



Thomas Tode *Wolkenbügelhäuser im neuen Moskau?*
Die Stadt der Sowjets im Dokumentarfilm der 1920er Jahre

Wolkenbügelhäuser im neuen Moskau?

DIE STADT DER SOWJETS IM DOKUMENTARFILM DER 1920ER JAHRE

Thomas Tode

Das Kino ist (...) die Verwirklichung des im Leben nicht zu Verwirklichenden durch die Filmsache. Zeichnungen in Bewegung. Konstruktionsentwürfe in Bewegung. Projekte der Zukunft. Die Relativitätstheorie auf der Leinwand. (...) Auf den Flügeln der Hypothesen stürmen unsere durch Propeller angetriebenen Augen in die Zukunft. – Dziga Vertov: *Wir. Variante eines Manifestes*, in: *Kinofot*, Nr. 1 (25.8.1922)

Wenn es eine nationale Kinematografie gibt, die eher das Imaginäre einer Gesellschaft eingefangen hat als deren Realität, dann ist es die sowjetische gewesen. Das gilt insbesondere für den Spielfilm, der sich seine Bildwelten weitgehend frei schaffen kann. In ihrer profunden, üppig illustrierten Untersuchung zum Bild der Stadt im frühen sowjetischen Spielfilm hat Janina Urussowa folgendes postuliert: „Der Ersatz der architektonischen Realität durch medial erzeugte Bilder war Resultat einer virtuellen Urbanisierung, die in Sowjetrusland zwischen der Oktoberrevolution (1917) und dem Zweiten Weltkrieg (1941-1945) stattgefunden hat. Es handelt sich hierbei um eine spezifische Form der Wahrnehmung, für die der russische Kulturraum disponiert zu sein scheint: Ideologische Konstrukte und medial erzeugte Bilder existieren parallel zur alltäglichen Wirklichkeit, wobei sie unbemerkt

den Charakter von Realität erhalten und Letztere in der Wahrnehmung der kulturellen Selbstdarstellung ersetzen.“¹ Die zentrale These zielt also darauf ab, dass die im Spielfilm entworfene, zukünftige sozialistische Stadt in der Realität nicht zu finden war, der Sowjetbürger aber traditionell in dieser Überlagerung von Entwurf und Realität lebte, eingerichtet zwischen Potemkinschen Dörfern und Fassaden-Denken, in der Überzeugung, dass die projektierte Zukunft selbstverständlich irgendwann Realität würde. Die Avantgarde war hier Vorreiter: Zwischen El Lissitzkys futuristischen Entwürfen der „Wolkenbügelhäuser“ fahren reale Straßenbahnen, mit Hilfe der Fotomontage.² Diese doppelrandige, changierende Wahrnehmung zwischen Entwurf und Realität ist letztlich spezifisch geworden für den neuen sowjetischen Stadtbegriff der 1920er und 30er Jahre.

Der hier folgende Streifzug zu den filmischen Stadtporträts und City-Sinfonien von Moskau widmet sich explizit den in diese Überlegungen bisher nicht oder kaum einbezogenen sowjetischen Dokumentarfilmen.³ Dokumentarische Bilder müssen sich de facto an die sichtbare gegenwärtige Stadt halten, können die Konturen des Neuen allenfalls durch gezielte Bildauswahl betonen, durch geschickte Montage steigern und bestenfalls durch metaphorischen Bildgebrauch



ABB.1 Pathetische Mehrfachbelichtungen: *Ich und die Stadt*, *Apparatus und Dynamik der Massen*, in: *Der Mann mit der Kamera*

übergeordnete Sinnbilder schaffen. Letztere haben aber den Vorteil, dass sie nicht mit der Realität verwechselt werden können, sondern durch die Stilisierung als zusammenmontierte Konstrukte sichtbar bleiben, denen man den Herstellungsprozess ansehen soll. (Abb. 1) Der sowjetische Spielfilm der 1920er Jahre erzählt über die Großstadt Geschichten wie diese: Ein Mädchen vom Lande mit einer Ente im Korb kommt in die Großstadt und wird – da das Geflügel ausrückt – beinahe von der Straßenbahn überfahren (*Dom na Trubnoj* / *Das Haus in der Trubnaja-Straße*, SU 1928, Boris Barnet). In *Oblomok Imperii*

(Trümmer des Imperiums, SU 1929, Friedrich Ermler) verliert der Knecht Filimonow während der Kämpfe im Bürgerkrieg 1919 sein Gedächtnis und kommt erst Jahre danach wieder zur Besinnung. Nun findet er sich staunend vor hochmodernen mehrstöckigen Bürohochhäusern und schmucken Reihenhaussiedlungen wieder. Blinzelnd erinnert er sich an die alte zaristische Metropole, mit ihrer niedrigen Holzhaus-Bebauung. In Lew Kuleschows *Neobytschajnye priklytschenija mistera Westa w strane bolschewikow* (Die ungewöhnlichen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki, SU 1924)



ABB.2 *Vergangenheit trifft auf Zukunft, gedreht am Derschprom-Gebäude in Charkow, Werbefoto zu Das Haus in der Trubnaja-Straße aus Film und Volk, Nr. 3, 1930, S. 48*

reist ein amerikanischer Kapitalist nach Moskau, voller Vorurteile über die wilden fellbehangenen Bolschewiki, gespeist aus Comics. Eine Gruppe komischer Ganoven durchschaut ihn und inszeniert für ihn das erwartete Szenario roter Barbarei. Bei den rasanten Verfolgungsjagden über verschneite Straßen und Dächer erscheint die Stadt Moskau, unter Schnee verborgen, fast konturlos und austauschbar. Als aber am Ende der ausgeplünderte Mr. West durch einen „richtigen“ netten Bolschewiken-Kommissar aus den Händen der Gauner befreit wird, zeigt dieser ihm auf einer Stadtrundfahrt die in der Sonne blinkenden Prachtbauten der Hauptstadt, identifiziert durch Beschriftungen oder Zwischentitel: Werktätigen-Universität, Bolschoi-Theater, marschierende „echte“ Bolschewiki auf dem Roten Platz (darunter Kalenin), Fabrikhalle, Arbeiter an Hochöfen, das moderne Telegraphenamt und schließlich der aus filigranem Stahl errichtete Radiosendeturm Wladimir Schuchows. Diese Selbstdarstellung des fortschrittlichen, elektrifizierten Sowjetstaates erfolgt mit dokumentarisch aufgenommenen Bildern, die (in merklich abweichender Ästhetik) in die Spielhandlung eingeschnitten sind. In einem Film, der sich auch als Reflexion über Bildwahrnehmungen, Vorurteile, „wahre und falsche“ Bolschewiki präsentiert, muss der Verwendung von Dokumentarbildern eine wichtige Funktion zuerkannt werden, im Sinne von: Schaut genauer und differenzierter hin! Dies alles ist schon Realität geworden! Ob die naiv Staunenden in diesen Spielfilmen nun aus einem anderen Raum (vom Land / Ausland) oder aus einer anderen Zeit (der Vergangenheit) kommen: Gemeinsam ist ihnen, dass sie die archi-

tektonische Modernisierung der Stadt, die verdichtete Verkehrsstruktur und den neuen kollektiven Geist der Erneuerung nicht mitbekommen haben und nun große Augen machen. (Abb.2)

Dieser dramaturgische Kunstgriff der Spielfilme muss in einem Werk mit dokumentarischem Charakter gänzlich anders angelegt werden. Der wichtigste Pionier des dokumentarischen Verfahrens im Russland der 1920er Jahre ist der junge Filmavantgardist Dziga Vertov. Insbesondere in *Kinoglas* (Filmauge, SU 1924) und in *Tscheloweck s kinoapparatom* (Der Mann mit der Kamera, SU 1928/29) gewinnt er einen ähnlich staunenden, „unbedarften“ Blick auf das Leben in einer sozialistischen Stadt, indem er den neugierigen Blick der Jugend hypostasiert. Die von ihm wiederholt eingeschnittene Aufnahme des schauenden Auges ist die versinnlichte, allegorisch gefaßte Idee der Neugier selbst. In eindrucksvollen Zwischenschnitten (in der Szene mit dem Elefanten, mit dem chinesischen Zauberer) zeigt er immer wieder blickende Kinder, auf deren Gesichtern das Staunen unverstellt zu lesen ist. Es ist der Moment, in dem die Dinge, die Zusammenhänge der Welt das erste Mal gesehen und begriffen werden. Hier gelingt Vertov sein Meisterstück, indem er diese „Morgendämmerung des ersten Sehens“ mit dem gesellschaftlichen Aufbruch der russischen Revolution identifiziert und die Stimmung des gesamten Films damit einfärbt.

In *Schagaj, Sowjet!* (Vorwärts, Sowjet!, SU 1926), einem Auftragsfilm für den Moskauer Stadtsowjet über dessen Leistungen seit dem Bürgerkrieg, zollt Vertov der Elektrifizierung der Stadt Anerkennung und arbeitet dabei mit der Wechselwirkung



ABB.3+4 Die Stadt als Projektionsfläche: in Glühbirnen ausgelegte Lenin-Kontur über Mausoleum; Mehrfachbelichtung mit Mausoleum, beide aus *Tri pesni o Lenine*

von appellativen Zwischentiteln und Bild. Die jeweils mit illustrierenden Bildern unterbrochenen Zwischentitel lauten: „Von Petroleumfunzeln im STADTZENTRUM / zur ELEKTRIFIZIERUNG der Randgebiete / zur ELEKTRIFIZIERUNG auf dem Land“. Arbeiter verkabeln Strommasten, setzen handgroße Sicherungen ein und die schwankende Glühbirne in der Holzhütte beginnt zu leuchten, überblendet mit dem Antlitz Lenins. Alles verdankt sich also dem verstorbenen Führer der Revolution, wobei die am Kopf aufleuchtende Glühbirne wie im Comic als Verkörperung der Idee und des Einfalls fungiert. Zudem ist Licht als Metapher der Wahrheit nicht nur in der New Yorker Freiheitsstatue kodifiziert, sondern ebenso in diesem metaphorischen, zeitlich beschränkten, nur während der Dauer der Überblendung existierenden Bild.

Die Szene besitzt ein Echo am Filmende, als die Erzählung eines Arbeiters in einem Zwischentitel die Erwartung von etwas Besonderem schürt: „Mit elektrischen BIRNEN war auf das Gebäude des SOWJET

geschrieben worden“. Daraufhin erscheint der in Glühbirnen ausgelegte Schriftzug „Lenin“ auf der Hausfassade des Moskauer Rathauses. Den dazu montierten, schauenden Sowjetbürgern geht hier wortwörtlich ein Licht auf, wird eine Erleuchtung zu Teil, die wiederum in den finalen Zwischentiteln zusammengefasst wird: „JEDE ELEKTRISCHE BIRNE / JEDE NEUE WERKBANK / JEDE MASCHINE / führt die Sache LENINS fort / Gehen wir an den Aufbau einer NEUEN Welt“. Nun rotieren die Maschinen, Exzenter, Drehräder und Transmissionsriemen immer schneller, rasen Automobile durch die Nacht, thront das Gebäude des Mossowjets im gleißenden Licht der Nachtbeleuchtung. Geschickt variiert Vertov dies Jahre später im Finale von *Tri pesni o Lenine* (Drei Lieder über Lenin, SU 1933/34), indem er ein in Glühbirnen ausgelegtes Konterfei Lenins und den Schriftzug „Oktober“ in Mehrfachbelichtung mit dem Mausoleum des Staatslenkers am Roten Platz überlagert. Hier wird Vertovs Konzeption sichtbar. Der Körper der Stadt ist eine Projektionsfläche,

auf der politische Botschaften markiert werden können. Die Stadtlandschaft ist Agit-Bühne und Lautsprechertribüne in einem, ist Standort von Apparaturen für die Zirkulation von Zeichen, ist Sende- und Empfangsturm und -membran.⁴ Die Straße ist bei Vertov stets Schauplatz politischer Auseinandersetzung: Quer über die Fahrbahn gehängte Transparente, Plakate auf Litfaßsäulen, politische Redner zeugen vom Werben um den sozialistischen Kurs. (Abb.3+4)

So auch in der Szene des Wahlkampfes in *Schagaj, Sowjet!*: Zahlreiche Autobusse fahren auf dem Platz vor dem Gebäude des Mossowjet vor, zu einer regelrechten Versammlung. Die Fahrzeuge lauschen einer politischen Rede, aber „Anstelle der Redner“ erscheint ein Großlautsprecher am Mast. Menschen sind nicht zu sehen. Die Dingwelt wird lebendig; die in Detailaufnahmen zerlegten Automobile, ihre Markenembleme, Steuerräder, Sitzbänke lauschen den Botschaften aus dem mechanischen Verstärker. Sie applaudieren auch – durch die Betätigung ihrer Hupen. Der vom Konstruktivisten Alexei Gan geforderten „Metallisierung des Menschen“ antwortet Vertov mit der Anthropomorphisierung der Maschinen, die nach dem Zwischentitel „Nur die Herzen der Maschinen schlagen“ ihre Begeisterung für die Leistungen des Mossowjets in einem erhöhten Tempo der Bewegungen der Stempel, Pumpen, und Pleuelstangen ausdrücken. Vertov dazu in einem Manifest: „Es lebe die Poesie der bewegenden und sich bewegenden Maschinen, die Poesie der Hebel, Räder und stählernen Flügel, der eiserne Schrei der Bewegung, die verblendeten Grimassen glühender Strahlen.“⁵ Lastwagen der (in Moskau beheimateten) Sowjetmarke „AMO“ verlassen in Reihe die

Fabrik, Spinnereien laufen auf Hochtouren, Walzen rotieren unaufhörlich.

Die Stadt ist für Vertov also immer auch ein Ort von Produktion! Es geht weniger um das einfache Zeigen von Betrieben und Industrieanlagen, sondern die Stadt als Organismus bedeutet Produktivität, bedeutet ständige Fabrikation, Fertigung, Erzeugung von Gütern für die Verbesserung des Lebens der Bürger: „BAU AUF, SOWJET! / VORWÄRTS, SOWJET! / AUS dem RUSSLAND der NÖP wird ein SOZIALISTISCHES RUSSLAND“. Aus Hunger, Elend und Bürgerkrieg schufen die Moskowiter eine Stadt mit elektrischer Beleuchtung, fließend Wasser, Schulen und Straßenbahnen. Die Stadt bedeutet für Vertov also niemals beschauliche Architekturlandschaft, sondern sie lebt, sie atmet, alles in ihr jubelt Lenin und seinem Vermächtnis zu. Alle ihre Teilbereiche – ob Architekturbauten, Fertigungsanlagen oder Arbeitskollektive – greifen ineinander, gliedern sich in einen einzigen gemeinsamen Rhythmus ein, wie auch zeitgenössische Rezensionen herausstellen: „Der Moskauer Sowjet wird hier als ein Kollektiv gezeigt, das Arbeit in Bewegung setzt, als ein Frühling, der die ‚elementaren Kräfte‘ in Aktion setzt und organisiert.“⁶ Die Stadt und ihr Sowjet gehen in einer einzigen landesweiten Bewegung auf, der des Sozialismus. Diese erscheint in der Metapher des Frühlings als eine Naturgewalt, die das Alte schlicht wegspült. Für Vertov hat sein Werk konsequenterweise auch kein Publikum: Alle Sowjetbürger sind Mitproduzenten des Films, da sie alle an den gezeigten Veränderungen mitgewirkt haben. Seine Haltung besteht im Entwurf einer (kommunistisch dechiffrierten) Welt.



ABB.5+6 Das mandelsüße Postkartenbild des Triumphbogens Krasnije Worota

Sehr viel schlichter und weniger ambitioniert strukturiert ist dagegen das Stadtporträt *Moskwa* (Moskau, SU 1927) von Vertovs Kameramann und Bruder Michail Kaufman und Vertovs Schüler Ilja Kopalın.⁷ Da der Film vor allem in Hinblick auf eine Auswertung im Ausland produziert wird, zeigt er ausführlich die berühmten, auch in Zwischentiteln identifizierten Plätze, Straßen und Sehenswürdigkeiten der Sowjetmetropole.⁸ Dieses Attraktionen aufzählende, kumulative Konzept ist nahe am touristischen PR-Film, wenn beispielsweise ein markanter Triumphbogen in einer Kamerafahrt eingehend gezeigt wird.⁹ Allerdings wurde das unter dem Namen „Krasnije Worota“ (Schönes / Rotes Tor) bekannte Monument im Sommer 1927 abgerissen, um Platz zu schaffen für einen Verkehrsring. Da der Abriss schon 1926 beschlossen war, dokumentierte die Filmaufnahme zumindest für die Moskower auch neuere städtebauliche Veränderungen. (Abb.5+6)

Aber selbst der auf das touristische Bild hin orientierte Film vermittelt, dass die Stadt vor allem als sozialer Organismus fungiert.



So zeigt er in einer mitreißend beobachteten Sequenz den morgendlichen Aufbruch von Sonntagsausflüglern, Sportlern und Pionieren in den Stadtpark. Massen von nebeneinander radelnden Fahrradfahrern bevölkern plötzlich die breiten Alleen, Fußgänger laufen kurze Strecken mit, parallel fahren Autos. Alle scheinen sie um die Wette zu rasen: zwei Geschwister auf einem Tandem, ein Vater mit dem auf der Stange plazierten Sohn, vorpreschende Gruppen auf der Allee. Die Szenerie strahlt entspannte Ausflugsstimmung und ungeheure Fröhlichkeit aus: Menschen am Sonntag, die gemeinsam etwas unternehmen, sich der Familie, Freunden oder dem Kollektiv widmen. Vor allem aber wird hier eines etabliert: Die Straße als Wohnung des Kollektivs! Die Straßen werden als Stätten der Improvisation erlebbar, an denen das Leben überrumpelt werden kann, als Ort, an dem Öffentlichkeit passiert. Bereits die Zeitgenossen hatten aber bemerkt, dass tiefer gehende kommunistische Positionen in diesem Film im Großen und Ganzen fehlen. „Leider spiegeln die Objekte, die die Kameramänner laut Drehbuch zu filmen



ABB.7+8 *Das neue konstruktivistische Mosselprom-Gebäude in Moskau; Tandem am Sonntag, beide aus: Moskw*

gezwungen waren, nicht ganz das moderne Moskau wider. Die Komintern ist nicht zu sehen, auch die Partei nicht, im Film fehlt also das politische Charakteristikum Moskaus.¹⁰ Offenbar fürchtete die Filmadministration, den Streifen dann im Ausland nicht mehr verkaufen zu können. Im Vergleich zu *Schagaj, Sowjet!* fehlt hier also eine strukturierende Vision des Ganzen. (Abb.7+8)

City-Sinfonien und Großstadt-wahrnehmung

Man hat das Städtische, das Urbane definiert als ein komplexes Existieren zwischen Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Verkehr. Diese Gleichzeitigkeit, das Ineinandergreifen, der abrupte Wechsel kann besonders adäquat im bewegten, montierten Medium Film dargestellt werden: Die Großstadt als Filmheld. Insbesondere Walther Ruttmanns eponymer Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (D 1927) machte Schule und führte zu einem sich rasch ausdifferenzierenden, weitverbreiteten Genre, dem der „City-Sinfonien“. Der sinfonische Querschnittsfil-

mit seinem Hang zur Darstellung einer Totalität (der des Großstadtlebens) und zur Verallgemeinerung nutzte sich aber rasch ab. Seinem Überdruß macht John Grierson bereits Anfang der 1930er Jahre Luft: „Von fünfzig Drehbüchern, die von Anfängern eingereicht werden, sind 45 Symphonien von Edinburgh oder Ecclefechan, Paris oder Prag. Der Tag bricht an – die Leute kommen zur Arbeit – die Fabriken beginnen – Wagen rattern durch die Straßen – Mittagszeit und wieder Straßen – Sport, falls gerade Sonnabend nachmittag ist – unter allen Umständen ein Abendbild mit einem Tanzlokal. Und dann, ohne dass sich etwas ereignet hat oder dass etwas Wesentliches über irgend etwas gesagt wurde, geht man zu Bett.“¹¹ Wenn sich die Strukturierung eines Films lediglich in der Abfolge eines Tagesablaufs erschöpft, wird das Prinzip schnell hohl.

Auch Siegfried Kracauer hat dies bereits bei einer Rezension von Vertovs *Tscheloweck s kinoapparatom* (Der Mann mit der Kamera, SU 1928/29) herausgearbeitet: „Etwas Ähnliches hat wohl Ruttmann bei *Berlin – Die Sinfonie*



ABB.9+10 Dziga Vertov und sein Bruder Michail Kaufman: Zwei verschiedene Konzeptionen von Stadt

der Großstadt vorgeschwebt. Während aber seine Assoziationen rein formal sind – er scheint sich auch in seinen Tonbildfilmen mit äußerlichen, unerhellten Verknüpfungen zu begnügen – gewinnt Vertov durch die Montage dem Zusammenhang der Wirklichkeitssplitter einen Sinn ab. Ruttmann gibt ein Nebeneinander, ohne es aufzuklären; Vertov interpretiert es, indem er es darstellt.¹² Der Kunsthistoriker Andreas Haus hat kürzlich durch einen Vergleich der filmischen Stadtporträts von László Moholy-Nagy, Walther Ruttmann und Dziga Vertov gezeigt, wie produktiv es sein kann, die gravierenden Unterschiede in den Konzeptionen von Stadt herauszuarbeiten.¹³ (Abb.9+10)

Als ein besonders inspiriertes Beispiel des Stadtportraits gilt seit langem Dziga Vertovs

Meisterstück *Tscheloweck s kinoapparatom*. Die in seinen frühen Werken entwickelte Konzeption zur Stadt als Projektionsfläche politischer Botschaften und als Ort von Produktivität kann er hier nochmals weiterentwickeln und zu größerer Souveränität und Komplexität führen. Zu den „produktiven“ Tätigkeiten des Sowjetbürgers ist nun auch das Filmemachen selbst hinzugetreten. Vor allem aber ist alles dem Aspekt der Wahrnehmung untergeordnet und auch das Herstellen von Filmbildern in diese Konzeption einfunktioniert. Andreas Haus hat das wie folgt beschrieben: „Vertov demonstriert vor allem auch, dass ein Filmwerk nicht abgefilmte Wirklichkeit darstellt, sondern ‚Produktion‘ ist – die Produktion visueller Erkenntnis der Wirklichkeit. Die konkrete Arbeit

daran, das Zeigen der Produktionsmittel – also der Kamera, Kameraführung, Schnitt, Zusammenkleben, bis hin zur Vorführung im Kinosaal (...) – und ihrer Organisation und Beherrschung durch den Menschen ist im *Mann mit der Kamera* ein durchgängiges Motiv.¹⁴

Bis vor kurzem hatte eine verbreitete Lesart der Filmforschung Vertovs Montageform stets mit dem konstruktivistischen Modell der Maschine beschrieben. Doch diese Positionen werden neuerdings revidiert: „Vertov does not represent the parts of this society as interacting purposelessly and blindly, independently of each other, in the manner of the parts of a machine. Instead, he constantly shows how each part is working toward the purpose of the whole, as if intentionally, as if possessed of knowledge about what that purpose is. Almost every part of this society, to paraphrase Kant, is both cause and effect of every other part.”¹⁵ Demnach folgt die Strukturierung des Films dem täglichen Lebenszyklus des komplexen Organismus Mensch (Schlaf, Erwachen, Arbeit, Freizeit). Aber gleichzeitig – und das ist das Besondere an Vertovs Verfahren – besitzt der Film noch weitere, ineinandergreifende Ordnungsstrukturen: die gegenstandslose Empfindung der Dynamik (dies betont Kasimir Malewitsch) und die aktuelle Empfindung der Zergliederung von Zeit und Raum (dies hebt Moholy-Nagy hervor).

Malewitsch sieht die gegenstandslose reine Dynamik, die pure Kraft und Energie als den eigentlichen Ausdruck seiner Epoche, die sich im Film niederschlägt: „Er besitzt eher die Tendenz, das städtische Zentrum zu entgegenständlichen, kein Element in einen fließenden Gedanken einzubauen. Das ist eine völlige Verschiebung und Überraschung.

Hier konnten zum ersten Mal die Elemente nicht zu einem Ganzen zusammengefügt werden, um klatschendes Leben auszudrücken.”¹⁶ Tatsächlich ist die dargestellte Großstadt aus mehreren Städten zusammengesetzt, u.a. Kiew, Moskau, Odessa, und markante Gebäude des Zentrums wie das Bolschoi-Theater brechen per Filmtrick auseinander, denn: „Der babylonische Turm der Kunst wird von uns zum Einsturz gebracht werden.”¹⁷ „Und Moholy-Nagy spricht davon, welch ein ungewöhnlich tiefes Erlebnis für ihn der Film *Der Mann mit der Kamera* bedeutete. Der Film, in dem zum ersten Male der Versuch gemacht worden sei, die Zeit real zu zergliedern, die Zeit als Material zu verwerten. Die Verschiebungen der räumlichen und zeitlichen Bestandteile in diesem Film: Eine unerhörte, beglückende Bereicherung der Vorstellungswelt.”¹⁸

Vertov vermittelt hier Erfahrungen von raum-zeitlichen Konzeptionen, die mit der Wahrnehmung in der Großstadt zusammenhängen, indem er u.a. die Mehrfachbelichtung als Erlebnis der Simultanität kultiviert, gelobt auch von El Lissitzky und dessen deutscher Frau Sophie Küppers: „Durch Viel-Exposition erreicht er optische Bilder, die durch die Gleichzeitigkeit verschiedener Bewegung für das Schauen eine ungeahnte Bereicherung bedeuten.”¹⁹ In der Tat werden zahlreiche der Vertovschen Bilder mit Hilfe von Masken mehrfach belichtet, d.h. es sind Nebeneinander- bzw. Aufeinanderkopierungen unterschiedlicher Motive. Verschieden aufgeteilte Bildflächen wechseln einander ab und lösen die Forderung nach simultanen Bildangeboten bereits innerhalb eines einzelnen Filmbildes ein. So werden beispielsweise übende Balletttänzerinnen wie folgt „zerlegt“: In der oberen Bildhälfte



ABB.11+12 *Zusammengesetzte Großstadt: Drehearbeiten mit Verkehrspolizist in Kiew; Das zerbrechende Bolschoi-Theater in Moskau*

erscheinen die Beine der Tänzerinnen in Bewegung, links Klavier spielende Hände und rechts die Trainerin in Nahaufnahme. Ein anderes Bild vereinigt das Gesicht einer Sekretärin mit ihrem eigenen „subjektiven“ Blick auf die auf der Schreibmaschine schreibenden Hände. Simultan ablaufende Ereignisse werden innerhalb einer Einstellung „montiert“, gewissermaßen in ein Bild hineinmontiert. (Abb.11+12)

Sehr früh schon, in der Kinodebatte um 1910, hatte man erkannt wie tief die Struktur der bewegten Bilder in den Erfahrungen und Wahrnehmungen der Großstadt verwurzelt ist, in gehetzten flüchtigen Eindrücken, einem gesteigerten Nervenleben und intensivierter Geistesgegenwart. Zuvor hatte bereits der Philosoph Georg Simmel diese Großstadtpsychologie treffend erfasst, ohne zu wissen, wie sehr er gleichzeitig das Dispositiv Kino beschrieb: „Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden ange-regt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit

ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen.“²⁰

Machen wir uns das an einem konkreten Bildbeispiel klar. Zu den Lieblingsmotiven in den Stadtporträts der westlichen wie auch der sowjetischen Avantgarde der 1920/30er Jahre zählen die Nieteisenträger und Drahtverspannungen der Stahlbauarchitektur bei Eisenbahnbrücken, Markthallen, Fabrikbauten, dem Eiffelturm in Paris oder der Schwebefähre „Pont Transbordeur“ in Marseille.²¹ Insbesondere wenn sie mit Fahrten, etwa vom fahrenden Zug oder abwärtsgleitenden Fahrstuhl aus, gefilmt werden, erzeugen sie eine bestimmte Form der Wahrnehmung, die Sigfried Giedion treffend beschrieben hat: „In den luftumspülten Stiegen des Eiffelturms, besser noch in den Stahlschenkeln eines Pont Transbordeur, stößt man auf das ästhetische Grunderlebnis des heutigen Bauens: Durch das dünne Eisennetz, das in dem Luftraum



ABB.13+14 Alter Hafen in Marseille (D 1932, László Moholy-Nagy); rechte Seite: Plakat zu Der Mann mit der Kamera (Courtesy Österreichisches Filmmuseum)

gespannt bleibt, strömen die Dinge, Schiffe, Meer, Häuser, Maste, Landschaft, Hafen. Verlieren ihre abgegrenzte Gestalt: kreisen im Abwärtsschreiten ineinander, vermischen sich simultan.²² Die Dinge verlieren ihre abgegrenzte Form, vermischen sich. Genau so lässt sich auch die zentrale Erfahrung des Großstadtlebens beschreiben. (Abb.13+14) Walter Benjamin hat dies gar auf Politik und gesellschaftliche Umwälzungen bezogen, die in den regelmäßig auftretenden Veränderungen der Wahrnehmungsweise ihren Ausdruck finden: „Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefah, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt.“²³ Wenn Benjamin mit dem Verfahren des Schocks vor allem die für

ihn avancierte Kunst der Surrealisten im Auge hat, so trifft das insbesondere auf ihre schroffen Montagen und Collagen zu (in Gemälde, Literatur und Film), die stets etwas Abruptes und Unvermitteltes aufbewahren. Das Moment des gesellschaftlichen Umschwungs wird allerdings noch besser in Vertovs Filmarbeiten reflektiert. Vertov hat also, indem er die montagehaften Wahrnehmungsformen ins Zentrum seiner Filmstruktur rückt, sowohl für seine Zeit (Großstadtpsychologie) als auch für das Medium (Film), als auch für die im Gang befindliche gesellschaftliche Umwälzung (russische Revolution) einen adäquaten Ausdruck gefunden.

Die Großstadt als Erfahrung – in acht urbanen Momenten

An Vertovs Film *Der Mann mit der Kamera* lässt sich eine genaue Bestandsaufnahme dessen vornehmen, was zur typischen Großstadterfahrung der 1920er Jahre gezählt werden muss. Im folgenden werden acht urbane Momente beschrieben und die bildliche Umsetzung aus dem Film im Anschluss stichwortartig beschrieben.²⁴

1. Die Stadt als Ort der Moderne durch die Multiplikation der Blickwinkel, verschiedene Seiten und Standpunkte, Brüche und Fragmente, Vervielfältigung der Perspektiven: Im Film sucht der Kameramann stets privilegierte Blickwinkel, rennt z.B. einen schrägen Eisenträger hinauf; klebt an der Außenseite eines fahrenden Zuges, extreme Untersicht eines Schlotens; die vom Zug überrollte Kamera, extreme Aufsicht auf verkehrsreiche Straße; bewegtes blickendes Auge; Auge verschmolzen mit Kameraobjektiv; Zwinkern von Jalousie und Augen als Thematisierung des Sehens. Die bewegte, agile Kamera setzt



auch mobile, tragbare Aufzeichnungsapparate voraus wie die kompakte Kinamo-Kamera (im Film lässt sich der Kameramann mit der Kinamo von Karren überrollen, die dann von unten gefilmt werden). Vervielfältigung der Perspektiven im übertragenen Sinn auch als Pluralität der Ansätze, so dass für den Sozialismus plädiert werden muss, Überzeugungsarbeit geleistet werden muss: Im Film zu sehen an der Agitation gegen NEP-Bürger, Bourgeoisie, Subproletariat und Faschisten.

2. Die Kontamination aller Dinge, alles greift in der Stadt ineinander, es gibt keine Trennungen der Bereiche und Zustände, die Beweglichkeit, Überlagerung, Vermischung: Im Film Straßenbahnen und Kinosaal als Dispositive permanenter Kommunikation; sich kreuzende und auch mehrfach übereinander belichtete Straßenbahnen; Mehrfachbelichtungen mit Simultan-Handlungen; Frauen stecken Verbindungen in der Telefonvermittlung, Analogie-Montage mit Morgentoilette der Frau und Abspritzen von Pollern und Litfaßsäule; Analogie von Ehescheidung und sich per Filmtrick trennenden Straßenbahnen; serielle Montage mit Tätigkeiten von Händen: vom Schleifen eines Rasiermesser, Haare schneiden, Augen schminken, über die Maniküre, bis zum Kleben eines Filmstreifens; extreme Fließbandarbeit gefolgt von entspannter Pausensituation.

3. Die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, von Fortschritt und Rückstand, das Nebeneinander von Gegensätzen: Im Film die Antinomien aus Geburt eines Babys und Leichenwagen am Friedhof, Glück und Heirat auf Standesamt und Scheidung des zerrütteten Paares; Subproletariat und NEP-

Bürger feiern in Bierhalle und Abendlokal, während Proletarier im Arbeiterklub gepflegten Hobbys wie Schachspiel, Zeitunglesen oder Radiohören nachgehen; Abschießen von Hakenkreuzen auf der Kirmes.

4. Das Miteinander von Widersprüchen, die Stadt ist kein eindeutiger Schauplatz, Ambivalenz: Im Film der Alptraum vom Überrollen des Kameramanns durch einen Zug als augenzwinkernder Filmtrick; die Unheimlichkeit der Schaufensterpuppen und der Dingwelt ohne den Menschen, Stille gebietendes Filmplakat „Das Erwachen der Frau“ als Teil des Erwachens der Großstadt; der chinesische Magier führt illusionistische Taschenspielertricks für Kinderaugen vor; Reflexionen in Drehtür; rückwärtslaufender Wasserspringer; unbewegte Kinder auf dem Filmstreifen werden in der Filmprojektion lebendig; Spott über überzogene Sportlichkeitsideale bei der Reitpferd-Simulation und der paradoxen Mehrfachbelichtung eines Gewichthebers; Reaktionen auf das Gefilmt-Werden bei einer Kohlearbeiterin, einer Fließbandarbeiterin, einem Mädchen mit kokettem Augenaufschlag.

5. Die Stadt als Ort des Lasters, von Raffinesse, Verbrechen, Gefahr, Prostitution, Verfall und Dekadenz: Im Film der voyeurhafte Blick ins Fenster auf die sich ankleidende junge Frau; zwielichtiges Gewerbe säuft in der Kneipe; die Kamera scheucht Clochards auf Parkbänken auf, sexuell anzüglicher Blick auf die Beine einer weiblichen Herumtreiberin, wohl Prostitution andeutend; ein betrunkenener Obdachloser lallt in die Kamera; Verkehrsgefahren für Passanten; Einsatz von Rettungswagen und Feuerwehr für Unfallopfer. Diese negative Seiten der Stadt



ABB.15+16+17+18 *Verschiebungen der räumlichen und zeitlichen Bestandteile, in Der Mann mit der Kamera*

sind Vertov weitgehend fremd, während im Westen die Verruchtheit der Großstadt spätestens seit der Jahrhundertwende das Lieblingsthema diverser Künste ist: in Literatur (u.a. der Heimatkunstabewegung), in der Malerei (u.a. bei Ludwig Meidner), im Film (z.B. Expressionismus).

6. Die Stadt als Ort der Veränderung, der Baustelle, der Entwicklung: Im Film Kraftwerk am Dnepr; Minenarbeiter mit monströsem Bohrer; von rotierenden Zahnradern umgebener Mechaniker, die fragmentarisch und imaginär zusammengesetzte Großstadt; das Kino als Produktionsstätte visueller Erkenntnis; apparatelenkte Wahrnehmung. Die von

Vertov auffällig vermiedenen Großbaustellen werden bald zum Lieblingsschauplatz des sozialistischen Aufbaufilms und zahlreicher Spielfilme.

7. Die Stadt als Ort der Kollektivität, die Straße als Wohnung des Kollektivs, als Ort der Versammlung, Demonstration, Vereinheitlichung und Massenkultur: Im Film die Agitation im öffentlichen Raum mit Transparenten, Filmplakaten, bewegten Eisenbahnsignalen; Signal gebender Verkehrspolizist; Massen auf den Straßen, Massen am Strand, Massen beim Sport, Massen im Kino.

8. Die Stadt als Ort verheißungsvoller Pros-

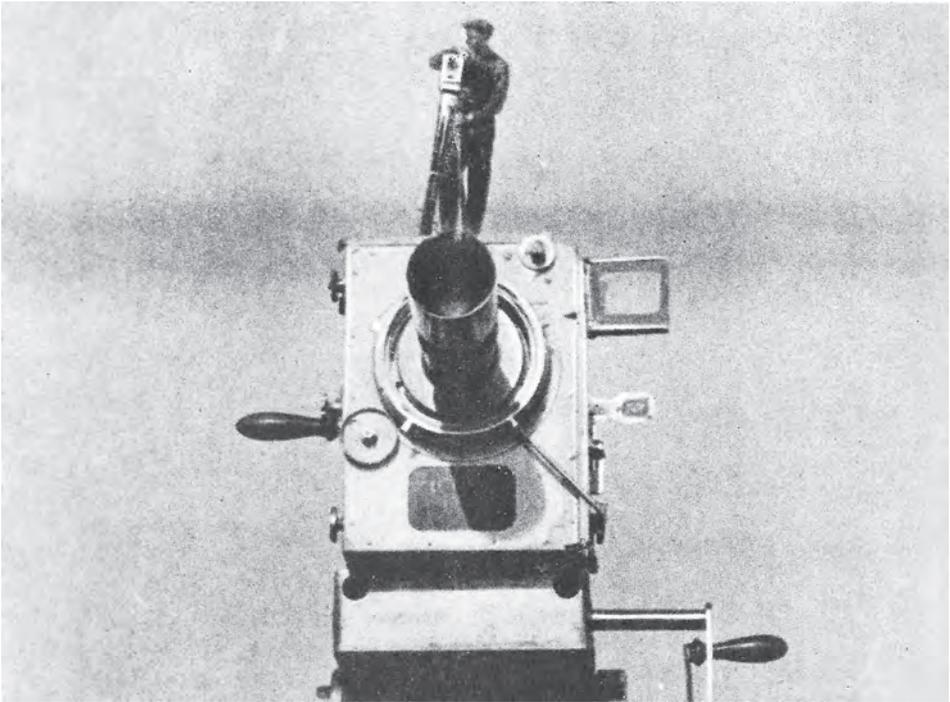


ABB.19 Mehrfachbelichtung, die die Produziertheit kenntlich macht

perität, der Hochhäuser, des Hochhinauswollens, aber auch der Hybris: Im Film weisen moderne Paternoster indirekt auf Hochhaus; moderne Nachtbeleuchtung; Omnipotenz des über der Stadt thronenden Kameramanns; das absolute Auge; Überwachungskamera; riesiges Teleobjektiv; Entgrenzung des Raums. (Abb.15+16+17+18)

Nach dieser Analyse einiger dokumentarischer Stadtporträts der 1920er Jahre lässt sich sagen, dass viele Spielfilme mit ihrem Narrativ der über die Stadtmodernisierung staunenden Naivlinge unterkomplex wirken, angesichts des vielfältig metaphorischen, metonymi-

schen und allegorischen Bildgebrauchs einiger (nicht aller) Stadtporträts. Diese entwickeln die Stadt als Projektionsfläche politischer Botschaften und als Ort von Produktivität. Aber die Modernität beschränkt sich nicht auf das Vorzeigen modernistischer Baukomplexe, sondern ist wie beim *Mann mit der Kamera* in die Montageform und die Filmstruktur selber gerutscht. Michael Kaufman betont, dass es die Aufgabe der Montage ist, stets eine „Interpretation der Bilder“²⁵ herzustellen – und zwar aus kommunistischer Sicht. Daher kann Vertov auch von einer „kommunistischen Dechiffrierung des Sichtbaren“²⁶ sprechen – eine Formulierung, die impliziert, dass

daneben noch andere Dechiffrierungsmöglichkeiten existieren.

Vertovs Verdienst besteht darin, dass er dies auch stets im Film ausgewiesen und signalisiert hat. Der feine Unterschied zwischen (berechtigter) Parteilichkeit und Propaganda entsteht dort, wo ein urteilender Mensch hinter der Schilderung zu spüren ist. Gerade aber das Künstliche und Zusammengesetzte verweist auf die Konstruktion des Films und seine Produziertheit, und damit auf die arbeitenden Menschen hinter dem Film. Gerade in der (spürbaren) überschwänglichen Begeisterung für die Errungenschaften der russischen Revolution, dem propagandistischen „Überschuss“, legt Vertov offen, dass er die vorgefundene sichtbare Welt interpretiert. Und in der Tat: Vertovs Aufnahmen zeigen, was konventionelle Wochenschaubilder nicht besitzen, die Vision einer sinnerfüllten Geschichte des Menschen. (Abb.19)

Zu Recht haben Filmregisseure wie Theodor Dreyer auf die Verwandtschaft zwischen Architektur und Film hingewiesen: „beide imitieren nicht die Natur, sie sind Produkte des menschlichen Vorstellens.“²⁷ Wie die Spirale in Tatlins Turm ein geeigneter Ausdruck des Geistes seiner Epoche ist, so ist auch die komplexe, alles verbindende, ineinandergreifende Struktur vom *Mann mit der Kamera* Ausdruck des Geistes seiner Zeit und macht konsequenterweise ihre spezifischen Gegebenheiten dem Zuschauer bewusst, macht ihre Produziertheit unter kommunistischen Auspizien kenntlich. Wolkenbügelhäuser können eben doch aus dem Nichts Realität werden, allein durch die Macht der Phantasie.

Thomas Tode ist Filmemacher und freier Publizist, Hamburg, D

ANMERKUNGEN

¹ Janina Urussowa: *Das Neue Moskau. Die Stadt der Sowjets im Film 1917-1941*, Köln: Böhlau 2004, S. 12.

² *Das einmontierte Projekt der Bürohäuser auf dem Moskauer Nikitskiplatz, 1925*, in: *El Lissitzky. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden: Verlag der Kunst 1992 (1967), Abb. Nr. 240.

³ Urussowa hat nur Dziga Vertovs *Tscheloweck s kinoapparatom* (Der Mann mit der Kamera) genauer analysiert.

⁴ Vgl. dazu auch Klemens Gruber: „Bastardisierungen. Die Lautsprechertribünen von Gustav Klucis“, in: *Maske und Kothurn*, 1-4 (2002), S. 447-452.

⁵ Dziga Vertov: „Wir. Variante eines Manifestes“ (1922), in: Wolfgang Beilenhoff: *Dziga Vertov. Schriften zum Film*, München: Hanser 1973, S. 10.

⁶ Wladimir Bljum in: *Iswestija* (6.4.1926), englisch

in Yuri Tsivian (Hg.): *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone: Le Giornate del cinema muto 2004, S. 157.

⁷ Nachdem Sowkino in Moskau Vertov am 31.12.1926 unter einem Vorwand entlassen hatte, bieten sie dieses Filmsujet rasch seinen beiden wichtigsten Mitarbeitern als erste eigene Regiearbeit an, die zudem von Vertovs Ehefrau Swilowa geschnitten und mit Hilfe zweier Kameramänner aus der Kinoki-Gruppe (Iwan Beljakow, Pjotr Sotow) gedreht wird. Das Angebot dient letztlich der Zerschlagung der Vertovschen Arbeitsgruppe, von denen allerdings Bruder und Ehefrau nach Beendigung der Arbeit in die Ukraine zu Vertov fahren, wo sie gemeinsam *Odinnadzaty* (Das Elfte Jahr, SU 1927/28) und weitere Filme realisieren.

⁸ Zur Auslandsausrichtung vgl. *Infoblatt Nr. 1 des*

20. *Internationalen Forums des jungen Films*, Berlin 1990. *Moskau* läuft in Deutschland 1929 in einer gekürzten Fassung, wohl nur die erste Rolle (Zensurkarte, 26.10.1929 mit 432 m), war aber auch in einer 2000 m Fassung in Berlin vorhanden (*Kulturfilmkatalog 1929-1930*, Berlin: Kino-Kontor der Handelsvertretung der UdSSR in Deutschland 1930). In New York läuft er unter dem Titel *Moscow Today*, allerdings fälschlicherweise unter dem Namen von Vertov (New York Times, 13.5.1929).

⁹ Alexander Hackenschmied dagegen verweigert in seinem Prag-Porträt *Bezúčelná Procházka* (CZ 1930) den Blick auf einen Triumpfbogen durch ein desinteressiertes Vorbeigleiten nur am oberen Architrav.

¹⁰ Wassili Shemtschushny, „Die Regie der Filmkamera“, in: *Nowy sritel* 18 (1927). Deutscher Auszug in *Infoblatt* Nr. 1 des 20. Internationalen Forums des jungen Films, Berlin 1990.

¹¹ Forsyth Hardy (Hg.): *Grierson und der Dokumentarfilm*, Gütersloh: Bertelsmann 1947, S. 126. Nach den Angaben in der englischen Originalausgabe offenbar zuerst in *Cinema Quarterly* (Winter 1932) erschienen.

¹² Siegfried Kracauer: „Der Mann mit dem Kinoapparat“, in: *Frankfurter Zeitung* 369 (19.5.1929).

¹³ Andreas Haus: „László Moholy-Nagys ‚Dynamik der Groß-Stadt‘ und die City-Symphonien der zwanziger Jahre“, in: *Maske und Kothurn* 1-2 (2011, erschienen 2012), Themenheft „bauhaus & film“, S. 75-93.

¹⁴ Ebd., S. 89-90.

¹⁵ Malcolm Turvey: „Vertov: Between the Organism and the Machine“, in: *October* 121 (Summer 2007), S. 5-18, hier S. 9. Zur Revision vgl. ebd. auch den Artikel von Yuri Tsivian.

¹⁶ Kasimir Malewitsch: „Die Gesetze der Malerei in den Problemen des Kinos“, in: *Der Schnitt* 3 (1996), S. 4-5, auch als „Die Gesetze der Malerei im Film“ (1929), in: Kasimir Malewitsch: *Das weiße Rechteck. Schriften zum Film*, Berlin: Potemkin Press 1997, S. 95-110.

¹⁷ Dziga Vertov: „Über die ‚Kinopravda‘“, in: *Vertov. Schriften*, op cit, S. 97-102, hier S. 102.

¹⁸ *Musiker und Maler über Dsiga Wertoff. Hanns Eisler und L. Moholy-Nagy erzählen von ihren Eindrücken*, deutschsprachiges Typoskript, RGALI, Moskau, Fonds 2091, opis 1, Mappe 96. Abgedruckt in:

Oksana Bulgakowa (Hg.), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1995, S. 157f.

¹⁹ Sophie Küppers: „Schaut das Leben durch das Kino-Auge Dsiga Werthoffs“, in: *Das Kunstblatt* (Mai 1929), S. 144; außerdem Küppers in: *El Lissitzky, op. cit*, S. 85.

²⁰ Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: *Jahrbuch der Gebe-Stiftung*, Bd. 9, Dresden: v. Zahn & Jaensch 1903, S. 185-206, hier S. 188.

²¹ Um nur einige zu nennen: der Eiffelturm in *Paris qui dort* (F 1923, René Clair) und *La Tour* (F 1928, René Clair), *Kinopravda* Nr. 18 (SU 1924, Dziga Vertov), *Sekljanny glas* (SU 1928, Lili Brik, Witali Shemtschushny); der Pont Transbordeur in *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (D 1930/32, László Moholy-Nagy); eine Eisenbahnbrücke in *De Brug* (NL 1928, Joris Ivens); der Stahlgerüstbau „Les Halles“ in *Les Halles centrales* (F 1930, Boris Kaufman, André Galitzine) und *De Markthallen van Parijs* (NL 1934, Paul Schuitema).

²² Siegfried Giedion: *Bauen in Frankreich*, Leipzig/Berlin: Klinkhardt & Biermann o. J. (1928), S. 7, zitiert nach Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 572, Fragment N 1a, 1. Vgl. auch Fragment F 3,5

²³ Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 2. Fassung, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I,2, S. 471-508, hier S. 503.

²⁴ Die urbanen Momente habe ich destilliert und ergänzt aus einem Gespräch mit Frieda Grafe: „Die verfilmte Stadt“, in: *Bauwelt* 12 (1987; Stadtbauwelt), S. 396-402.

²⁵ Interview in: *October* 11 (Winter 1979), S. 54-76, hier S. 62.

²⁶ Vertov: *Schriften*, op. cit, S. 29 und 112.

²⁷ Paraphrasiert bei Frieda Grafe, in: Wolfgang Jacobsen / u.a. (Hg): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 365-390, hier S. 372.