

Auf Basis der bestehenden Annotationen der Filme wurde im Projekt *Digital Formalism* das Konzept des durchgehenden ›Katalogs‹ eines Filmes (die ›Durchphrasierung‹ eines Films) erarbeitet, der formale Verfahren mit semantischen Operationen verknüpft. In einem Überarbeitungsschritt wurden der Annotationsvorlage – die bis dato rein deskriptive Kategorien enthielt, und als ›ground truth‹¹¹ zur automatischen Analyse diente – erste interpretatorische Ebenen hinzugefügt, über die sich auch Verbindungen zu den Autographen herstellen lassen. Das Untersuchungsfeld erweiterte sich damit in Richtung der visuellen Darstellung von zeitbasierten Prozessen – ein Forschungsfeld, das in den 1920er Jahren seinen Ursprung hat, und im Zeitalter des Computers und seiner Möglichkeit zur Auswertung komplexer und umfangreicher Datensätze eine neue Aktualität gewonnen hat.

¹¹ Vgl. den Beitrag von Stefan Hahn im vorliegenden Band.

Unter der Zuhilfenahme unserer Kategorisierung der Phrasenbildung entstand in der Analyse von *Odinnadcatyj* ein Schema des Films, das sich in insgesamt 18 Episoden, 17 Echos und 44 Relais gliedert. Eine übersichtlichere Darstellung, vor allem auch eine Positionierung der Phrasen in den Rollen (časty), wurde mithilfe von Matlab¹² erstellt.

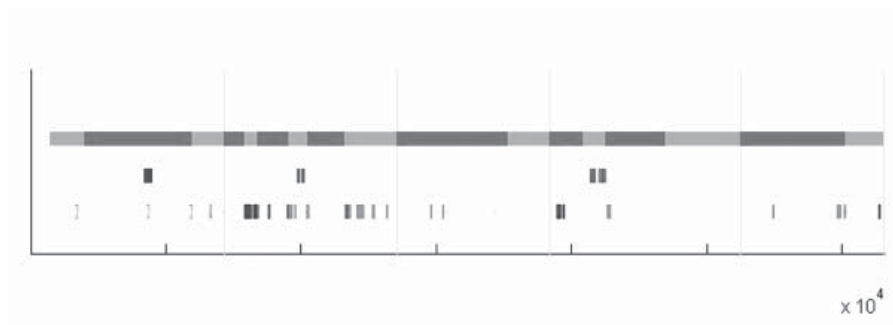


Abb. 5a: Auf der y-Achse oben ›Episoden‹, Mitte ›Echos‹, unten ›Relais‹. Die senkrechten Querstriche stellen die Einteilung in die einzelnen Rollen dar. Während die Episoden durchgehend vorhanden sind, treten Echos und Relais nur an bestimmten Stellen auf.

Vor dem Hintergrund dieser Phrasen-Kategorisierung erscheinen Vertovs Schriften bzw. die in der Vertov-Sammlung des Österreichischen Filmmuseums erhaltenen Autographen plötzlich konkreter. So wie wir Vertovs Manifeste der 1920er Jahre als praktische Anleitung zur Filmarbeit lesen können, werden seine visuellen Darstellungen konkreter, wenn man sie weniger zu ganzen Werken in Beziehung setzt, sondern sie vielmehr als Notation bestimmter Phrasen in den einzelnen Filmen begreift.

Ein Beispiel zu *Odinnadcatyj* veranschaulicht dies: Das im Filmmuseum aufbewahrte handschriftliche Diagramm zum Film¹³ gruppiert auf vier Seiten Personen und Gegenstände (Maschinen, Arbeiter, Skythe, etc.) rund um jeweils einen Begriff (z.B. ›Stille‹, ›sie arbeiten‹), und setzt die einzelnen Elemente zu einander in Beziehung. Vermutlich handelt es sich dabei weniger um einen Montageplan, der detaillierte Anweisungen über konkrete narrative Verknüpfungen gibt (jedes Feld

¹² www.mathworks.de. Das dieser Visualisierung zugrundeliegende MATLAB-Script beruht auf einer Vorlage, die uns von den Projektmitarbeitern der TU Wien zur Verfügung gestellt wurde. Für weitere in MATLAB erstellte Visualisierungen vgl. den Beitrag von Vera Kropf in diesem Band.

¹³ Dieser Autograph trägt die interne Nummer der Vertov-Sammlung V72. Abgedruckt in ÖFM/Tode/Wurm (Hg.), *Dziga Vertov*, S. 184.

entspricht einer Einstellung, jede Linie stellt ein Intervall dar), als vielmehr um eine relationale Anordnung, etwa thematischen Gesichtspunkten – ein Inventar »handelnder Personen, Dinge« (»učastvujušćie lica, veščići«)¹⁴, wie es bei Vertov an anderer Stelle heißt, das wir analog zu der »Kadrothek« verstehen können, die er in *Čelovek s kinoapparatom* prominent ins Bild setzt (Abb. 6).

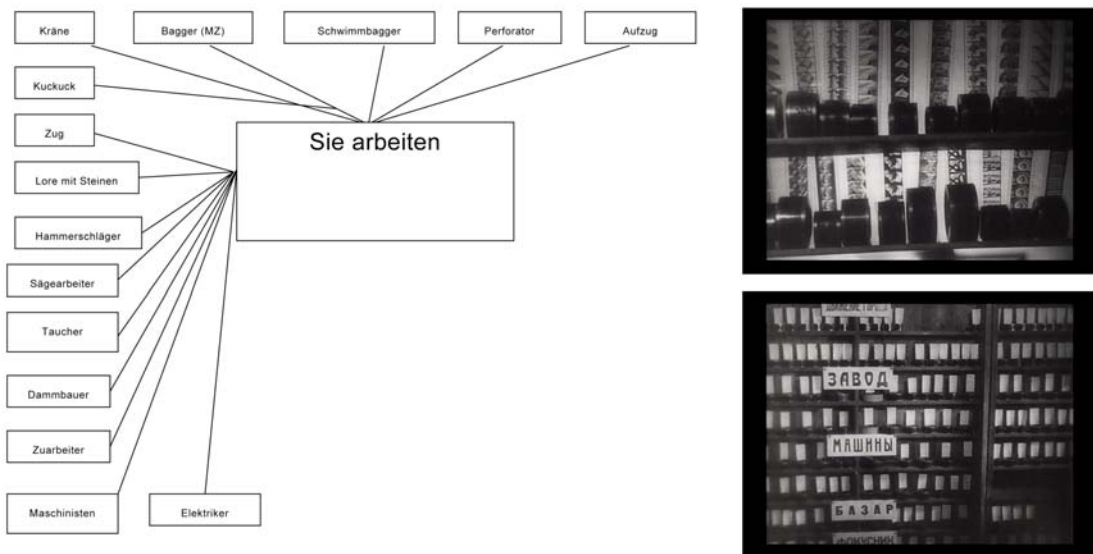


Abb. 6: Deutsche Übertragung einer Seite des unter der Signatur V72 in der Vertov-Sammlung erhaltenen Diagramms zu *Odinnadcatyj*. Rund um das Motiv des »Arbeitens« sind die »Protagonisten« des Films versammelt: Menschen und Maschinen. Daneben ein Kaderphoto aus *Čelovek s kinoapparatom*, welches das »physische Inventar« einzelner thematischer Aufnahmen im Schneiderraum zeigt.

Vertovs Filme entlang solcher »typischer Verfahren« strukturell aufzuschlüsseln bringt mehrere Vorteile, sowohl für die automatisierte Analyse als auch für die manuelle Annotation. Zum einen ist es möglich, die Untersuchung nach maschinenlesbaren, formalen Eigenschaften – Schnittfrequenz, dominante Bewegungsrichtung, Hell-Dunkel-Verteilung und viele andere – in verschiedenen Größenordnungen, mit einem unterschiedlichen »Zoomfaktor« ans Werk anzulegen: Einzelne Episoden können gesondert untersucht und im Detail formal ausgewertet werden, einzelne Phrasen innerhalb von Filmen zueinander in Beziehung gesetzt werden, Phrasen

¹⁴ Vgl. Dziga Vertov, »Otryvok montažnoj frazy iz 4-j časti fil'ma »Čelovek s kinoapparatom« [Autograph V80], in: ÖFM/Tode/Wurm, *Dziga Vertov*, S. 185-188.

in verschiedenen Filmen miteinander verglichen werden. Weiters bestimmt diese Arbeit auch die Materialauswahl, also die Entscheidung welche Filme für die weitere Projektarbeit digitalisiert werden sollen. So resultiert die Entscheidung, sich vorrangig mit den Langfilmen Vertovs, von *Kinoglaz* (SU 1924) bis *Tri pesni o Lenine* (SU 1934/1938) auseinanderzusetzen, aus der Erkenntnis, dass wir in der Abfolge dieser Filme die Evolution einer ›Poetika Vertoviana‹ quasi unter dem Mikroskop verfolgen können: wie Kategorien entstehen, formale Gesetzmäßigkeiten festgelegt werden, wie ein Set von Verfahren produziert wird.

Nicht zuletzt erwarten wir uns – aus filmarchivarischer Sicht – von diesem ›Werkzeugkasten‹ neue Aufschlüsse über die ›Lücken‹, mit denen die Überlieferung von Vertovs Werk uns konfrontiert. Um Fehlendes, Verlorenes, Verstelltes in Vertovs Filmen zu lokalisieren, bedarf es – nebst einer Auswertung schriftlicher Quellen – einer ›Typenlehre‹ Vertovscher Module und ihrer Verkettungslogik.