

Sabine Hänsgen

Visualisierung der Bewegung – Zirkulation in einem Land.
Zum Motiv der Eisenbahn im sowjetischen Film der zwanziger
und dreißiger Jahre

Prolog

Das Programm mit den ersten Filmen Lumières wurde sehr bald auch an verschiedenen Orten in Russland gezeigt. Die überlieferten Zeugnisse beschreiben eine Erschütterung in der Wahrnehmung der Zuschauer, die insbesondere von *L'arrivée d'un train à la gare de La Ciotat* (*Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat*, 1895) ausgelöst wurde. Der visuelle Schock, den die Zuschauer erlebten, als sich der Zug aus der Tiefe des Raumes auf sie zu zu bewegen schien, ist in Maksim Gor'kij's Korrespondenz aus dem Jahr 1896 dramatisch bis zur Erfahrung einer leibhaftigen Gefährdung übersteigert:

Er [d. i. der Zug; S.H.] rast direkt auf Sie zu – nehmen Sie sich in Acht! Es scheint, als werde er sich gleich in die Dunkelheit hineinstürzen, in der Sie sitzen, Sie in einen aufgerissenen Hautsack voll zerquetschten Fleisches und zersplitterter Knochen verwandeln, diesen Saal und dieses Gebäude zerstören, sie in Trümmer und Staub verwandeln...

Он мчится стрелой прямо на вас – берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полной измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и пыль этот зал и это здание...¹

Warum aber wurde von den russischen Zuschauern gerade dieser Film innerhalb des Gesamtprogramms so intensiv wahrgenommen und so ausführlich kommentiert? Für die russischen Zuschauer drängte sich wohl unmittelbar die literarische Parallele zum Schlussteil von Lev Tolstoj's Roman *Anna Karenina* auf:

¹ Nižegorodskij listok, 1896, 4. iulja, No. 182, 3. Zitiert nach: Civ'jan, Jurij: *K simvolike poezda v rannem kino*. In: *Trudy po znakovym sistemam* 21. Tartu 1987, 119-134, hier 120.

Mit leichten, raschen Schritten ging sie dann die Stufen hinunter, die von der Wasserstation zu den Schienen führten, und blieb neben dem dicht an ihr vorüberfahrenden Zug stehen. Sie sah den Unterbau der Waggons, die Schrauben und Ketten und die hohen gußeisernen Räder des langsam dahingleitenden ersten Waggons und suchte nach dem Augenmaß die Mitte zwischen den Vorder- und Hinterrädern sowie den Moment, da diese Mitte sich ihr gegenüber befinden würde, zu bestimmen.

„Dahin!“ sagte sie sich, während sie in den dunklen Schatten unter dem Waggon, auf den mit Kohlen vermengten Sand blickte, der die Zwischenräume zwischen den Holzschwellen ausfüllte. „Dahin, gerade in die Mittel! So werde ich ihn strafen und mich von aller Welt und mir selbst befreien!“

Быстрым, легким шагом спустившись по ступенькам, которые шли от водокачки к рельсам, она остановилась подле вплоть мимо ее проходящего поезда. Она смотрела на низ вагонов, на винты и цепи и на высокие чугунные колеса медленно катившегося первого вагона и глазомером старалась определить середину между передними и задними колесами и ту минуту, когда середина эта будет против нее.

„Туда!“ – говорила она себе, глядя в тень вагона, на смешанный с углем песок, которым были засыпаны шпалы, – „туда, на самую середину, и я накажу его и избавлюсь от всех и от себя.“²

Durch die Äußerung eines Zeitzeugen ist belegt, dass von den russischen Zuschauern eine assoziative Verbindung zwischen Film und Literatur hergestellt wurde. In einem Brief des Kritikers Vladimir Stasov heißt es:

Wie plötzlich ein ganzer Eisenbahnzug aus der Ferne heranragt, schräg durch das Bild, immer größer wird, und sich gleich schon über dich schiebt und dich zerdrückt, ganz genau wie in „Anna Karenina“ – das ist einfach unvorstellbar.

Как летит вдруг целый поезд жел. дороги из дали, вкось по картине, летит и все увеличивается и точно вот сию секунду на тебя надвинется и раздавит, точь-в-точь как в „Анне Карениной“ – это просто невообразимо [...].³

² Tolstoj, Leo: *Anna Karenina*. Aus dem Russischen übertragen von August Scholz. München 1979, 762. Tolstoj, Lev N.: *Polnoe sobranie sočinenij*. Tom 19. Moskva 1935, 348.

³ V. V. Stasov o kinematografii. Publ. A. Šifmana. In: *Iskusstvo kino*, 1957, Nr. 3, 127-141, hier 128.

Im Motiv der Eisenbahn wurde eine traditionelle, durch den psychologischen Realismus geprägte Leseerwartung mit dem Erlebnis des Sehens im Medium des Films konfrontiert, das zur Auseinandersetzung mit einer für das literaturzentrierte russische kulturelle Bewusstsein neuen Erfahrung von Visualität führte. Jurij Civ'jan hat in seinem Aufsatz „Zur Symbolik des Zugs im frühen Film“⁴ aus den – in einer Art Selbstbeobachtung aufgezeichneten – ersten Filmeindrücken verschiedene Perzeptionsmuster bei einem auf das Medium unvorbereiteten Publikum herausgearbeitet. An einige Argumentationslinien seiner Studie möchte ich in meinen Überlegungen anknüpfen.

Besonderes Erstaunen, aber auch besonderes Entsetzen löste bei den frühen Filmzuschauern die diagonale Bewegung über die optische Blickachse aus, die der eigentlich statischen Einstellung eine starke Dynamik und räumliche Tiefe verlieh. Die *Laterna Magica* hatte es zwar schon vorher zu einiger Perfektion in der Bewegungsdarstellung gebracht: Mit der Vorrichtung des „doppelten Objektivs“ bzw. eines Rahmens, in den statt einer, zwei Glasplatten eingelegt werden konnten, wurde ein Bewegungseffekt dadurch erreicht, dass ein Bild gegen ein anderes verschoben wurde. Auf diese Weise war es in der *Laterna Magica* jedoch nur möglich, eine Bewegung in Längsrichtung zu erzeugen⁵, Louis Lumière aber stellte den Filmapparat so auf, dass bei der Projektion des Films die Illusion entstand, als ob sich der Zug aus der Tiefe des Raumes von der Leinwand in den Saal bewege.⁶ Durch die besondere Art der Bildkomposition erzielte er, ohne den Standpunkt der Kamera zu verändern, den Eindruck wechselnder Einstellungsgrößen von der Totale bis zur Großaufnahme. Dies hatte den Effekt einer übermäßig sich steigernden Vergrößerung des herannahenden Zugs, die bei den Zuschauern zugleich das Gefühl

⁴ Civ'jan, Jurij: K simvolike poezda v rannem kino, 119-134.

⁵ Lotman, Jurij/Civ'jan, Jurij: *Dialog s ekranom*. Tallinn 1994, 45.

⁶ Vgl. Segeberg, Harro: Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-) Wahrnehmung – Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende. In: Ders. (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Mediengeschichte des Films*. Bd. 1. München 1996, 327-358, hier vor allem „Vom Vor-Film zum Film“, 336-354. In Lumières Ausnutzung der Tiefenschärfe und seiner dreidimensionalen Art des Sehens erkennt Thomas Elsaesser ein Anknüpfen an die Tradition des Stereoskops und des mit dieser Apparatur verbundenen Bildverständnisses. Vgl. Elsaesser, Thomas: Eine Erfindung ohne Zukunft. Thomas A. Edison und die Gebrüder Lumière. In: Ders.: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München 2002, 47-68, insbesondere 63f.

einer Beschleunigung bei realem Abbremsen des Zugs hervorrief. Am Ende der Stummfilmära analysierte Rudolf Arnheim unter wahrnehmungspsychologischen Aspekten in seinem Buch *Film als Kunst* bereits rückblickend das Motiv der einfahrenden Lokomotive (s. Abb 1-3):

[...] sie [d. i. – die Lokomotive; S.H.] scheint auf den Beschauer zuzukommen, der Eindruck ist sehr stark. Und zwar deshalb, weil die Dynamik der vorwärtsstürmenden Bewegung unterstützt wird durch eine andere, die keine objektive Eigenschaft des Gegenstandes (d.h. der fahrenden Lokomotive) ist, sondern mit dem Standort des Beschauers bzw. der Kamera zusammenhängt: je näher die Maschine nämlich kommt, unso größer wird sie, die schwarze Fläche verbreitet sich rasend schnell nach allen Seiten... es ist ein dynamisches Anschwellen nach den Rändern des vier-eckigen Bildrahmens zu, und dies Anschwellen unterstützt die objektive Bewegung der Maschine. Der Zug braust heran, und unheimlich schnell füllt sich das ganze Bild mit Schwärze, sie flutet schließlich über die Ränder weg. Hier unterstützt also die perspektivische Größenveränderung eines objektiv gleich groß bleibenden Körpers die Aktivität, die auch objektiv für ihn charakteristisch ist und auf deren Interpretation es dem Filmkünstler gerade ankommt.⁷

Die Zuschauer, die erstmalig mit der Situation der Filmprojektion konfrontiert waren, nahmen den Raum des bewegten Bildes auf andere Weise als bereits routinierte Filmbetrachter wahr. Die Empfindung einer hypertrophen Verkürzung der Maße bei der Projektion der räumlichen Bewegung in die Bildfläche, die scheinbare Größenverschiebung in der Perspektive wurde von ihnen noch nicht im Sinne der „Größenkonstanz“⁸ in Bezug auf die objektive Größe der Gegenstände ausgeglichen. Den frühen Zuschauern gelang es noch nicht, sich unmittelbar in der neuen Raum- und Bewegungsgeometrie der Leinwand zu orientieren. Sie konnten den Schock über das ständige Anwachsen der sich auf sie zubewegenden Lokomotive nicht ohne weiteres verarbeiten, auch wenn es durchaus schon ein Bewusstsein für den medialen Illusionscharakter des Filmbildes gab, was aus Maksim Gor'kij's zweiter Odessaer Korrespondenz hervorgeht, in der er das abrupte Ende des kurzen Films von Lumière beschreibt:

⁷ Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt a. M. 1979, 84f.

⁸ Zum Begriff der „Größenkonstanz“ vgl. ebd., 28f.

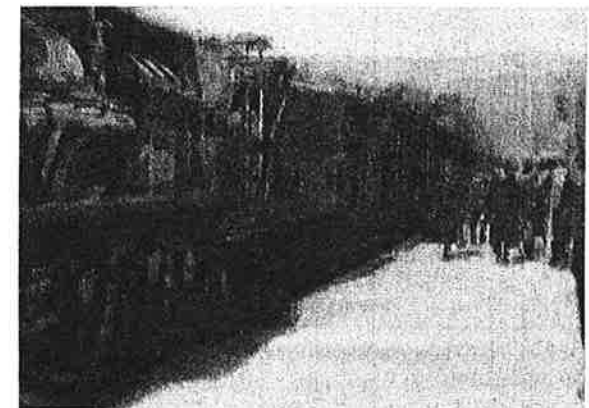
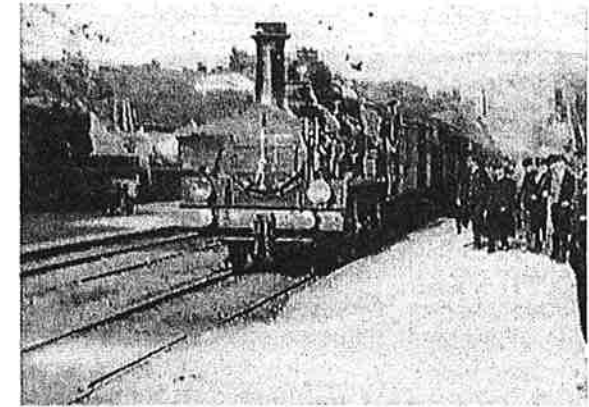
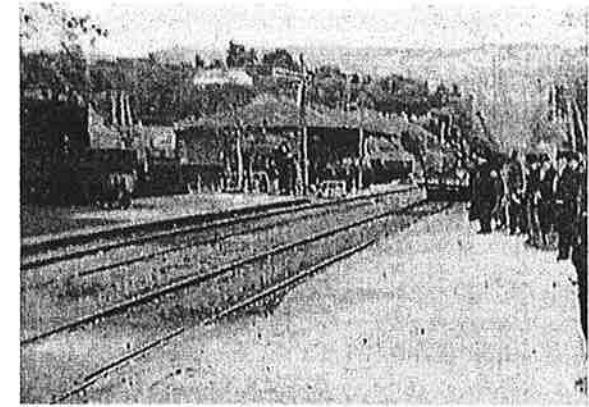


Abb. 1, 2, 3: Louis Lumière: *Die Ankunft eines Zuges in La Ciotat* (1895)

Vor Ihnen brodeln ein seltsames Leben, ein echtes, lebendiges [...]. Und plötzlich verschwindet es. Vor den Augen befindet sich einfach ein Stück weiße Leinwand in einem breiten schwarzen Rahmen, und es scheint, als sei nichts darauf ihr gewesen [...]. Es wird einem irgendwie unheimlich.

Перед вами кипит странная жизнь, настоящая, живая [...] И вдруг она исчезает. Перед глазами просто кусок белого полотна в широкой черной раме, и кажется, что на нем не было ничего [...] Становится как-то неопределенно жутко.⁹

Die ersten visuellen Erfahrungen mit dem neuen Medium Film übten eine starke formbildende Wirkung auf eine Reihe nachfolgender Werke aus. So dominierte in der Verfilmung des Romans *Anna Karenina* durch Vladimir Gardin im Jahre 1914 das filmische Vorbild der Lumièreschen Miniature über das literarische Erzählmuster. Die Schlusseinstellung des Gardinschen Films, die auch auf den Seiten der Zeitschrift *Iskra* im Jahr 1914 abgebildet war, ist – wie Jurij Civ'jan entdeckte – eine Replik auf die Einstellungskomposition des Lumièreschen Films, was die Platzierung der Kamera im Verhältnis zum Zug betrifft. Die weibliche Hauptfigur wirft sich im Unterschied zur literarischen Vorlage nicht unter die vorbeifahrenden Eisenbahnwaggons, sondern – motiviert durch die Einstellungskomposition des filmischen Vorbilds – direkt vor die Lokomotive. Dieses ikonographische Muster setzte sich auch in folgenden Verfilmungen gegen eine unmittelbare Darstellung des Selbstmords nach Tolstoj durch.

1 Visualisierung der Bewegung

Die Abgrenzung des neuen filmischen Mediums von seinen Vorgängermedien (Literatur, Theater, Musik) wird in der Avantgarde der zwanziger Jahre zu einem theoretisch begründeten künstlerischen Programm. In *Wir. Variante eines Manifestes* (*My. Variant manifesta*, 1922) formuliert Dziga Vertov polemisch:

Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nir-

⁹ Gor'kij, Maksim: S Vserossijskoj vystavki. Sinematograf Ljum'era. In: *Odesskie novosti*, 1896, 6. iulja, No. 3681, 2, zitiert nach: K simvolike poezda v rannem kino, 128.

gendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in den Bewegungen der Dinge.

Wir fordern auf:

Weg

von den süßdurchfeuchteten Romanzen,
vom Gift des psychologischen Romans,
aus den Fängen des Liebhabertheaters,
mit dem Rücken zur Musik!

Weg

ins reine Feld, in den Raum der vier Dimensionen (drei + Zeit)!
Auf zur Suche nach ihrem Material, ihrem Jambus, ihrem Rhythmus!

Мы очищаем киночество от примазавшихся к нему, от музыки, литературы и театра, ищем своего, нигде не краденного ритма и находим его в движениях вещей.

Мы приглашаем:

– в о н –

из сладких объятий романа,
из отравы психологического романа,
из лап театра любовника,
задом к музыке,

– в о н –

в чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма.¹⁰

Über das frühe Kino hinausgehend, das eine Vervollkommnung der filmischen Aufzeichnungs- und Projektionstechniken anstrebte, wird die Schaffung einer eigenständigen Sprache des Films gefordert, die nicht durch die Einflüsse anderer Medien verunreinigt sein soll. Die eigentliche Medialität des Films findet nach avantgardistischer Auffassung ihren Ausdruck in der geometrischen Organisation von Bewegungen im Raum, deren Rhythmus sich aus dem Wechsel der Einstellungen in der Zeit ergibt. Der psychologisch motivierten Handlung in den traditionellen Künsten stellt Dziga Vertov eine rein kinetische Handlung entgegen, die durch eine besondere Syntax in der Montage von Bewegungsintervallen erzeugt wird:

Der Stoff – die Elemente der Bewegungskunst – sind die *Intervalle* (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen) und keinesfalls

¹⁰ Vertov, *Dziga: Schriften zum Film*. Hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973, 7f. Vertov, *Dziga: Stat'i, dnevniki, zamysli*. Hg. von Sergej Drobašenko. Moskva 1966, 46.

die Bewegungen selbst. Sie (die Intervalle) geben auch der Handlung die kinetische Lösung.

Die Organisation der Bewegung ist die Organisation ihrer Elemente, d.h. der Intervalle in Sätzen.

Материалом – элементами искусство движения – являются интервалы (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению.

Организация движения есть организация его элементов, то есть интервалов во фразы.¹¹

Das Motiv des herannahenden Zugs, das in der Lumièreschen *mise en cadre* als Bild- und Bewegungskomposition innerhalb einer Einstellung noch stark fotografisch inspiriert war, überführen Dziga Vertov und sein Bruder, der Kameramann Michail Kaufman, in eine neue Dimension der filmsprachlichen Darstellung. In einer Überbietung der menschlichen Sinne soll dabei die natürliche Optik durch eine zweite technische Natur der Optik ersetzt werden. Die frei bewegliche Kamera, die als mechanische Apparatur von der Sinnesphysiologie und Wahrnehmungspsychologie des Menschen abgekoppelt wird, erscheint als zentrale Instanz filmischer Dynamik, und die Überschreitung bloßer dokumentarischer Reproduktion der äußeren Wirklichkeit konzeptualisiert Dziga Vertov in der filmischen Produktivität der Montage von Intervallen, bei der die innerbildliche Bewegung um eine zwischenbildliche Dimension der Bewegung potenziert wird. Gilles Deleuze' Definition des Bewegungsbildes bildet einen vorläufigen Abschluss dieser von Vertov ausgehenden Reflexionen über das Filmbild:

Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild. Sicher liefert er auch einen Schnitt, aber einen beweglichen, keinen unbeweglichen Schnitt plus abstrakte Bewegung.¹²

Vor diesem theoretischen Hintergrund möchte ich im Folgenden eine Eisenbahnsequenz aus Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (*Človek s kinoapparatom*, 1929), der als filmisches Manifest für die Schaffung einer absoluten Kinematographie gilt, genauer betrachten.¹³

¹¹ Vertov: *Schriften*, 9. Vertov: *Stat'i*, 48.

¹² Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1989, 15.

¹³ Bei meiner Untersuchung gehe ich aus von der Beschreibung und Analyse der Sequenz bei Petrić, Vlada: *Constructivism in Film. The Man with the Movie Ca-*

Zu Beginn der Sequenz fährt der „Mann mit der Kamera“ im Auto bei einer Gleisanlage vor. Er begibt sich in das Innere des Schienenraums und filmt den aus der Tiefe des Raums herannahenden Zug, bis schließlich aus einer extremen Untersicht sogar das Überrolltwerden durch die Eisenbahnwaggons zu sehen ist. Der kompositionelle Aufbau der Einstellung kann als Replik auf den Lumièreschen Film *plus Reminiscenz an Anna Karenina* verstanden werden. Im zitierenden Aufgreifen wird zum einen das Moment des visuellen Schocks, ja der Gefährdung, das die ersten russischen Zuschauer Lumières so intensiv erfahren haben, inszenierend übersteigert, indem die Kamera bis unmittelbar unter den Zug gebracht wird. Die Diagonalbewegung des Zugs bei Lumière ist zu einer noch aggressiveren Frontalbewegung auf die Zuschauer zu verstärkt, und durch die Entfernung einiger Einzelbilder aus dem Filmstreifen wird das Herannahen des Zugs bei einem späteren Eingriff im Schneiderraum zusätzlich beschleunigt. Zum anderen entsteht aber durch die Zwischenschaltung der filmenden Figur als Wahrnehmungspuffer auch ein Moment von Distanz, im Prozess des Zitierens haben wir es zugleich mit einer analysierenden Bloßlegung der Verfahren zu tun.

Die Eisenbahnbilder des Kameramanns werden in der Sequenz mit Bildern einer schlafenden Frau parallel geschnitten. Zunächst richtet sich der Blick auf deren Nacken und auf den Arm hinter ihrem Kopf. Je mehr sich das Tempo des herannahenden Zugs steigert, desto unruhiger werden die Bewegungen der Frau, die im Moment des Überrolltwerdens wach wird und sich vom Bett erhebt. Ein an anderer Stelle im Film zu sehendes Plakat enthält einen Hinweis darauf, dass diese Bilder als Anspielung auf den deutschen Film *Erwachen des Weibes* von Fred Sauer (1927) zu entschlüsseln sind, der im Untertitel als „künstlerisches Drama“ annonciert wird.¹⁴

In seinen Schriften stellt Dziga Vertov die eigene dokumentarische Methode, die durch Fakten zu einer Bewusstseinswirkung führen soll, dem hypnotisch auf das Unbewusste wirkende – von ihm abgelehnten – künstlerischen Drama gegenüber:

mera. A Cinematic Analysis. Cambridge/New York 1987, insbesondere im Kapitel „Oneric impact of intervals“ (164-176).

¹⁴ Vgl. Tsivian, Yuri: Einige Überlegungen zur Struktur des Films *Der Mann mit der Kamera*. In: Drubek-Meyer, Natascha/Murašov, Jurij (Hg.): *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov*. Frankfurt a. M. et al. 2000, 119-146, insbesondere 141-145.

In *Taumel versetzen* und *suggestieren* – das sind die Hauptmethoden der Wirkung des Kunstdramas, und das bringt es in die Nähe der Wirkung religiöser Art, das gestattet es, den Menschen einige Zeit hindurch in einem erregt-bewußtlosen Zustand zu halten. Wir kennen Beispiele unmittelbarer Suggestion (Hypnose), wir kennen Beispiele sexueller Suggestion, bei denen die Frau den Mann oder Liebhaber in Erregung versetzt, diesem beliebige Gedanken, Handlungen usw. suggeriert.

Одурманить и внушить – основной метод воздействия художественной драмы – роднит ее с воздействием религиозного порядка и позволяет некоторое время держать человека в возбужденно-бессознательном состоянии. Мы знаем примеры непосредственного внушения (гипноз), мы знаем примеры полового внушения, когда женщина, возбуждая мужа, любовника, внушает ему любые мысли, поступки и т. д.¹⁵

Den programmatischen Äußerungen Vertovs folgend, kann die betrachtete Sequenz als eine parodistische Realisierung des Filmtitels *Erwachen des Weibes* interpretiert werden, wobei in einer übertragenen Bedeutung das Erwachen aus der Hypnose der Traumfabrik des künstlerischen Films gemeint ist. Aus dieser von Jurij Civičan vorgeschlagenen Lesart ergibt sich jedoch eine in mehrfacher Hinsicht paradoxe Konsequenz: In der absoluten Kinematographie, die den radikalen Verzicht auf Drehbuch und Zwischentitel deklariert, wird durch diese Interpretation eine verdeckte Literarizität aufgespürt und entgegen aller verbaler Kritik Vertovs an der künstlerischen Traumfabrik entsteht ein besonderer erotischer und hypnotisch-erregender Effekt gerade durch die in Intervallen geschnittenen dokumentarischen Bilder.

Die Kamera als *Kinoauge* (*Kinoglaz*) unterläuft das gewöhnliche Spektrum der Wahrnehmung und eröffnet eine von Walter Benjamin in Korrespondenz zur Psychoanalyse beschriebene Dimension des Optisch-Unbewussten:

Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen. Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung in ihm. So wird

¹⁵ Vertov: *Schriften*, 38. Vertov: *Stat'i*, 92.

handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zu der Kamera als die zum Auge spricht. Anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.¹⁶

Die technisch-apparathafte Wahrnehmung löst eine in sich geschlossene Vorstellungsganzheit in eine montierte Abfolge von Bewegungspartikeln auf. Um die Analyse der Bewegung von Dingen im Raum geht es dabei sowohl in der Fotografie als auch im Film. Ein besonders intensiver künstlerischer Austausch lässt sich in diesem Zusammenhang zwischen Dziga Vertov und Aleksandr Rodčenko beobachten. Der Erstveröffentlichung seines Manifests *Wir* 1922 in der von Aleksej Gan herausgegebenen Zeitschrift *Kinofot* stellte Vertov eine konstruktivistische Zeichnung Rodčenkins voran, und seine eigenen filmischen Experimente hatten wiederum einen großen Einfluss auf die Weiterentwicklung der Fototechnik durch Rodčenko, die zu einer Aufspaltung der dargestellten Gegenstände in eine Vielzahl verschiedener Ansichten führte. Diese Dynamisierung der perspektivischen Struktur, die sich gegen die fest gefügten Konventionen des Sehens richtet, charakterisiert Aleksandr Rodčenko selbst folgendermaßen:

Ich fasse zusammen: um den Menschen zu einem neuen Sehen zu erziehen, muß man alltägliche, ihm wohlbekannt Objekte von völlig unerwarteten Blickwinkeln aus und in unerwarteten Situationen zeigen; neue Objekte sollen von verschiedenen Seiten aufgenommen werden, um eine vollständige Vorstellung vom Objekt zu geben.

Суммирую: чтоб приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте.¹⁷

¹⁶ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1. Fassung). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. I.2. Frankfurt a. M. 1974, 431-508, hier 461.

¹⁷ Rodtschenko, Alexander: Wege der zeitgenössischen Fotografie (1928), zit. nach: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie II*, 1912-1945. München 1979, 85-91, hier 90. Rodčenko, Aleksandr: Puti sovremennoj fotografii. In: *Novyj Lef* 9 (1928), 31-39, hier 38.

Im Vergleich zur Fotografie ist die Mobilisierung des Sehens im filmischen Medium noch weiterreichend. Die Vertovsche Montage von Intervallen steigert die Bewegungen der gefilmten Gegenstände und der sie filmenden Kamera um eine Dimension von Bewegung, die sich zwischen den Bildern im Übergang von einem visuellen Impuls zu einem anderen herausbildet. Die zwischenbildliche Bewegung stellt dabei eine komplexe Größe dar, in der sich die Energie aus den Korrelationen verschiedener Momente (Einstellungsgröße, Perspektive, innerbildliche Bewegung, Helldunkelwerte, Aufnahmegeschwindigkeit usw.) akkumuliert. In einem beweglichen System wechselseitiger Beziehungen, das einem ständigen Prozess von Verschiebungen unterworfen ist, manifestiert sich eine umfassende Erfahrung von Simultaneität in einer multipel gerichteten Räumlichkeit:

Wir fallen und wachsen hoch im Rhythmus der Bewegung verlangsamer und beschleunigter Dinge,
die sich von uns entfernen, neben uns sind, über uns,
um uns, sich gerade oder in Ellipsenform bewegen,
von rechts und links, versehen mit einem Plus und Minus:
die Bewegungen verkrümmen, korrigieren, teilen, zerschroten, multiplizieren sich miteinander, durchschießen geräuschlos den Raum.

Мы падаем, мы растаем вместе с ритмом движений,
замедленных и ускоренных,
бегущих от нас, мимо нас, на нас,
по кругу, по прямой, по эллипсу,
вправо и влево, со знаками плюс и минус;
движения искривляются, выпрямляются, делятся, дробятся,
умножают себя на себя, бесшумно простреливая пространство.¹⁸

Kehren wir zu der Eisenbahnsequenz zurück: Durch die schnelle Bewegung des Zugs, die von der Bewegung der Kamera potenziert wird, lösen sich die Konturen der Gegenstände immer weiter auf. Der sich beschleunigende Rhythmus der Schnitte schwächt den Referenzbezug zu einer außerfilmischen Wirklichkeit ab, und es entstehen halbabstrakte und abstrakte visuell-graphische Formen und Muster. Insbesondere in der Übergangsstufe der Halbabstraktion bildet sich ein bildlicher Reim heraus, der auf der visuellen Äquivalenz zwischen Schiene, Eisenbahnwaggon und Filmstreifen beruht. Die Loslösung der filmischen

¹⁸ Vertov: *Schriften*, 10. Vertov: *Stat'i*, 49.

Darstellung von gegenständlichen Bezügen lässt schließlich eine Parallele zum Suprematismus in der bildenden Kunst der russischen Avantgarde erkennen.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass Kazimir Malevič, der Erfinder der Gegenstandslosigkeit in der Malerei, sich seinerseits für das Schaffen Dziga Vertovs interessierte. In seinen Schriften zum Film reflektiert Malevič die Entwicklung des neuen Mediums, das er als dynamische Licht-Malerei in der Zeit betrachtet, in Analogie zu seinem Evolutionsmodell der Malerei vom Naturalismus über den Kubismus und Futurismus zum Suprematismus.¹⁹ Die Einteilung in gegenständliche und ungegenständliche Formen spielt dabei eine grundsätzliche Rolle. Einzelne Einstellungen aus Vertovs Film *Das elfte Jahr* (*Odnadcatyj*, 1928) vergleicht Malevič, was die Bewegungsdynamik des Bildaufbaus betrifft, mit einem futuristischen Gemälde Giacomo Ballas. Vor allem aber in *Der Mann mit der Kamera* sieht Malevič vielversprechende Ansätze einer Überwindung der mechanischen Reproduktion der Natur auf dem Weg in die filmische Abstraktion:

Der Mann mit der Kamera ist [...] ein Schritt nach vorn, weil er nicht mehr ein Thema präsentiert, das sich im Verlauf des gesamten Films seine Gestalt bewahrt, sondern er zeigt ein Auseinanderfallen des Themas und sogar die Auflösung der Gegenstände in der Zeit infolge der dynamischen Ausdrucksweise.

Человек с киноаппаратом [...] является шагом вперед в том, что представляет собою уже не тему, сохраняющую весь свой образ на протяжении всей фильма, но представляет собою распадение темы и даже растворение вещей во времени за счет динамического выражения.²⁰

Die betrachtete Vertovsche Sequenz endet mit einer beweglichen Einstellung von oben auf die Eisenbahnschienen. Ein spezifischer Flimmereffekt entsteht dadurch, dass zwischen die Aufnahmen der Schienen in sich steigendem Tempo Schwarzbild geschnitten ist. Jenseits der Mimese

¹⁹ Vgl. die erste vollständige Sammlung von Malevičs Äußerungen zum Film: Malewitsch, Kasimir: *Das weiße Rechteck. Schriften zum Film*. Hg. von Oksana Bulgakowa. Berlin 1997.

²⁰ Malewitsch, Kasimir: Die Gesetze der Malerei im Film. In: Ders.: *Das weiße Rechteck*, 95-110, hier 105. Malevič, Kazimir: *Živopisnye zakony v problemach kino*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom 1. *Stat'i, manifesty, teoreticheskie sočinenija i drugie raboty, 1913-1929*. Hg. von Šatskich, Aleksandra S./Sarabjanov, Dmitrij V. (u.a.). Moskva 1995, 300-306, hier 304.

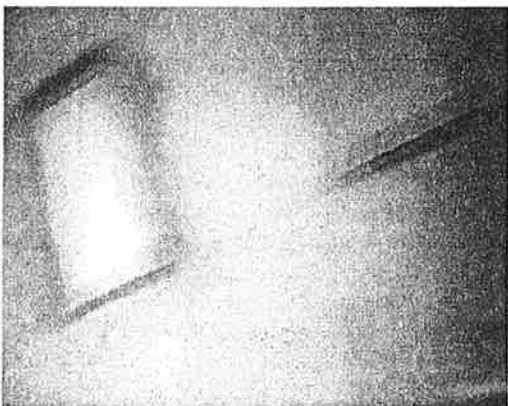


Abb. 4, 5, 6, 7: Vertov: *Der Mann mit der Kamera* (1929)

sis erscheint so die Bewegung der Gegenstände zu einer Bewegung als solcher transzendiert.

Durch das Pulsieren von Montageintervallen zwischen schnell aufeinanderfolgenden hellen und dunklen Bildern wird nicht nur ein in visueller Hinsicht aggressiv auf die Sinne der Zuschauer wirkender Stroboskop-Effekt erzeugt, der das Lumièresche Schockmoment in die filmische Abstraktion überführt. Eine extrem beschleunigte Montage, die jeglichen realistischen visuellen Eindruck übersteigt, kann bereits im Stummfilm so etwas wie einen Klangeindruck evozieren. Dies hat Marcel Martin in seiner Studie über die Sprache des Films beschrieben:

Il apparaît en effet que le montage rapide (flashes) dans le cinéma muet correspond souvent à la volonté de rendre une impression *sonore*: le montage rapide est en effet absolument non réaliste lorsqu'il prétend s'appliquer à la vue (nous ne voyons jamais que peu de choses à la fois du fait de la limitation de notre champ de vision – et en tout cas pas sur un tel rythme), mais il exprime par contre remarquablement bien la bousculade sonore de l'univers réel (les sons se précipitent en foule à nos oreilles de tous les points de l'horizon, ils se chevauchent et s'entremêlent dans un environnement compact et permanent).²¹

²¹ Martin, Marcel: *Le langage cinématographique. Nouvelle édition*. Paris 2001, 128. Vgl. darüber hinaus Šerel', A.: 'Zvuk v nemom kino. In: *Ekrannye iskusstva i literatura. Nemoje kino*. Moskva 1991, 156-176.

2 Zirkulation in einem Land

Die Foto- und Audiogenität der sich bewegenden Eisenbahn, die von der Avantgarde zur Schaffung eines selbstwertigen Bewegungsbildes in Anspruch genommen wurde, verliert im sozialistischen Realismus zunehmend ihre Bedeutung. Im Film der dreißiger Jahre geht es nicht darum, die Bewegungsdynamik als solche zu visualisieren, die Eisenbahn als konkretes Darstellungselement dient vielmehr dazu, abstrakte Postulate des ideologischen Diskurses anschaulich zu machen. Die Eisenbahn wird so zum Bestandteil einer neuen Sowjetmythologie, innerhalb derer sie die Modernisierung des Landes, die räumliche Ausdehnung der heimatlichen Weiten sowie die Schaffung einer vereinheitlichten Zentrum-Peripherie-Struktur des Sowjetreiches versinnbildlicht.

Im Unterschied zur Avantgarde ist die Entwicklung des sozrealistischen Mediensystems dadurch gekennzeichnet, dass das filmische Medium nicht mehr in Abgrenzung zu anderen Medien definiert wird. Es kommt sogar zu einer Anverwandlung des Films an ältere Medien (Literatur, Malerei, mündliche Folklore usw.), wobei die Differenzqualität zwischen den einzelnen Medien tendenziell gelöscht wird. Die aus der Vermischung und wechselseitigen Übersetzbarkeit der Medien entstehenden synthetischen, multimedialen Komplexe sind auf eine verbale Dimension bezogen und erscheinen als Illustrationen einer ideologischen Textualität, die ihre diskursive Vereinheitlichung begründet.²²

Für das Funktionieren der sowjetischen Kultur in den dreißiger Jahren ist dabei jedoch von entscheidender Bedeutung, dass der Diskurs der Ideologie immer ausgeprägtere mythologische Züge gewinnt.²³ Dieser Prozess der Mythologisierung lässt sich auch am Motiv der Eisenbahn beobachten, wenn etwa die Eisenbahnschienen als Verkehrsadern darge-

²² Zur Gegenüberstellung von avantgardistischer Kultur (Kultur 1) und Kultur der Stalinzeit (Kultur 2) in Bezug auf die Rolle der verbalen Sprache vgl. Papernyj, Vladimir: *Kul'tura „dva“*. Moskva 1996, insbesondere das Unterkapitel „Nemota – slovo“, 219-238. Die Kultur 2 ist nach Papernyj durch das Phänomen des „Illustrierens“ geprägt, bei dem die verschiedenen Künste einer Literarisierung unterworfen werden und letztlich verbale Losungen verkörpern.

²³ Zur mythologischen Wende in der sowjetischen Kultur der dreißiger Jahre vgl. Günther, Hans: Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur. In: Hansen-Löve, Aage A. (Hg.): *„Mein Rußland“: Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 44. München 1997, 337-355.

stellt werden, die das ganze Land durchziehen und Verbindungswege bilden, die Austausch und Kommunikation befördern. Durch eine Rückbindung an die alte slavische Mythologie von der heimatlichen Erde erfährt die moderne, rationale Technik eine gefühlsmäßige Aufladung, die sie dem Publikum näher bringen und vertrauter machen soll.

In der Sowjetmythologie der dreißiger Jahre steht die mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes verbundene Schaffung einer verbesserten Infrastruktur, die auch in entfernten ländlichen Regionen die Errichtung von Werken der Schwerindustrie ermöglicht, für den technischen Fortschritt und die Modernität der Gesellschaft.²⁴ Die Entwicklung des Verkehrs- und Transportsystems wird als wichtiger Bereich innerhalb der bolschewistischen Modernisierungspolitik betrachtet, die die Kollektivierung der Landwirtschaft und eine forcierte Industrialisierung durchsetzt und darüber hinausgehend die Elektrifizierung des ganzen Landes und eine vollständige Umgestaltung der Natur anstrebt.

Die neuen Geschwindigkeitsverhältnisse, die von der Eisenbahn hergestellt werden, bringen eine neue ‚kondensierte‘ Geografie mit sich. Die zeitliche Verkürzung der Wege bedeutet dabei zugleich eine Schrumpfung des Raums, was zu einer stärkeren Anbindung des gesamten Territoriums an die Metropole führt.²⁵ Mit der größeren Geschwindigkeit entsteht außerdem die Voraussetzung für eine militärische Fernkontrolle, die die Gründung umfassender politischer Einheiten begünstigt.

In dem sich herausbildenden Sowjetreich wird in dieser Hinsicht eine freie Zirkulation von Menschen und Gütern durch die Militarisierung der Idee des Verkehrs eingeschränkt, was ich in Analogie zu dem Ideologen vom „Sozialismus in einem Land“ als „Zirkulation in einem Land“ bezeichnen möchte. Das Land erscheint in seinen Grenzen vermessen, kartografiert und militärisch kontrolliert, und die Verbindung der verschiedenen Völkerschaften, Kulturen und Lebensweisen auf dem riesigen Territorium ist durch eine vereinheitlichte Zentrum-Peripherie-Struktur bestimmt.²⁶

²⁴ Vgl. *Istorija železnodorožnogo transporta Rossii i Sovetskogo Sojuza*. Tom 2. 1917 – 1945. Sankt Petersburg/Moskau 1997.

²⁵ Vgl. Schivelbusch, Wolfgang: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München 1997, insbesondere das Kapitel „Eisenbahnraum und Eisenbahnzeit“, 34ff.

²⁶ Zur Problematik der Zentrum-Peripherie-Struktur im Zusammenhang mit Reichsgründungen vgl. das Kapitel „Straßen und Nachrichtenwege“ in McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Basel 21995, 141-166.

Marshall McLuhan folgend, lässt sich eine besondere Parallele zwischen Eisenbahn und Film als Transport- bzw. Kommunikationsmedien annehmen. Die Eisenbahn war nicht nur ein beliebtes filmisches Objekt, sie wurde auch selbst zum Distributor von Filmen über das weite Land. Zu erwähnen sind hier insbesondere die nachrevolutionären Agitzüge, aber auch der von Aleksandr Medvedkin 1931 initiierte *Kinozug* (*kinopoezd*), ein operatives Filmstudio, mit dem eine Gruppe von Filmemachern in das Land hinausfuhr und im aktiven Dialog mit dem Publikum vor Ort Filme herstellte und vorführte.²⁷ Mitte der dreißiger Jahre wird jedoch in der Spielfilmästhetik des sozialistischen Realismus die reale Bewegung der Züge von Eisenbahnfilmen ersetzt, die im Studio produziert sind und durch ein zentralisiertes Filmwesen an ein anonymes Publikum im ganzen Land distribuiert werden. Dabei ist nicht mehr dokumentarische Evidenz das Ziel, sondern die Schaffung einer optischen Illusion.

Aus der möglichen Vielfalt von Eisenbahnfilmen möchte ich exemplarisch die Eingangssequenz des Films *Traktoristen* (*Traktoristy*) von Ivan Pyr'ev aus dem Jahre 1939 analysieren, in der eine Reihe von Merkmalen der sozialistischen Filmästhetik konzentriert sind.²⁸

Die an eine Gemäldekomposition erinnernde Einstellung zeigt im Interieur eines Eisenbahnabteils drei von ihrem Dienst aus der Roten Armee heimkehrende Soldaten. Der technisch bewegliche Blick des avantgardistischen *Kinoglas* (*Kinoauge*) ist hier in die ideologisch-kognitive und ästhetische Eingrenzung durch einen Rahmen zurückgeholt und eine wieder statisch gewordene Kamera im Inneren des Abteils platziert. Im technischen Medium des Films restituiert der gerahmte Fensterblick unter gewandelten Verhältnissen eine Tradition des metaphysischen Sehens.²⁹ Die komplexen avantgardistischen Montagestrukturen werden

²⁷ Vgl. Izvolov, Nikolaj: A. Medvedkin i tradicii rannego russkogo kino. In: Ders.: *Fenomen kino. Istorija i teorija*. Moskva 2001, 229-249, sowie die Filme des französischen Regisseurs Chris Marker *Le train en marche* (1971) und *Le Tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* (1993).

²⁸ Ich gehe aus von der Betrachtung der Pyr'evschen Eingangssequenz bei Dru-bek-Meyer, Natascha: Parallele Phantome: *Traktoristen II* (1992) der Brüder Alejnikov. In: *Balagan*. Band 1 (1995) Heft 1, 123-131.

²⁹ Zur Geschichte des Fensters in der Entwicklung der technischen Medien vgl. Friedberg, Anne: Gerahmte Visualität: Das virtuelle Fenster. In: *Der Sinn der Sinne*. Hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Göttingen 1998, 433-457.

durch den Rückgriff auf präfigurierte Bild- und Erzählmuster abgelöst, wobei die Ausrichtung auf die Herstellung eines visuellen Kontinuums die Integration traditioneller Bildmotive unterstützt. Die filmische Einstellung des Eisenbahnabteils ist in auffälliger Weise durch eine Anverwandlung des Films an das Medium der Malerei geprägt. Bei der Entwicklung neuer Darstellungsverfahren lässt sich eine Orientierung des sozialistischen Films an den malerischen Illusionstechniken des 19. Jahrhunderts beobachten. So ist bei der am Abteifenster vorüberziehenden Landschaft nur schwer zu unterscheiden, ob es sich um eine reale Landschaft, einen zweiten Film in Rückprojektion oder ein gemaltes Landschaftsband handelt. Kennzeichnend ist eine vor-filmische horizontale Längsbewegung, die an ein *Moving Panorama* erinnert, bei dem durch einen feststehenden Rahmen eine bemalte Bildrolle kontinuierlich an dem Betrachter vorbeigezogen wird. Die Abfolge der Landschaftsbilder kann dabei für den unbewegt bleibenden Blick die Bewegungen einer Reise durch verschiedene Gegenden simulieren.³⁰



Abb. 8: Ivan Pyr'ev: *Traktoristen* (1939)

³⁰ Vgl. Wagner, Monika: Bewegte Bilder und mobile Blicke. Darstellungsstrategien in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. In: Segeberg: *Die Mobilisierung des Sehens*, 169-189.

Die Blicksituation im Eisenbahnabteil verweist zum einen retrospektiv auf das Dispositiv der Malerei, zum anderen prospektiv auf das Dispositiv des Kinos. Ähnlich wie Reisende in der Eisenbahn, die – getrennt von dem sie umgebenden Raum – die eigene Fortbewegung lediglich visuell über den Blick aus dem Abteifenster erfahren, sitzen die Filmzuschauer für die Dauer der Vorstellung unbeweglich auf ihren Plätzen und betrachten die Projektion von Bewegungen auf der Leinwand.³¹

Die visuellen Bewegungseffekte, die bei größerer Geschwindigkeit zu einer Verflüchtigung der Gegenstände führen, lassen sich auch im Film der dreißiger Jahre nicht vollständig verdrängen. Der Anspruch auf Illustration einer ideologischen Textualität durch Filmbilder, die die sowjetische Heimat repräsentieren, wird so in Reminiszenz an die Avantgardeästhetik durch kinetische Attraktionen verfremdend unterlaufen.

Dominierend ist im Sozrealismus jedoch der abstrahierende Effekt des panoramatischen Reisens, durch den der Landschaftsraum zu einem geografischen Raum verallgemeinert wird. Die Verflüchtigung der Wahrnehmung forciert nämlich auch ein Erfassen des Ganzen. Der Blick nimmt keine Details auf, er konzentriert sich vielmehr auf das Wesentliche. Durch die Geschwindigkeit verflüchtigen sich insbesondere die nahegelegenen Gegenstände im Vordergrund, wohingegen der Blick in die Ferne einen Gesamteindruck hinterlässt. Der einzelne Ort wird infolgedessen nicht mehr konkret in der Beziehung zu einem anderen Ort in der Landschaft wahrgenommen, sondern erscheint als Element eines systematisch in seiner Struktur erfassbaren geografischen Raums. In dem sich entrollenden Panorama der aufeinanderfolgenden Bilder wird gewissermaßen das ganze Land vor Augen geführt.³²

Die heimkehrenden Soldaten aus dem Film *Traktoristen* verteilen sich in ganz unterschiedliche Richtungen, die die Ausdehnung des sowjetischen Imperiums verdeutlichen: nach Moskau, nach Georgien – und die Hauptfigur Klim Jarko führt der Weg von dem vorherigen Einsatzort im Fernen Osten in den Westen des Landes, in die ukrainische Steppe. Das Eisenbahnnetz stellt ein großes Umverteilungssystem dar, in dem sich Bevölkerungsbewegungen vollziehen, die eine neue Identität des Sowjet-

³¹ Vgl. Paech, Joachim: Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens. In: Meyer, Ulphilas (Hg.): *Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films*. München/Luzern 1985, 40-49, hier 41f.

³² Vgl. Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise*, besonders das Kapitel „Das panoramatische Reisen“ (51ff.).

bürgers begründen und die Vielfalt der Regionen in der Einheit des Reiches aufheben.³³

Die nationale Charakteristik der Figuren wirkt dabei eher wie ein folkloristisches Kostüm, – ein Eindruck, der durch die klischeehaften Äußerungen über die jeweiligen Herkunftsgegenden verstärkt wird. Der Georgier entwirft ein idyllisches Bild von Georgien: „Ich öffne das Fenster – und aus dem Fenster sehe ich Pfirsiche, Wein, Weintrauben...“ („Otkryl okno – v okno persiki, vino, vinograd...“), der Ukrainer äußert sich voller Enthusiasmus: „In die Ukraine möchte' ich! Ach, so schöne Steppen haben wir! Du öffnest die Tür – der Wind weht herein, du öffnest das Fenster – und die Kirsche blüht!“ („Na Ukrainu chočetsja! Ėch, i choroši ž u nas stepi! Dver' otkroes' – veter vryvaetsja, okno otkroes' – višnja cvetet.“), wobei die am Abteifenster vorbeiziehende, in weiten Totalen gezeigte Landschaft das emblematische Bild der sowjetischen Heimat verallgemeinernd zusammenfasst.

Als Verbindungsmedium zwischen Zentrum und Peripherie wird die Eisenbahn durch die postalische Kommunikation verdoppelt. Die drei Heimkehrer lesen sich gegenseitig aus Briefen und Telegrammen vor. Eine individuell-kontemplative Eisenbahnlektüre ist in dieser Situation durch eine Lektüre ersetzt, die zum Anlass von Unterhaltung und Gespräch in der Reisegesellschaft wird.

Im Unterschied zu der Erzählung *Die Kreuzersonate* (*Krejcerova sonata*, 1891) aus dem Spätwerk Lev Tolstojs, in deren Rahmenhandlung es zwischen den Reisenden unter psychologischen und ethischen Aspekten zu einer kontroversen Diskussion über die Schwierigkeiten von ehelichen Beziehungen und geschlechtlicher Liebe kommt, werden in Pyr'evs *Traktoristen* private Beziehungen ohne Probleme in der Dimension der großen sowjetischen Völkerfamilie gelöst. Ein Gefühl von Einsamkeit ist ausgeschlossen. Das sowjetische Reich erscheint in der mythischen Dimension als Heimatland, in dem jeder einzelne überall in einer vertrauten familiären Atmosphäre Aufnahme findet: „Niemand wartet. Es ist ganz egal, wo man hinfährt – überall wird man gut aufgenommen.“ („Nikto ne ždet. Vse ravno, kuda echat' – vezde chorošo primut.“) Klim Jarko, der eigentlich noch kein bestimmtes Ziel hat, findet in der *Pravda*, dem zentralen sowjetischen Presseorgan, das Porträt einer hochdekorierten

³³ Zur Raumstruktur in den Filmen Ivan Pyr'evs vgl. Dobrenko, Evgenij: „Jazyk prostranstva, sžatogo do točki“, ili estetika social'noj klaustrofobii. In: *Iskusstvo kino* (1996), Nr. 9, 108-117.

Traktoristin aus seiner Region und entschließt sich, zu deren Maschinen- und Traktorenstation in die Ukraine zu fahren.³⁴

Die vereinheitlichende Russifizierung des Landes unter dem – vor allem an das kollektive Unbewusste appellierenden – Mythologem der *Heimat (Rodina)*³⁵ ist mit einer Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Grenzen und einer Mobilisierung zur Wehrbereitschaft verbunden. Militärische Intonationen und ein marschmäßiger Rhythmus charakterisieren das mit Ziehharmonikabegleitung gemeinsam gesungene Lied *Drei Panzersoldaten (Tri tankista)*:

Auf das Gras legte sich dichter Tau, / Legten sich die Nebel weit.
/ In dieser Nacht beschlossen die Samurai / Die Grenze am
Fluss zu überqueren.

Aber der Spähtrupp berichtete genau – / Und es zog, vom Kommando
in Bewegung gesetzt, / Über die heimatliche, fernöstliche
Erde / In den Angriff das Panzerbataillon.

Panzer jagten dahin, es erhob sich ein Wind, / Grausam drangen
die Panzer vor. / Und auf die Erde fielen die Samurai / Unter
dem Ansturm von Stahl und Feuer.

Und es zerschlugen – das Lied ist die Bürgschaft dafür – / Alle
Feinde in einer Feuerattacke / Drei Panzerfahrer – drei fröhliche
Freunde – / Die Besatzung des Kampfgefährts!

На траву легла роса густая, / Полегли туманы широки. / В
эту ночь решили самураи / Перейти границу у реки.

Но разведка доложила точно – / И пошел, командою
взметен, / По родной земле дальневосточной / Броневои
ударный батальон.

Мчались танки, ветер подымая, / Наступала грозная броня. /
И летели наземь самураи / Под напором стали и огня.

³⁴ Zu Parallelen bei der ideologischen Mythologisierung von Eisenbahn und Traktor vgl. Schwarz, Alexander: *Vpered! Traktoren im sowjetischen Film*. Zur Geschichte und Funktion eines Ideologems. In: *Balagan*, Bd. 1, H. 2 (1995), 101-118.

³⁵ Ausführlicher zur psycho-mythologischen Tradition C. G. Jungs vgl. Günther: *Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus*, 337-355.

И доби́ли – песня в том порука – / Всех врагов в атаке
огнево́й / Три танкиста – три веселых друга – / Экипаж
машины боево́й!³⁶

Das Innere des Eisenbahnabteils schirmt vor übermäßigen visuellen Reizen ab. Die Faszination des Sehens ist dadurch eingeschränkt, und der Blick wird in der filmischen Multimedialität wieder an die Sprache zurückgebunden. Das Abteil erscheint als ein in sich ruhender Klang- und Stimmraum der Gruppe, wobei die allumfassende akustische Atmosphäre dieser „Sozialuterus-Konfiguration“ ein archaisches Gefühl von Gemeinschaftlichkeit wie im Inneren einer „psychoakustischen Weltkugel“³⁷ entstehen lässt. Die ansonsten abstrakt bleibende Einheit des Sowjetreiches wird auf diese Weise als „Große Mutter“ metaphorisiert und durch eine massenwirksame, die verschiedenen Sinne affizierende Illustration des ideologischen Diskurses in einer psychisch unbewussten Dimension eine tiefere Verbundenheit der Gemeinschaft hergestellt.

Epilog

Als eine Reflexion des Eisenbahnmotivs sowohl in der Ästhetik der Avantgarde als auch in der Sowjetmythologie möchte ich abschließend die Performance 625 – 520 in *Berlin* der Gruppe „Kollektive Aktionen“³⁸

³⁶ *Antologija sovetskij pesni*. Vypusk vtoroj. Moskau 1957, 205-207. Der Text des Liedes *Tri tankista* stammt von B. Laskin, die Musik von den Brüdern Pokrass.

³⁷ Zur psychoakustischen Charakterisierung des Gruppenklangkörpers vgl. Sloterdijk, Peter: *Im selben Boot. Versuch über die Hyperpolitik*. Frankfurt a. M. 1995, insbes. 20ff. Natascha Drubek-Meyer hat vorgeschlagen, die Überlegungen Sloterdijks auf die Situation der Massenmedien in der Sowjetunion der 30er Jahre zu übertragen. Vgl. Drubek-Meyer, Nataša: *Mass-Message/Massaž mass: Sovetskie (mass-)media v 30-e gody*. In: *Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture, literature i kino*. K šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera. Pod redakciej Mariny Balinnoj, Evgenija Dobrenko i Jurija Murašova, Sankt-Peterburg 2002, 124-137, insbes. das Unterkapitel „Intimnaja massovost' sovetskogo soundscape“ (132-133).

³⁸ Zur Geschichte der Gruppe „Kollektive Aktionen“, die seit 1976 unter dem Titel „Reisen aus der Stadt“ vor allem in der ländlichen Umgebung Moskaus, meist auf einem leeren, weißen Feld minimalistische Performances durchführt, vgl. *Kollektivnye dejstvija: Poezdki za gorod*. Moskva 1998. Bisher ist erst eine kleine Auswahl der Aktionsdokumentation auf Deutsch erschienen. In: *Schreibheft 42* (1993), 55-94 (Themenschwerpunkt Bildbeschreibungen. Mos-

auf der „Kollektiv-Körper-Konferenz“ 2001 in der Schaubühne am Lehninger Platz in Berlin betrachten. Bei dieser Performance wurden auf der Hinterwand des Bühnenraums in einer Parallelprojektion zwei gleiche Videoaufzeichnungen von einer winterlichen Aktion der Gruppe gezeigt. Das mit statischer Kamera aufgenommene Video von verschneiten, über die Blickachse auf den Fluchtpunkt zulaufenden Eisenbahngleisen erinnerte an frühe Filmbilder, wobei zugleich Kazimir Malevičs Ästhetik des Weißen Nichts evoziert wurde. An die Stelle des visuellen Schocks und starker Sensationen tritt in der postmodernen Ästhetik des Moskauer Konzeptualismus jedoch eine meditative Erfahrung von Leere, wenn auf dem Videobild über 40 Minuten fast nichts geschieht. Durch geringfügige, kaum merkliche Figurenbewegungen an der Gleisanlage wird eine Erwartungshaltung erzeugt, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer im Sinne einer Metaphysik der Gleise auf die Zone des Übergangs aus der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit lenkt und grundlegende Wahrnehmungsbeziehungen wie Erscheinen/Verschwinden, Nähe/Ferne oder einfach nur das Vergehen der Zeit ästhetisiert. Wenn am Ende des Videos tatsächlich noch ein Zug erscheint, dann wirkt dies nicht wie ein Schock, sondern lediglich wie ein Zitat.

„Live“ im Bühnenraum wurden während der Dauer der Videoprojektion von Mitgliedern der Gruppe parallel zur Rückwand – also wieder in einer vor-filmischen Längsbewegung – aus einem vom sowjetischen Verkehrsministerium nur für den internen Gebrauch herausgegebenen Atlas die Eisenbahnkarten der gesamten Sowjetunion zu einem langen Papierband vom Bühnenraum bis zum Ausgang des Saales ausgelegt.³⁹

Eine solche Manipulation mit dem vormals geheimen Atlas hat den Effekt einer Entsakralisierung der Ideologie. Durch die gegenständliche Realisierung in einem elementaren Handlungszusammenhang, bei dem sich die Erfahrung des Raums aus der Bewegung des Körpers im konkreten Wirklichkeitszusammenhang herausbildet⁴⁰, wird dem Sowjet-

kauer Konzeptualismus – Dritte Folge. Hg. von Günter Hirt und Sascha Wonders).

³⁹ Allgemein zum Motiv der Landkarte in der Geschichte der bildenden Kunst vom Welt-Blick des 16. Jahrhunderts bis zur zeitgenössischen Postmoderne vgl. Buci-Glucksmann, Christine: *Der kartographische Blick in der Kunst*. Berlin 1997.

⁴⁰ Eine philosophische Begründung zum Körper als Evidenzzentrum der Orientierung und zum Leib als Einheit von Wahrnehmen und Sich-bewegen vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg 1984, insbesondere 26f.

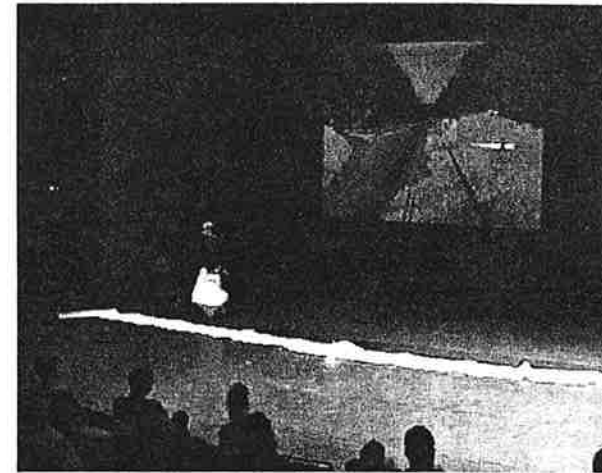


Abb. 9: Gruppe „Kollektive Aktionen“ mit Performance 625 – 520 in Berlin

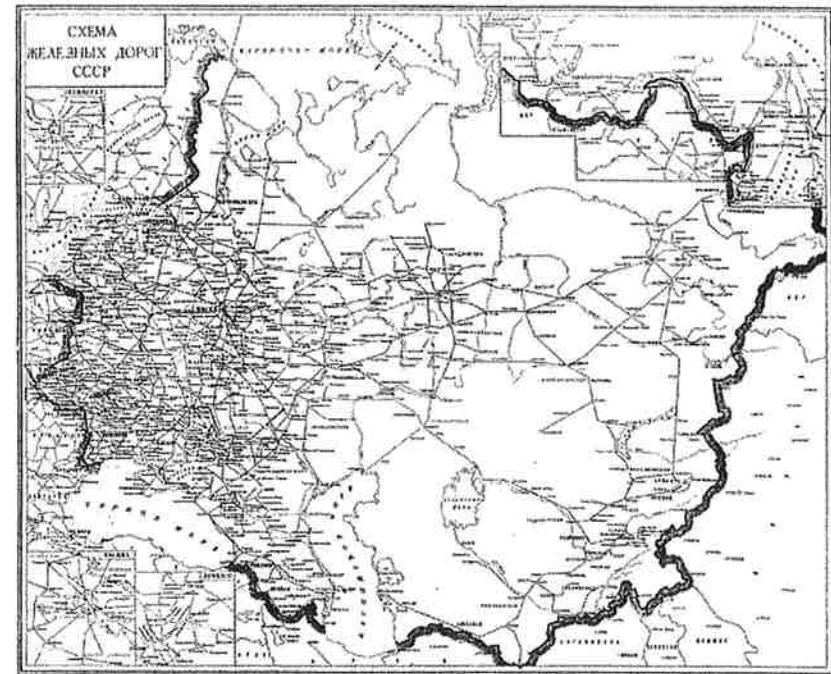


Abb. 10: Eisenbahnkarte der SSSR von 1955

mythologem von der „Zirkulation in einem Land“ seine symbolische Kraft und die Gewalt des geopolitischen Blicks genommen. Die Eisenbahnkarten repräsentieren nicht mehr die Aneignung und militärische Kontrolle des Territoriums, sondern werden selbst im Prozess der Aktion zu einem Objekt der ästhetischen Anschauung.⁴¹

⁴¹ Die Studie entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Bielefelder Sonderforschungsbereichs „Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte“.

Harro Segeberg

Kinematographische Kinetographien.

Der Action-Thriller *Speed* (1994) im Kontext moderner Geschwindigkeitsdebatten

1 Moderne Geschwindigkeitsdebatten

Wie immer man auch über unsere „erste“ Moderne denken mag, eines steht bei ihren Befürwortern wie Kritikern doch außer Zweifel: Die im 18. Jahrhundert beginnende Moderne (die heute, zumindest nach Ulrich Beck, bereits von einer zweiten Moderne abgelöst wird) steht im Zeichen einer Erfahrung von Geschwindigkeit und Beschleunigung. Ihr Beginn wird von Paul Virilio ins 18. Jahrhundert verlegt¹, um dann um 1800 in einer – so der Historiker Reinhart Koselleck² – ersten *Sattelzeit* ihre in Politik und Gesellschaft bis heute wirksamen epochalen Umschwünge zu entgrenzen – so etwa im politischen Geschwindigkeitsexperiment der Französischen Revolution (1789-99), die in einem Jahrzehnt nahezu alle Herrschaftsformen der politischen Moderne vorerprobte, und zwar schon damals mit stets katastrophischem Ausgang. Sogar dort also, wo noch nicht im eigentlich verkehrsgeschichtlichen Sinn beschleunigt wurde, erscheint um 1800 die Moderne als eine verunsichernde Beschleunigungserfahrung.

Es sind solche mentalitätsgeschichtlichen Kontexte, in denen im 19. Jahrhundert die Energie- und Bewegungsmaschinen der industriellen Revolutionen das Tempo ökonomischer und sozialer Wandlungen stetig forcieren sollten, und sie taten dies mit Hilfe der Erfindung künstlicher Antriebsquellen, die als Dampfmaschine und Verbrennungsmotor die Geschichte der Menschheit endgültig, so Virilio, aus dem Zeitalter der „Bremswirkung“ ins Zeitalter stetig beschleunigter Geschwindigkeiten versetzten.³ Und schließlich: Diese Geschwindigkeit ging horizontal wie vertikal von statten, sie eroberte sich Erde und Himmelssphären und greift im 20. Jahrhundert mit Hilfe von *Mir*-Raumstationen, *Challenger-*

¹ Vgl. etwa Virilio, Paul: *Fahren, fahren, fahren ...* Berlin 1978.

² Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1979.

³ Vgl. Virilio, Paul/Lotringer, Sylvère: *Der reine Krieg*. Berlin 1984, S. 48f.