



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Anke Hennig, „faktor und fRaktur. Transformatoren ästhetischer Erfahrung im Film“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/hennig.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

faktor und fRaktur. Transformatoren ästhetischer Erfahrung im Film

Anke Hennig
jornandes@gmx.de

[1] Der Begriff der ‚Faktur‘ (‚faktura‘) ist ein Begriff der avantgardistischen Praxis, ihrer Manifeste, ihrer Kritik und des russischen Formalismus als Theorie der Avantgarde. Er entstammt dem Arsenal bildkünstlerischer Begriffe, die sich im kubofuturistischen Kontext entwickeln und parallel zu ihrer Fortschreibung im Konstruktivismus¹ auch Eingang in die literarische Produktion finden. Die Entwicklung der Faktur ist in den avantgardistischen Prozeß der gleichzeitigen Entgegenständlichung und Verdinglichung des Kunstwerks eingebunden. In diesem Zusammenhang tritt die Faktur am entgegenständlichten Ding auf, welches das Werk von mimetischen Zwängen befreit und den Kunstgegenstand selbst zum ästhetischen Objekt erhebt.

[2] Daß der Begriff in der russischen Filmavantgarde selten anzutreffen ist, liegt in dem engen Verhältnis begründet, das die Faktur zur Materialität des Kunstwerks unterhält. Ihre produktionsästhetische Fundierung, als realisierte Geste der Gemachtheit (der Pinselführung oder Artikulationsgeste)² und Spur ihres Materials, büßt die Faktur im Film ein. Boris Kazanskij bestimmt sie in der formalistischen *Poëtika kino (Die Poetik des Films)* 1927 rezeptionsästhetisch als sen-

¹ Zur Evolution der Faktur vom Kubofuturismus bis zum Konstruktivismus vgl. Varvara Stepanova, *[O fature]*, *Čelovek ne možet žit' bez čuda*, hrsg. Aleksandr Lavrent'ev, Moskau, 1994, 173f.

² Aage A. Hansen-Löve, „Faktur, Gemachtheit“, in: Aleksandar Flaker (Hrsg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, Wien, 1989, 212.

sorische Qualität der Filmform.³ Im Film verschiebt sich der Begriff vom Material auf die Form und von einer Produktions- auf die Rezeptionsperspektive.

[3] Der Begriff der ‚Fraktur‘ kommt im avantgardistischen Diskurs nicht vor. Er ist ein Instrument, um einige Konnotationen und Begleitumstände der Faktur zu klären: ihr Pendeln zwischen Material und Form, das sich bereits in einer ihrer ersten Verwendungen in Markovs Buch *Die Prinzipien des künstlerischen Schaffens: Faktur* von 1914 ankündigt und im Fakturbegriff Viktor Šklovskijs wiederkehrt,⁴ sowie die Tatsache, daß die Faktur als Nebeneffekt der ikonoklastischen Strategien der Bildreduktion auftritt und selbst in einem Spannungsfeld zwischen Materialität und Immaterialität angesiedelt ist. Immaterielle Fakturen gibt es schon bei Markov, aber auch für Kazanskij ist das Filmmaterial „körperlos, immateriell, ungreifbar“⁵. Mit dem Postulat einer Fraktur läßt sich der avantgardistische Ikonoklasmus fassen, der parallel zur Abstraktion und Formalisierung auch eine radikale Immaterialisierung des Werkes betreibt. Die Immaterialisierung des Werks sucht das Material als eine Art Störung heim, bis es, durch die Faktur zur perzeptiven Form erhoben, der Erneuerungsemphase der formalistischen ‚Verfremdung‘ (‚ostranenie‘) unterstellt wird und in der Fraktur eine Intensivierung erfährt.

[4] Die Spuren von Faktur und Fraktur im russischen Film der Avantgarde lassen sich anhand von Vsevolod Pudovkins *Die Mechanik des Gehirns (Mechanika golovnogo mozga)* von 1926 und Lilja Briks *Das Glasauge (Stekljannyj glaz)* von 1929 verfolgen. Beide Filme sind Zeugnisse materialer Selbstreflexion des Films und zugleich handelt es sich um Werke der Psychophysik, in denen sich ästhetische Erfahrung als eine experimentalphysiologische Ästhetik am Rezipienten darstellt. Beide Filme geben der Faktur das Motiv des lebendigen Körpers und verbinden die Offenlegung seiner Materialität mit einer Realisierung der Fraktur in der Darstellung medizinischer Operationen. Ausgehend von den Operationen, die beide Filme zeigen, erscheint die Fraktur bei Pudovkin als Montage, während sie Lilja Brik als Schnitt realisiert.

[5] Jurij Civ’jan hat in seiner Analyse der Rezeption des frühen russischen Kinos, dem diese beiden Filme angehören, zwischen der Rezeption des autorschaftlichen Filmtextes, der intertextuellen Filmsprache und der Rezeption der medialen Strukturen des Kinos unterschieden. Die Rezeption des frühen Kinos ist, wie er schreibt, durch eine Dominanz der Rezeption der medialen Strukturen des Kinos gegenüber der Rezeption des autorschaftlichen Filmtextes gekennzeichnet. Die Rezeption der filmischen Technik – zum Beispiel in der Konstitution des Filmraumes unter den Bedingungen einer Überlagerung dreier Raumformen (einer flächigen Leinwand, des Trajektors der Kamera und eines kubischen Wahrnehmungsraumes) – intensiviert die Wahrnehmung, ohne die Grenze ihrer Belastbarkeit zu berücksichtigen.⁶ Zu diesen Rezeptionsfaktoren gehören, neben der Technizität des Bildes und der Mechanik seiner Bewegung, der Apparat selbst,

³ Boris Kazanskij, „Die Natur des Films“, in: Wolfgang Beilenhoff (Hrsg.), *Poetika Kino*, Frankfurt/M. 2005, 111. Kazanskij knüpft mit der Immaterialisierung der Faktur (93) an die ‚immateriellen Fakturen‘ Markovs an. Hansen-Löve, „Faktur, Gemachtheit“, 213. Auch Šklovskij hatte die Faktur als Formempfinden verstanden.

⁴ Viktor Šklovskij, „O fakture i kontrrel’efach“, in: Chod konja, Berlin 1923, 101-107.

⁵ Kazanskij, *Die Natur des Films*, 92.

⁶ So lassen sich die Fluchtimpulse bei den Aufführungen von Lumiere’s Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof la Ciotat, auf die filmische Raumkonstitution und die Bewegung des Zuges entlang der Sichtachse in Richtung auf den Zuschauer zurückführen. Jurij Civ’jan, *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii 1896-1930*, Riga 1991, 165-183.

die Bedingungen seines Funktionierens, d.h. die Aufführung. Hier bietet sich der Filmfaktur reiches Material. Vom Summen des Apparates über das elektrische Pulsieren des Projektionsstrahls bis zur Unruhe im Saal⁷ ist dies ein Milieu akustischer, optischer und sensomotorischer Faktoren. Anhand von Pudovkins Filmen läßt sich verfolgen, wie Bedingungen der frühen Kinorezeption zu Elementen der avantgardistischen Filmsprache kanonisiert und zu Verfahren des Filmtextes transformiert werden.

1. Vsevolod Pudovkin Die Mechanik des Gehirns 1925

1.1. Zwischen Photogenie und Bildstörung

[6] Für das frühe Kino ist vielfach eine Vorherrschaft des Diskontinuierlichen festgestellt worden.⁸ Die Lumière-Filme brachen in der Regel nach 17 Metern Filmrolle ohne kalkuliertes Ende ab. Sie bestanden aus unverbundenen Episoden und fügten sich auch nicht zur thematischen Einheit einer Vorführung zusammen. Die brüchigen Filmtexte wurden von Rissen des Materials unterbrochen. Je zerschlossener die Kopie, umso dichter die Faktur der Kratzer – des ‚Filmregens‘. Auch die Faktur der Bewegung wurde als frakturale wahrgenommen. 16 Bilder/Sek. ergaben keinen Bewegungsfluß, sondern ein Rucken und Zucken, das noch durch das Flimmern der Projektion und die wechselnden Geschwindigkeiten verstärkt wurde. Die Geschwindigkeit der Apparatur war aufgrund der Verwendung von Handkurbeln weder bei der Aufnahme, noch bei der Projektion konstant und die Asynchronie der beiden Geschwindigkeiten bildete einen Improvisationsspielraum, in dem die Grenze von der Faktur eines getragenen Tempos zur Fraktur sprunghafter Bewegungen überschritten werden konnte. Beschleunigungen frakturierten insbesondere das Schauspiel, die Gestik verwandelte sich in „Zappeln“⁹, die Mimik in „Fratzenschneiden“¹⁰, die Bewegung des Blicks in „Zwinkern“¹¹. Schnelles (komödiantische Szenen) und langsames Abspulen (lyrische Szenen) wechselten innerhalb einer Aufführung, so daß die Projektionsgeschwindigkeit der Bewegung eines „абсолютное чувство внутрикадрового ритма“ („absoluten Gefühls des inneren Rhythmus der Einstellung“)¹² bedurfte.

⁷ Vgl. A. Trojanovskij, R. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, Moskau, Leningrad 1928. Dort wird z.B. anhand von Sergej Ėjzenštejns *Panzerkreuzer Potemkin* das Scharren, Hüsteln und Brummen bis zu Zwischenrufen dokumentiert und in einer Graphik mit dem Sujetverlauf des Films kollationiert. Bei ähnlichen Beobachtungen, für die er die Vorstadtkinos wählte (da deren Publikum eine geringere Körperkontrolle und stärkere Leiblichkeit der Rezeption aufwies) ist Kulešov auf den Aufmerksamkeitswert der Montage gestoßen. Lev Kulešov, *Iskusstvo kino, Sobranie sočinenii v trech tomach*, Moskau 1987, I, 165f.

⁸ Thomas Elsaesser, „Early Film Form. Articulations of Space and Time“. Introduction, in: *Early Cinema: Space. Frame. Narrative*, London 1990, 11-31. Vgl. auch schon die Qualifizierung der Filmkunst als diskontinuierlicher Kunstform bei Viktor Šklovskij, *Literatura i kinematograf*, Berlin, 1923.

⁹ Ivan Možžuchin 1914 in einem offenen Brief an die Theaterzeitung, bei Civ’jan, *Istoričeskaja recepcija kino*, 76.

¹⁰ Dziga Vertov, *Kunstdrama und »Kinoglaz«*. *Schriften zum Film*, hrsg. Wolfgang Beilenhoff, München 1973, 26. Buñuel äußerte 1927, für ihn bedeute eine Großaufnahme von Emil Jannings „das leiseste Zusammenziehen seiner Gesichtsmuskeln mit n multiplizieren“, bzw. „Der Ausdruck von Emil Jannings, oder die Kombination von n bis n von M Falten“, bei Sigfried Zielinski, *Audiovisionen*, Reinbek bei Hamburg 1994, 141.

¹¹ Kulešov hat mit seinen ‚Filmmodellen‘ (‚Naturščik‘) spezielle Übungen entwickelt, um das automatische Zwinkern zu verhindern, das bei einer gleichmäßigen horizontalen Bewegung der Augen auftritt. Kulešov, *Iskusstvo kino*, 214.

¹² Civ’jan, *Istoričeskaja recepcija kino*, 72. Civ’jan beschreibt die Variabilität der Geschwindigkeiten von der Beschleunigung in Spätvorstellungen und Komödien über die gesellschaftlich kodifizierte Kinese, etwa die vorgeschriebene Geschwindigkeit für Aufnahmen der Zarenfamilie und Beerdi-

Pudovkins Montagerhythmus ebenso wie Briks Zeitlupe sind Beispiele für eine Ästhetisierung der variablen Geschwindigkeit des frühen Kinos und veranschaulichen die Transformation anästhetischer Rezeptionsbedingungen in eine Werkstruktur, die sie ästhetischer Erfahrung zugänglich machen.

[7] Pudovkin bespricht die Faktur nur ein einziges Mal im Zusammenhang mit der Photogenie, die er als das Prinzip der Auswahl des Materials nach dem Kriterium seiner Filmtauglichkeit ansieht. Mit Faktur meint er nur die Oberflächenqualität des Aufzunehmenden. Photogene Fakturen sind glatte Fakturen, weil sie als einzige dem Kriterium der „luziden Einstellung“ (Kulešov) genügen, d.h. klares Lichtverhalten aufweisen. Alle anderen Fakturen hingegen ergeben komplexe Lichtlinien und Reflexe, die als Material der Montage untauglich sind. Bei Pudovkin ist parallel zum Prozeß der Abstraktion des Materials in Bezug auf Formvorgaben für die Montage ein Prozeß der Entgegenständlichung der filmischen Illusion zur Faktur faßbar. Eine seiner Montage-Genealogien beginnt Pudovkin mit einem ungegenständlichen Film, den er am Ursprung der filmischen Technik ansetzt. Dieser elementare Film projiziert die graue Lichtfaktur eines unbelichteten Films. Pudovkin kratzt in die ungebrochene Faktur des Films in rhythmischen Intervallen ‚Streifen‘ (‚polosa‘) als elementare Zeichen ein, und übersetzt sie in die Wahrnehmung des Zuschauers als plötzlich aufleuchtende Lichtflecken¹³. Die Prozesse der Aufnahme, Belichtung, Kopie und Montage seien letztlich nichts anderes als ein in seiner Komplexität gesteigertes Einkratzen von Zeichen in das elementare Grau.¹⁴ Unschwer erkennt man in diesem transmentalen Film¹⁵ die Faktur der zerkratzen und zerschissenen Kopie wieder, den ‚Filmregen‘, der neben dem Filmriß eine der häufigsten Bildstörungen war.

[8] Der Filmriß rekonstruiert sich im Film nicht durch ein Ineinandergreifen der Stücke (wie im Konstruktivismus), sondern die Fraktur entwickelt sich zum Begriff des Montageintervalls weiter. Das Empfinden der Form stellt sich hier vor allem als ein Empfinden der Montage dar.

[9] Das sensuelle Formempfinden, die filmische Perzeption der Fraktur und Faktur, entwickelt sich bei Pudovkin aus den beiden zentralen Motiven des Filmrisses und des Filmregens. Ausgehend von ihrer Kanonisierung als produktionsästhetische Verfahren der Montage und der Photogenie überführt sie Pudovkin in seinem späten Manifest „Die Zeit in Großaufnahme“ in eine ästhetische Erfahrung.

gungen und der verlangsamten Vorführung in der Provinz bis zur Ästhetisierung der Geschwindigkeit.

¹³ Brigitte Obermayr verweist in ihrem Beitrag „Auslassungspunkte als Materialspur“ (in dieser Publikation) auf die Analogie zwischen den Farbflecken einer ungegenständlich werdenden Malerei und den Lautflecken einer ungegenständlich werdenden Lyrik in der Zaumsprache des Futurismus. Sie selbst untersucht die Schriftflecken in Puškins *Evgenij Onegin* als den Beginn einer Entgegenständlichung der Literatur. Pudovkins Lichtflecken partizipieren am Konnotationsreichtum des Flecks als einer ungegenständlichen Faktur der Medien, den auch Friedrich Weltzien und Sabine Slanina in ihren Beiträgen entfalten.

¹⁴ Vsevolod Pudovkin, *Vremja v kinematografe. Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskau 1974, I, 88.

¹⁵ In ihrem Beitrag „Im ewigen Loch literarischer Texterfahrung. Der disjunktive Erfahrungsraum wörtlich“ (in dieser Publikation) untersucht Brigitte Obermayr die Bindung der ‚Stoffstruktur‘ an die ästhetische Struktur von Texten, die sie als Textur bezeichnet. Die ‚schütterten Stellen‘, stehen in den von ihr untersuchten Texten in Verbindung zum Transsemiotischen und Transmentalen. Die Textur scheint zwischen Flecken und Löchern einer Dialektik von Faktur und Fraktur zu unterliegen, die sich auch in der Materialität des Films zeigt.

[10] „Как-то летом тридцатого года я был в Москве на заседании в Дворце труда. Работа кончилась. На улице шел сильный дождь, и нужно было переждать его. Сидя в комнате, я смотрел на окно, открытое в сад, и наблюдал, как великолепные мощные струи воды, ровные и спокойные, разбивались о каменный подоконник. Вверх, невысоко подскакивали круглые капли, то крупные, блестящие и переливающиеся, то мелкие, исчезающие в воздухе. Они двигались, подлетая и падая по разнообразным кривым в сложном, но ясном ритме. Иногда несколько струй дождя, вероятно сбитые ветром, соединялись в одну. Вода, ударяясь о камень, разбрасывалась прозрачным веером, падала, и снова круглые блестящие капли подскакивали, пересекаясь с мелкими разлетающимися брызгами. Замечательный дождь! Я не только смотрел на него, но со всей полнотой ощущал его свежесть, влажность, его великолепное изобилие. Я чувствовал себя погруженным в него. Он лился на мою голову, на мои плечи. Земля вероятно перестала впитывать его, переполненная до краев. Дождь кончился, как это часто бывает летом, почти внезапно, роняя свои последние капли уже под солнцем. Я вышел из здания и, проходя по саду, остановился посмотреть на человека, работавшего косой. [...] Коса погружалась в высокую влажную траву, и она, подрезанная, медленно ложилась на землю непередаваемым гибким движением. [...] Как схватить, как передать то полное и глубокое ощущение действительных процессов, которое дважды поразило меня сегодня? [...] И вдруг наконец нашел! Я понял, что всматривающийся, изучающий, впитывающий в себя человек прежде всего в своем восприятии изменяет действительные пространственные и временные соотношения: он приближает к себе далекое и задерживает быстрое.“ („Irgendwann im Sommer 1930 war ich auf einer Sitzung im Haus der Arbeit. Die Arbeit endete. Auf der Straße ging schwerer Regen und man mußte ihn abwarten. Im Zimmer sitzend schaute ich auf das Fenster, das zum Garten geöffnet war, und beobachtete, wie großartige mächtige Wasserstrahlen, gleichmäßig und ruhig, an das steinerne Fensterbrett schlugen. Aufwärts, nicht sehr hoch, sprangen die runden Tropfen, mal große, glänzend und sich übergießend, mal feine, in der Luft verschwindend. Sie bewegten sich, heranfliegend und fallend in vielfältigen Krümmungen und einem komplizierten, aber klaren Rhythmus. Manchmal vereinigten sich einige Strahlen zu einem. Das Wasser schlug an den Stein, warf sich in einem durchscheinenden Fächer auseinander, fiel, und erneut sprengten große runde Tropfen heran, kreuzten sich mit den feinen auseinanderfliegenden Spritzern. Erstaunlicher Regen! Ich schaute ihn nicht nur an, sondern empfand in aller Fülle seine Frische, seine Nässe, seinen herrlichen Überfluß. Ich fühlte mich in ihn versenkt. Er ergoß sich auf meinen Kopf, auf meine Schultern. Die Erde hatte bestimmt schon aufgehört, ihn aufzunehmen, überfüllt bis an die Ränder. Der Regen endete, wie das im Sommer öfters geschieht, fast plötzlich, seine letzten Tropfen schon in der Sonne verlierend. Ich kam aus dem Haus, ging durch den Garten und blieb ich stehen, um einen Menschen anzuschauen, der mit einer Sense arbeitete. [...] Die Sense versank im hohen feuchten Gras, und es legte sich, geschnitten, langsam, mit einer nicht wiederzugebenen weichen Bewegung, auf die Erde. [...] Wie erfassen, wie weitergeben diese volle und tiefe Empfindung der wirklichen Prozesse, die mich heute zweimal überfallen hatte? [...] Und plötzlich, endlich fand ich es! Ich verstand, daß der versunkene, der studierende, in sich aufnehmende Mensch in seiner Wahrnehmung in erster Linie die wirklichen räumlichen und zeitlichen Beziehungen verändert: Er nähert sich das Ferne an und bremst das Schnelle.“)¹⁶

¹⁶ Vsevolod Pudovkin, *Vremja krupnym planom. Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskau 1974,

[11] Sokolov hat bemerkt, daß Pudovkin ‚auf‘ das Fenster schaut, d.h. den Fensterrahmen mit dem Einstellungsrahmen identifiziert.¹⁷ Man mag außerdem festhalten, daß diese Passage dem Stil des „emotionalen Drehbuches“ folgt, einer kinodramaturgischen Strömung der 20/30er Jahre, die filmtechnische Formen in eine expressive Imagination umschreibt.¹⁸ Dieses Verfahren ist im russischen Formalismus als „Realisierung der Metapher“¹⁹ bekannt und erfaßt in einem Begriff, was bei Pudovkin als motivische „Entfaltung“²⁰ des Filmschnittes und des Filmregens zum fiktionalen Laubschnitt in einer Orangerie erscheint.²¹

1.2. Rezeption und Perzeption

[12] Als ideale Rezipienten seiner Geschichte der Kinorezeption bezeichnet Civ'jan jene virtuellen Rezipienten, die die Wahrnehmung aller damals möglichen medialen Strukturen des Kinos in eine intentionale Struktur der Erfahrung transformieren.²² Die avantgardistischen Regisseure sind in diesem Sinne ideale Rezipienten des frühen Kinos, die technische Bedingungen des Kinos zu Verfahren der Filmsprache kanonisieren. Anhand ihrer Filmtexte läßt sich darüber hinaus eine Befragung der Wahrnehmungsbedingungen und eine Beschränkung der Rezeptionsmöglichkeiten der Filmtexte auf psychophysischem Wege feststellen. Es erfolgt eine Transformation der Rezeption in Perzeption, die in zeitgenössischen empirischen Psychologien, den Entwicklungspsychologien Vygotskijs und Lurijas,²³ der Kollektivpsychologie Bechterevs²⁴ oder der Reflexologie Pavlovs, fundiert wird.

[13] In Pudovkins Film zur Reflexologie Pavlovs ist die Ästhetisierung der Perzeption mit der Fraktur zweier kultureller Grenzen verbunden. Die Ästhetisierung des Labors zum Studio²⁵ bringt die Differenzen zwischen Kunst und Wissenschaft

I, 151.

¹⁷ V. Sokolov, „Vremja v kadre kinoteorii“, *Kinovedčeskie zapiski* 19 (1993), 124.

¹⁸ Pudovkin arbeitete zu diesem Zeitpunkt an der Verfilmung eines literarischen Szenariums von Aleksandr Ržeševskij, des bekanntesten Emotionalisten. Exemplarisch für das emotionalistische Vorgehen ist folgende Phrase: „Die Sense versank im hohen feuchten Gras, und es legte sich, geschnitten, langsam, mit einer nicht wiederzugebenen weichen Bewegung, auf die Erde.“ Die lyrische Szene in parataktischer Syntax imaginiert ihre Verfahren (Schnitt / Zeitlupe) und verbalisiert sie zugleich als ihre eigene Regieanweisung: „geschnitten, langsam“. Vsevolod Pudovkin, *Vremja krupnym planom. Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskau 1974, I, 151.

¹⁹ Zur ‚Realisierung der Metapher‘ vgl. Roman Jakobson, „Neueste russische Poesie“, in: Wolf Dieter Stempel (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, München 1972, II, 18-135.

Zur ‚Entfaltung des Wortes‘ vgl. Viktor Šklovskij, *Pjat' čelovek znakomych*, Moskau 1927, 28.

Zusammenfassend Aage A. Hansen-Löve, „Entfaltung, Realisierung“, in: Aleksandar Flaker (Hrsg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Wien, Graz 1989, 188-211.

²⁰ Die Realisierung und Entfaltung sprachlicher Metaphern zu Bildern gehört als Filmrhetorik neben der Ikonologie einer Filmsprache und der Syntax der Montage zu den diversen Positionen, welche die Zuschreibung von Lesbarkeit und Sichtbarkeit in der Moderne neu verteilen. Wie Carolin Meister in dieser Publikation anhand der Lesbarkeit der Farbe untersucht, codieren sie transformative Prozesse zwischen Sehen in Lesen.

²¹ Zur Untermauerung der Realisierung der Montage im Schnitt fügt Pudovkin noch eine Reminiscenz an Ėjzenštejns *Das Alte und das Neue* in die Entfaltung ein, in der er des in „komplexer Montage ausgearbeiteten Wettbewerb[s] bei der Maht“ gedenkt. Pudovkin, *Vremja krupnym planom*, 152.

²² Civ'jan, *Istoričeskaja recepcija kino*, 148.

²³ Vgl. Anna Bohn, *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948*, München 2003.

²⁴ Vgl. Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002.

²⁵ Zur Typologie dieser Überlagerung in der Avantgarde vgl. die Beiträge des Sammelbandes: John E. Bowlt, Olga Matich (Hrsg.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avantgarde and Cultural Experiment*, Stanford, 1996.

und zwischen Tier und Mensch zum Verschwinden. Lernende Kinder werden wie Hunde konditioniert und im Filmstudio wie in einem Laboratorium beobachtet. Der Film *Die Mechanik des Gehirns* widmet sich einer Automatisierung von Sinnen und Kognition und umschreibt damit die Transformation einer idealen Rezeption als des individuellen Nachvollzugs einer intentionalen Struktur in psychophysische Perception²⁶, den Reflex einer unwissentlichen Konditionierung auf einen Reiz.

1.3. Fraktur und Montage

[14] Die Mechanik – als Analyse von Bewegungsprozessen durch ihre Gliederung - bezieht ihre Bedeutung für Pudovkin aus der Montage. „Любые формы движения людей, животных или вещей могут быть описаны приемами монтажного изложения.“ („Beliebige Formen der Bewegung von Menschen, Tieren oder Dingen können mithilfe der Montagedarlegung beschrieben werden.“)²⁷ Seine theoretischen Manifeste leitet Pudovkin im allgemeinen mit dem Hinweis auf die Tatsache ein, daß Filme aus Frakturen bestehen. „Всюду разделы, пропуски самого различного вида [...]. В среднем в кинокартинах можно встретить от сотен до тысячи разрезов, но вместе с тем [...] зритель воспринимает ее движение как непрерывное целое.“ („Überall Teilungen, Auslassungen verschiedenster Art [...]. Im Durchschnitt trifft man in Kinofilmen zwischen hundert und tausend Schnitte an und gleichzeitig [...] nimmt der Zuschauer seine Bewegung als kontinuierliches Ganzes wahr.“)²⁸ Die Fraktur sieht Pudovkin gleichermaßen als Charakteristikum des Films wie als Charakteristikum des Denkens an. In diesem Zusammenhang entfaltet Pudovkin eine Kritik der Montage. Falsch sei es, unter Montage die symmetrischen Operationen des Schneidens und Klebens zu verstehen, da Montage in diesem Verständnis sich immer wieder in Komposition verwandelt. Vielmehr müsse man jene Kontinuität aufsuchen, die Grund der Montage sei. Führt man hierfür den Begriff der Fraktur ein, so kann man umformulieren: Pudovkins Montage ist jene Fraktur einer vorgefundenen Kontinuität²⁹, die eine andere Kontinuität zutage fördert.³⁰ Die Kompositionsmontage setzt Teile in Beziehung zu einem Ganzen, Pudovkins Frakturmontage setzt die Gliederung in Beziehung zu einer Kontinuität.³¹

²⁶ Bereits die ästhetischen Debatten um das anatomische Theater, die Oliver Jehle in seinem Beitrag zu dieser Publikation nachvollzieht, offenbaren eine psychophysische Wirkung der Sektion unterhalb rationalisierbarer und subjektivierbarer Rezeption, von emotionalen Reaktionen, über das empfindsame Mitleiden bis zur Sympathie von Nervensystemen.

²⁷ Vsevolod Pudovkin, *[O Montaže]. Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskau 1974, I, 169.

²⁸ Pudovkin, *[O Montaže]*, 167. Die diskontinuierliche Bewegung der Montage fügt sich zu einem Rhythmus. Die 100-1000 Montagepunkte pro Film sieht er als Akzente mit unterschiedlicher Montagestärke an. Am stärksten ist ein Schnitt von der Totale in eine Großaufnahme, am schwächsten eine Wischblende. Die Montagemelodie überbrückt die Intervalle, als die er die Dauer der Einstellungen ansieht.

²⁹ Damit stehen Fraktur und Montage im Gegensatz zum Schnitt der Sektion, bei dem die Unterbrechung des Kontur, wie Oliver Jehle (in dieser Publikation) schildert, nur Diskontinuität und Disparates aufdeckt. In der Montage überwiegt dagegen das produktive Moment, in dem die Montage das Intervall als Universalie einer neuen Kontinuität entdeckt.

³⁰ Die Entdeckung einer neuartigen Kontinuität gehört zu den Standarddefinitionen der Montage. Beispielsweise Michail Jampol'skij, „Montaž“. in: *Jazyk – telo – slučaj. Kinematograf i poiski smysla*, Moskau 2004, 141-144.

³¹ Pudovkin nimmt seine Überlegungen zu Kontinuität und Diskontinuität bei Untersuchungen zum Verhältnis von Metrum und Rhythmus der Bewegung wieder auf. Vsevolod Pudovkin, „[14. Nojabr 1935. Beseda v naučno-issledovatel'skom sektore VGIK]“, *Sobranie sočinenij v trech tomach*. Moskau 1976, III, 40f.

[15] Pudovkins Interesse an der Psychophysik dürfte durch sein Bemühen motiviert sein, den Dualismus von Materie und Bewußtsein in einer Materialität des Denkens aufzuheben. Pudovkin erklärt die Pavlov'sche Theorie zu einer materialistischen Theorie des Bewußtseins, die sowohl die Kategorie des Geistes als auch die der Psyche ersetzt; beide gebraucht er in den Zwischentiteln seines Films in Führungsstrichen. Die andere Kontinuität, welche von der Frakturmontage freigelegt wird, ist diejenige des Bewußtseins: „Wenn wir die Montage im allgemeinsten Sinne bestimmen, als die Aufdeckung der inneren Kontinuität, die in der realen Wirklichkeit existiert, so ist es, als setzten wir ein Gleichheitszeichen zwischen sie und den Prozeß des Denkens in jedem anderen Bereich.“³² Pudovkin versteht Denken nicht als Erkenntnis von an sich gedachten Dingen, sondern als Materie im Stadium ihres Selbstbewußtseins. Diese Figur einer Selbstreflexivität der materiellen Welt findet sich bei einer ganzen Reihe von Revolutionskünstlern und ist eine spezifische Erfahrung des künstlerischen Materialismus in der nachrevolutionären Avantgarde. Innerhalb dieses materialistischen Monismus³³ ist der Status des filmischen Bildes zu verstehen. Bei Pudovkin ist stets beides zu sehen: das Funktionieren der Kamera und das Funktionieren des Gehirns, mediales und mentales Bild zugleich.

[16] In einer der Produktionsschriften zur *Mechanik des Gehirns*, in seinem Artikel zur *Montage wissenschaftlicher Filme*, reflektiert Pudovkin das Verhältnis von wissenschaftlicher Beobachtung und Filmverfahren. Die Aufmerksamkeitsökonomie der Beobachtung, mit dem Wechsel von Beobachtungsschwerpunkten, Fokus- und Hierarchiebildung, sieht er als identisch mit den Montageverfahren an, die im Schnitt genau dieser Aufmerksamkeitsökonomie folge. Ein zentraler Punkt ist die Entkräftung des Einwandes, die Montage käme der Einführung der Lüge in die wissenschaftliche Beobachtung gleich, da sie die Kontinuität des Experimentalverlaufes unterbreche und Teile mehrerer Experimente zu einem einzigen Experimentalverlauf zusammenfüge. Mit diesem Vorwurf der Grenzverletzung zwischen Wissenschaft und Rhetorik taucht eine Unterscheidung zwischen der Erfahrungsform des Wissens und der ästhetischen Erfahrung auf, die Pudovkin nicht akzeptiert und die sein Verständnis von „Искусство[...] как акт коллективного познания действительности“ („Kunst [...] als Akt der kollektiven Erkenntnis der Wirklichkeit“)³⁴ gefährdet. Pudovkin argumentiert mit einer Verschränkung von Filmform und der Form wissenschaftlicher Beobachtung, die den Montagezirkel wiederholt und die Grenze von Wissenschaft und Rhetorik zum Verschwinden bringt. So beschreibt er die Filmproben mit Zootieren als Wiederholungen von Erregungssituationen, aus denen auch die Pavlov'schen Experimente bestehen. Die eingeübte Bewegung der Tiere sind keine Dressurkunststücke, sondern ein Effekt der Konditionierung durch wiederholte Futtergabe, ein bedingter Reflex, wie ihn die Pavlov'sche Theorie beobachtet. Die Schauspielproben mit den Kindern, die darin bestehen, sie zu einer genauen Wiederholung von Bewegungen zu bringen, damit die Montagen zwischen Totalen und Großaufnahmen durchführbar sind, gilt ihm als authentische Entwicklung der

³² „Если мы определяем монтаж в самом общем виде как раскрытие внутренних связей, существующих в реальной действительности, мы тем самым как бы ставим знак равенства между ним и вообще всяким процессом мышления в любой области.“ Pudovkin, [*O Montaže*], 171.

³³ Das Subjekt tritt in der Sektion in eine reflexive Konstellation zur Materialität seines Leibes, die das Motiv des Sezieren zur Formulierung eines materialistischen Monismus des Bewußtseins geeignet macht. So verortet auch Albrecht von Haller Empfinden und Denken in ‚einer‘ Materie und nähert sich damit einer Neurophysiologie des Intellegiblen. Vgl. Oliver Jehles Beitrag zu dieser Publikation.

³⁴ Pudovkin, [*O Montaže*], 172.

Bewegungskoordination, wie sie auch der Film als Entwicklung der motorischen Koordination des Kindes vom 1. bis zum 6. Lebensjahr darstellt. Neben die Zirkularisierung von Experiment und Probe tritt die Zirkularisierung von Beobachtung und Filmrhetorik.

[17] Anhand der Kriterien Bewegung, Auge und Gehirn läßt sich im Film der Zirkel nachvollziehen, in den Pudovkin die Pavlovsche Theorie bringt, um die Verschiebung von der wissenschaftlichen Beobachtung zur ästhetischen Erfahrung unkenntlich zu machen. Der Film zeigt die Ergebnisse einiger Hirnamputationen, von denen ich nicht beurteilen kann, welchen Stellenwert sie innerhalb der Pavlov'schen Theorie haben. Ihr Filmwert ist allerdings zentral, da sie die Metapher des Montagedenkens motivisch realisieren und somit auch das Filmmaterial der Bewegung und die Filmform der Visualität angesprochen sind. Durch die Hirnamputationen werden gestörte Bewegungen und ein gestörtes Sehen erzeugt, bewegungsunfähige Hunde und ein blinder Affe. Motivisch trifft man hier auf jene Störungen am Material, die als Spuren der avantgardistischen Abstraktion zurückbleiben und als Faktur ihres Ikonoklasmus erscheinen. Zwei Dinge erscheinen zwiespältig. Die erste Ambivalenz ist, daß die hirnamputierten Tiere Namen bekommen, und zwar nur die hirnamputierten Tiere. Die Namen der beiden Affen „Greisin“ und „Jambik“ scheinen Fraktureffekte zu sein. Im Falle der Äffin verweisen die sklerotischen Bewegungen nach der Hirnamputation und das Vorstrecken der linken Hand, verbunden mit der Buckelhaltung, auf das Bild der bettelnden Alten und Andrej Belyjs „Alte“ als Figur der Gedächtnislosigkeit.³⁵ Die „Greisin“ ist ein Beispiel der avantgardistischen Schauspielerkonzeption der ‚Typage‘ (Ėjzenštejn) und des ‚Filmmodells‘ (‚Naturščik‘, Kulešov), mit der auch Pudovkin arbeitete. „Jambik“ trägt seinen Namen offenbar als Referenz an den Rhythmus, der Pudovkin als Filmform beschäftigte, und motivisch aufgrund des beim erblindeten „Jambik“ erhalten gebliebenen Reflexes auf das Metronom. Die Namen der Tiere werden vor den Amputationseffekten eingeführt, nach denen sie benannt sind. Dieses filmtechnische Verfahren ist als „otražennyj pokaz“ bekannt und läßt sich mit „Reflex“ ins Deutsche übersetzen, da es den metonymischen Reflex der Ursache in einer Wirkung zeigt. Die zweite Ambivalenz ist die in der Verleihfassung verschwundene Einstellung eines namenlosen Debilen, der die gleichen Reflexe wie die Tiere zeigt, und die Serie der Hirngeschädigten abschließt.³⁶ Wenn nach der Serie von Hirnamputationen an beobachteten Tieren zur Beobachtung von Kindern übergegangen wird, erwartet man die Vollendung der Hirnexperimente, welche die Parallelmontage von Tier und Mensch nahe legt und der offenbar auch die Namensverleihung an die Tiere geschuldet ist. Es bietet sich auch eine Erklärung an, warum der Debile entfernt wurde. Ihn zu zeigen, käme dem Schluß gleich, daß die Pavlov'sche Theorie und Pudovkins *Mechanik des Gehirns* nur bis zur Erklärung eines Menschen ohne Bewußtsein reicht. Der Debile ist die in der Pavlov'schen Theorie unsichtbare Grenze von Mensch und Tier und das von Pudovkin zum Verschwinden gebrachte Intervall von Materie und Bewußtsein. Obwohl es zu Pudovkins Axiomen gehört, daß „урод настолько же фотогеничен, как и современная красавица“ („eine Mißgeburt ebenso photogen ist, wie eine zeitgenössische Schönheit“)³⁷, verschwindet der Debile zugunsten der Fiktion, wonach die cerebralen Effekte der Montage identisch mit

³⁵ Vgl. Michail Jampol'skij, *Bespamjatstvo kak istok*, Moskau 1998, 84ff. In Andrej Belyjs Drehbuch *Petersburg* findet sich darüber hinaus die Realisierung des Filmrisses zu einem abgerissenen Assoziationsband. Vgl. Civ'jan, *Istoričeskaja recepcija kino*, 132f.

³⁶ Vgl. die Abbildung in Vsevolod Pudovkin, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskau 1974, I, 446.

³⁷ Vsevolod Pudovkin, *Fotogenija. Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskau 1974, I, 94.

den Intervallen des Denkens und den Schnitten des Gedächtnisses³⁸ sind. Pudovkin hält die ästhetisierte Perzeption der Montage für die Objektivität der wissenschaftlichen Beobachtung.

[18] Was sich auf der Ebene einer ästhetisierten Erfahrung als die Entfaltung von Faktur und Fraktur zum fiktionalen Rasenmähen im Sommerregen darstellt, erscheint auf der Ebene einer ästhetisierten Perzeption als Operation ohne Anästhetikum mit der Photogenie der Mißgeburt als ihrem Ergebnis.

2. Lilja Brik Das Glasauge 1929

[19] Wie Pudovkin verschränkt auch Lilja Brik Filmverfahren, Körper und Motiv. Sie identifiziert Auge und Kamera zum *Glasauge* (*Stekljannyj glaz*). Eine Differenzierung der beiden Filmpoetiken erfolgt anhand der Leitdifferenzen Montage vs. Schnitt, Medium vs. Material und Großaufnahme vs. Mikroskopie sowie Rahmen vs. Glas.

2.1. Montage und Schnitt

[20] Lilja Briks Film arbeitet gegen die Montage und dehnt die Einstellungen zu einer für die 20er Jahre ungewohnten Form der Langeinstellung, deren Bewegungsdauer sie außerdem durch Zeitlupenaufnahmen erhöht. Anstelle der Montage an den Rändern der Einstellung³⁹ arbeitet sie mit Schnitten in der Einstellung, deren Zahl sich mit zunehmendem Grad der Fiktionalität des Materials erhöht. Im Unterschied zur Montage, die das Intervall zeigt, gibt der Schnitt den vollen Körper zu sehen.⁴⁰ Die Montage orientiert sich am Rhythmus, d.h. einer kinematischen Gliederung der Bewegung. Die Intervallmontage repräsentiert die Abwesenheit des Zwischenbildes. Briks Schnitt läßt nirgends ein Intervall entstehen – im Gegenteil – der Schnitt füllt die Einstellung lückenlos. Aus der leeren, glatten, weißen Fläche des Bauches quillt mit jedem Schnitt eine Mannigfaltigkeit kaum identifizierbarer Formen. Der Schnitt orientiert auf die dynamische Bewegung einer Mannigfaltigkeit, die ein Pulsieren indiskreter Formen und ein sich steigerndes und abebbendes Fließen ist.

[21] An dieser Stelle entwickelt sich ein Widerspruch zwischen referentieller Motivierung und ästhetischem Motivzusammenhang. Zum einen bedurfte die Körperöffnung am lebendigen Leib offenbar einer Motivierung. Laut Zwischentitel wird einem Häftling eine verschluckte Säge aus dem Magen entfernt. Hier erfolgt die Öffnung des Körpers parallel zu seiner Denunziation als verworfener Körper eines Verbrechers, der, wie die Säge andeutet, auch noch Fluchtpläne geschmiedet hatte. Gleichzeitig verweist die Operation auf die russische medizinische Kultur, die sich nicht als freie Wissenschaft etabliert, sondern ein Sozialsystem ist, das nicht die Krankheit verallgemeinert, sondern Vorsorge am gesunden

³⁸ Wolfgang Beilenhoff, „Licht – Bild – Gedächtnis“, in: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hrsg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift*, Frankfurt/M. 1991, 453ff.

³⁹ Die „Montage innerhalb der Einstellung“ („vnutrikadrovij montaž“) entsteht erst in den 30er Jahren als „vertikale Montage“ („vertikal’nyj montaž“, Ėjzenštejn) in Reaktion auf die Simultaneität von Ton und Bild in der Tonfilmeinstellung.

⁴⁰ Der Parallelismus der filmpoetischen Verfahren, nach dem einer Montagesequenz eine Serie von Schnitten innerhalb der Einstellung entspricht, ist im Motiv der Sektion fundiert. Oliver Jehle zeigt in dieser Publikation anhand der *Anatomia reformata* des Thomas Bartholin, wie die Kanonisierung des Schnittes als Erkenntnisverfahren zur Vorstellung eines aus Schichten bestehenden Objektes führt, das die wiederholte Anwendung des Schnittes erlaubt, wobei eine Regie des Schnittes entsteht.

Sozialkörper (Präventivsystem).⁴¹ Die Öffnung des Leibes wird nicht durch freies wissenschaftliches Interesse motiviert, sondern als Maßnahme an einem vom Sozialkörper abgefallenen Leib. Der Patient ist Opfer unglücklicher Umstände, aber nicht krank. Der operative Eingriff in den Leib läßt weder die Medizin noch das Auge mit der Pathologie in Berührung kommen. Auf der Ebene des ästhetischen Motivzusammenhanges wird die Unversehrtheit jedoch weitgehend unterlaufen. Dem Verhältnis von Schnitt und Faktur geht mit der Säge im Körperinneren eine latente Fraktur voraus. So wird unentscheidbar, ob sich der Schnitt auf die volle Mannigfaltigkeit der organischen Faktur oder auf die latente Fraktur der mechanischen Säge bezieht. Das Pulsieren der gesunden Organizität und der in seiner Innerlichkeit von einem Schnittwerkzeug versehrte Körper bleiben ambivalent.

2.2. Medium und Material

[22] Das Verhältnis von Material und Medium, wie man es bei anderen Filmavantgardisten beobachten kann, kehrt Brik in der Konzentration auf die Einstellung um. Man mag an die *Filmkunst* von Kulešov erinnern, der vom Material der Einstellung absieht und auf der Ebene des Filmmediums montiert.⁴² In avantgardistischer Montageperfektion dreht er ein Melodrama. Brik dagegen montiert nicht auf der Ebene des Mediums, sondern macht Schnitte ins Material. Im Schlußteil ihres Films verfremdet sie Genre und Montage des Melodramas indem sie die gläserne Transparenz des Mediums Schnittschärfe annehmen läßt. Sie entblößt die Gläser der Fiktion, das Monokel eines Bösewichts, das Fernglas eines melodramatischen Liebhabers, den Spiegel der „Bildschönen“⁴³ und sämtliche Großaufnahmen von Interieurs als Glasarbeiten (der Bösewicht zerbricht sein Martiniglas und im entscheidenden Kampf zwischen Bösewicht und Liebhaber gehen die Kognakflaschen der gut ausgerüsteten Bar zu Bruch). Die Schnitte ins Material und die Verfremdung des Melodramas führen zu der gleichen Doppeldeutigkeit wie sie das futuristische Ding in seiner Faktur aufweist. In analoger Weise suchen die zerbrochenen Worte der futuristischen Zaumsprache das Lautmaterial der Sprache zu erreichen und verlassen gleichzeitig das Medium der Sprache nicht. Die Verfremdung des Mediums in Richtung des außerkünstlerischen Materials führt nicht zur Durchbrechung des Mediums, sondern zu seiner Selbstreflexivität.

2.3. Entfaltung und Entwicklung der Metapher

[23] In dieser Ambivalenz konturiert sich Briks Verfahren der Entwicklung der Metapher. Die Entwicklung bezieht polemische Gegenposition zu den avantgardistischen Verfahren der Entfaltung und Realisierung der Metapher. Die Metapher

⁴¹ Vgl. Loren Graham, *Science in Russia and the Soviet Union*, Cambridge 1993. Das medizinische Wohlfahrtssystem in Tradition der Pirogovgesellschaft (seit 1881) brachte auch keinen selbständigen Berufsstand einer Ärzteschaft hervor, sondern war in das Staatsbeamtensystem eingebunden.

⁴² Kulešov, *Iskusstvo kino*, 169.

⁴³ Brik verwendet in ihren Erinnerungen den deutschen Ausdruck: „Называл он ее die Bildschöne, и она была действительно красавица.“ Lilja Brik, *Pristrastnye rasskazy*, Nižnij Novgorod 1996, 27.

des corpus delicti⁴⁴ – als Körper des Verbrechens und zugleich als seine Spur – ist Ergebnis einer Operation.

[24] Brik bringt die Realisierung und Entfaltung der Metapher in Zusammenhang mit der Fiktionalisierung, d.h. zur Entwicklung des Spielfilms, wie ihre melodramatische Sequenz deutlich macht. Dort zeigt sie ein Dornröschen, das sich vom Blick ihrer melodramatischen Liebhaber nährt und die geschenkten Rosen is(s)t und damit den Kalauer „est“ in den beiden Bedeutungen von ‚Essen‘ und ‚Sein‘ „entwickelt“:⁴⁵ Für diese entwickelte Metapher gibt es einen intertextuellen Kontext in Briks Erinnerungen. Die Schauspielerin Ekaterina Gel’cer gab ihrem Verfahren der theatralischen Verführung, das darin bestand, dem Objekt ihres Begehrens eine Serie ihrer Bilder (Rollenfotos) und Blumen zu schicken, den Namen des „Aufwickelns“ („navertyvanie“). Mit dem „Aufwickeln der Metapher“ („navertyvanie metafori“) gibt Brik ihrem Verständnis von der Naturalität der Fiktion und von der Entwicklung des Sehbaren durch den Blick (vidnoe) das Bild der Schauspielerin: „Г. [...] - игровая насквозь.“ („G. [...] war durch und durch Spiel“)⁴⁶. Die Entwicklung der Metapher versteht Brik zugleich als die Entblößung der eingerollten Metapher, und ihrer Aufwicklung setzt sie eine Film-ontologie der Entwicklung entgegen. Dem utopischen Motiv des „Neuen Sehens“ (Šklovskij), dessen Doppeldeutigkeit darin besteht, mit dem „Abnehmen der Brille“⁴⁷ zugleich das Medium zu thematisieren und an eine amediale Wahrnehmung zu appellieren, setzt Brik mit der Ästhetisierung des Glasauges das Aufsetzen des ‚Objektivs‘ in einer ‚Erfahrung des Blicks‘ entgegen. Die ursprüngliche Erfahrung des Visuellen ist bei Brik keine Erfahrung des ‚Sehens‘ (‚videnie‘), sondern eine ‚Erfahrung des Blicks‘ (‚vidnoe‘)⁴⁸, die im ‚Glasauge‘ zugleich mit dem Objektiv des Mediums das „verkörperte Auge“ (Sobchak) thematisiert. Briks Ontologie der Metapher und Autopoesis der Selbstreflexivität im Blick stehen gegen den Effekt des Realen und die Realisierung der Metapher bei Pudovkin.

[25] Briks Konstellation des Aufwickelns-Abwickelns setzt sich gegen die Konstellation von Montage-Sujetentfaltung ab. Die mediale Vorgabe scheint für sie weder im Filmstreifen, noch im Einzelkader als Filmstreifenfragment zu bestehen, sondern in der Filmrolle. Brik hat im Anschluß an das *Glasauges* ein Szenarium verfaßt, das sich mit der Montage auseinandersetzt. In ihren Erinnerungen erwähnt sie den parodistischen Titel *Liebe und Pflicht – oder Carmen*. Im Zen-

⁴⁴ Lilja Brik setzt in der Entfaltung der Metapher des corpus delicti auf den Zusammenhang zwischen dem Verbrechen und seiner Aufklärung. Auch Oliver Jehle schildert (in dieser Publikation) den Zusammenhang von Sektion und Verbrechen, den Hogarths Stich *The Reward of Cruelty* motivisch entfaltet. Daß Sektionen paradigmatisch an einem verworfenen Leib, d.h. am Körper von Verbrechern vorgenommen werden und in einer perversen Symmetrie zur Strafe stehen, führt zu einem zweideutigen Status der Praxis selbst. Die Sektion ist zugleich Strafe und Verbrechen, indem sie das Verbrechen nicht nur sühnt, sondern auch fortsetzt.

⁴⁵ Mit der Metapher der blumengleichen Schönheit, aus der Brik den Kalauer entwickelt, reiht sie sich in die sprachspielerische Galanterie der avantgardistischen Briefschriften ein, wobei nur Šklovskijs Entfaltung der Metapher des „Probrik“ (unübersetzbar) im 14. Brief von *Zoo, oder Briefe nicht über die Liebe* und Chlebnikovs autoerotische Fliege, die sich putzt und die Briefschrift verschlingt („pis’mo eš“) erwähnt seien. Viktor Šklovskij, *Zoo ili pis’ma ne o ljubvi*, Moskau 1990, 322ff. Velimir Chlebnikov, *Neizdannye proizvedenija*, Moskau 1940, 152.

⁴⁶ Lilja Brik, *Pristrastnye rasskazy*, 26.

⁴⁷ Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien ²1996, 19.

⁴⁸ Der Zirkel von Sehen und Blick schießt sich in den Sektionen des 18. Jahrhunderts noch nicht. Wie Oliver Jehle in seinem Beitrag zu dieser Publikation schildert, bildet das Sehen zwar eine Blickwendung aus, in der auf die Verletzung des Betrachters durch das Sehen hingewiesen wird. Der Betrachter wird durch den Blick zum Teilnehmer des Geschehens, aber offenbar noch nicht zum Gegenstand des Sehens.

trum steht wieder das Melodrama, das im ersten Teil der Entfaltung der Sujetmontage folgt. Der zweite demonstriert an identischem Material die „Übermontage“ („peremontaž“)⁴⁹ für einen Jugendfilm, der dritte die Übermontage für die Sowjetunion, im vierten Teil wird in eine amerikanische Komödie aus dem Material montiert. Im fünften Teil begeht die Filmrolle medialen Selbstmord. „Киноплёнка не выдержала, возмутилась, и коробки покатались для смывки обратно на плёночную фабрику.“ („Die Filmrolle hielt es nicht aus, geriet in Aufruhr, und die Schachteln rollten zurück zum Abwaschen in die Filmfabrik.“)⁵⁰ Die drei Teile der Montage arbeiteten nicht nur mit identischem Material, sondern, einem Hinweis von Katanjan zufolge, waren die zentralen Effekte der Übermontage Widersprüche und Leerstellen.⁵¹ Da das Szenarium unpubliziert und unverfilmt ist, ist nicht festzustellen, ob die Produktion von Widersprüchen in Auseinandersetzung mit der Āizenštejnschen Theorie der Kontrastmontage erfolgte und ob die Inszenierung von Leerstellen eine Auseinandersetzung mit der Filmtheorie des „Intervalls“ (Vertov, Pudovkin) darstellte, oder ob das Szenarium eine solche Auseinandersetzung nur impliziert.

2.4. Großaufnahme und Mikroskopie

[26] Die in Lilja Briks *Glasaug* gezeigte Operation macht den Schnitttrand der Montage deutlich. In der kontinuierlichen Skala von Groß und Klein markiert der Schnitt ins Material den Unterschied zwischen Großaufnahme und Mikroskopie. Die Formate sind unabhängig von der Größe des Gegenstandes und dem Vergrößerungsfaktor: Großaufnahme und Mikroskopie können den gleichen Vergrößerungsfaktor haben und ihr Objekt kann gleich groß sein, sie trennt der Schnitt ins Material.

[27] Nach Pudovkin zeigt die Großaufnahme niemals Riesen, sondern die Identität von Zuschauerauge und Objektiv. Ihr Maß ist die Distanz zum Gegenstand und ihre Form bestimmt der immaterielle Abstand zur Kamera. Die Mikroskopie zeigt dagegen immer etwas Kleines. Sie kennt keinen immateriellen Abstand, sondern ihre Form ist bestimmt durch den Schnitt und die Materialeigenschaften des Glases, die Transparenz des Objektträgers und die Brechkraft der Linse.

[28] Die Sichtbarkeit der Großaufnahme orientiert sich am gegenstandslosen Sehen der Avantgarde⁵² und am Gestus der Erweiterung der Formensprache des ‚Zeigens‘ (,pokaz‘). Die Sichtbarkeit der Mikroskopie ist in dieser Hinsicht formlos und orientiert sich am Gestus der Erweiterung des ‚Sehbaren‘ (,vidnoe‘). Die Mikroskopie geht immer mit einem Schnitt in das Material einher und nimmt eine

⁴⁹ Der geläufigere deutsche Ausdruck für ‚peremontaž‘ ist ‚Umschnitt‘. Da es sich dabei jedoch um eine Operation handelt, die wie die ‚Übersetzung‘ (,perevod‘) an eine paradigmatische Ebene des Mediums und dessen sekundäre Reflexion appelliert, habe ich den Ausdruck ‚Übermontage‘ (,peremontaž‘) gewählt. Der Umschnitt ist in seiner avantgardistischen Gestalt als Übermontage zugleich eine Operation der medialen Übersetzung und Reflexion der Montage. Zudem wäre eine Verwechslung mit Briks Verfahren des Schnitts vermieden.

⁵⁰ Brik, *Pristrastnye rasskazy*, 127.

⁵¹ Vasilij Katanjan, *Lilja Brik, Vladimir Majakovskij i drugie mužčiny*, Moskau 1998, 82.

⁵² Vgl. Tomáš Glanc, *Videnie russkich avangardov*, Prag 1999.

Inversion des Gesehenen zum Inneren vor,⁵³ wohingegen bei der medialen Montage der Großaufnahme eine Inversion des Intervalls zur Kontinuität erfolgt.⁵⁴

[29] Die Mikroskopie zeigt das Innere als ebenso Lebendiges, wie dasjenige dessen Oberfläche durchtrennt wurde.

2.5. Rahmen und Glas

[30] Im avantgardistischen Filmbild werden Dargestelltes und Darstellung üblicherweise durch den Rahmen (Kadrierung) aufeinander bezogen. Die Bildlichkeit der Filmbewegung ist von der Bewegungswahrnehmung unterschieden, als etwas, das einen Rahmen hat. Der Rahmen ist gleichzeitig Ort der Transformation der Raumwahrnehmung in die Flächigkeit der Leinwand. Lilja Brik fokussiert nicht den Rahmen, sondern einen anderen Grenzwert des Filmbildes: die Faktur des Glases. In ihrer Bildkonzeption unterscheidet sich das Filmbild von der Wahrnehmung durch die Präsenz des Glases im Bild. Man könnte formulieren, daß ein Bild entsteht, sobald in eine Wahrnehmung ein Glas eingeschaltet wird. Das Glas ist ebenfalls eine Schnittstelle von Raum und Fläche. Briks Fläche grenzt nicht durch Rahmen und Perspektive an den Raum, sondern durch Glaskörper und Optik. Das Glasauge Lilja Briks rekurriert auf die Plastizität von Linse und Glaskugel: der Raum entsteht in der Glaskugel, anstatt durch die Perspektive des Fensters an der Wand. Der oberflächenfreie Glaskörper invertiert das Auge. Nicht nur von der Linse des Mikroskops wird Inneres dargestellt, jeder Glaskörper gibt einen Einschluß zu sehen. Die Glaskugel appelliert an die Filmmythologie des magischen Auges. Das Auge wird in das Glas eingeschlossen und sieht das Panorama der Welt (Sujet des Kaleidoskops der Weltstädte).⁵⁵ Gleichzeitig schaut ein Auge in die Glaskugel, in der sich alle Zeit zeigt (Motiv der Chronik und der Alten Welt). Diese Inversion vollzieht der Schluß des Films, wenn das Glasauge vom Sehen dazu übergeht, etwas zu „zeigen“ („pokaz’). Zwei Augen treffen im Glas zusammen und lassen die Unterscheidung von Innen und Außen kollabieren.

[31] Das Glasaug ist auch bei Brik eine Ästhetisierung der Perzeption. Deutlich wird dies im Motiv eines automatischen Auges, das seine Beförderung zum Instrument der Wesensschau seiner Leibfreiheit⁵⁶ verdankt.⁵⁷ Auch in Briks Fiktionskritik ist ein Interesse an der Perzeption zu erkennen, das nicht eine Ontologisierung des Sehens in der Befreiung des Auges von optischen Apparaturen anvisiert, sondern im Gegenteil mit der Implantation der Augengläser zu einer

⁵³ In den 40er Jahren verschwindet diese Inversion. Manfred von Ardenne's Rasterelektronenmikroskop vergrößert 1939 erstmals ganze Objekte.

⁵⁴ Ab den 30er Jahren wird diese Inversion durch die direkte Kontinuität der Kamerafahrt und die Bewegung des Gegenstandes ersetzt. Die Großaufnahme, das Intervall und die Montage verschwinden.

⁵⁵ Auf die Parallelen in der Entwicklung von Panorama und Glasarchitektur verweist Michail Jampol'skij. Ihre größte symbolische Aufladung erfahren die Einschlüsse der Welt in das Glas in den Glaskuppelbauten der Jahrhundertmitte, deren Architektur auf den Bau von Orangerien, d.h. den Einschluß floraler Paradiese in einen Glaskörper zurückgeht. Mit dem Panorama konvergiert diese Entwicklung im Bau der Glaspaläste für die Weltausstellungen, in denen das Glas das Panorama der Welt einschließt. Michail Jampol'skij, „Steklo“, in: *Nabljudatel': Očerki istorii videnija*, Moskau 2000, 111-170.

⁵⁶ Die Anfänge dieser Privilegierung des Auges zum Erkenntnisorgan, in dem das Auge sein Privileg durch leibfreies Verhalten immer wieder unter Beweis stellen muß, schildert Oliver Jehle in seinem Beitrag zu dieser Publikation anhand der Diskreditierung der Taktilität.

⁵⁷ Vgl. Gerd Mattenklott, „Das gefräßige Auge oder: Ikonophagie“. in: ders., *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek bei Hamburg 1982, 93.

Erkenntnis der ‚Mechanik des Blicks‘ vorzudringen glaubt. Das ‚Erblickte‘ (‚vidnoe‘), an das Brik appelliert, ist ebenso wie bei Pudovkin ein perzeptiver, passiver Reflex, ein Widerschein des Glases, eine Reflexion des Blicks. Die Konstellation eines sehenden Subjektes und eines gesehenen Objekts in Vertovs Appell „DA! Ich sehe“⁵⁸, verkehrt sich bei Brik in ein Objektiv, das sieht, und ein Subjekt, das es erblickt. Die Erfahrung des Blickes, als eine Erfahrung von jemandes Sehen am eigenen Leib, wird bei Brik reflexiv. Sie interpretiert Vertovs Manifest als Aufforderung zu einem ‚Ich sehe mich‘ und realisiert das Ausrufezeichen zu einer Erfahrung des Selbst, das sich als Gegenstand eines Blicks setzt.

[32] Hier stellt sich abschließend wieder ein Zusammenhang mit Pudovkin her. Letztlich kollabiert bei Brik die gleiche Grenze von Interiorität und Exteriorität wie bei Pudovkin. Pudovkin hatte die mentale Repräsentation des Gehirns mit den Aufnahmen der Außenwelt durch die Kamera gleichgesetzt und behauptet, daß das Denken sowohl im Gehirn, als auch in der Filmmontage und „in jedem anderen Bereich“ zu lokalisieren sei. Der Verschiebung des Intellegiblen in die Filmizität der Frakturmontage steht die Verschiebung des Sensorischen in die Filmizität der Faktur gegenüber. Beide erfassen damit Pole der avantgardistischen Psychophysik in ihrem Pendeln zwischen fakturaler Obsession und Gegenstandslosigkeit. Als Gemeinsamkeit beider Künstler ließe sich eine Transformation der ästhetischen Erfahrung durch eine ästhetisierte Perzeption formulieren, die einen „unnatürlich weiten Abstand zwischen ihren Augen und ihrem Gehirn“ (Šklovskij) in das Filmmedium einträgt.

⁵⁸ Im weiteren entfaltet das Zitat die frakturale Konnotation der avantgardistischen Materialobjektivität.

„DA!

Ich sehe

Und jedes Kindes Auge sieht:

DIE EINGEWEIDE FALLEN HERAUS:

DAS GEDÄRM DER ERLEBNISSE

AUS DEM BAUCH DER KINEMATOGRAPHIE

GESCHLITZT!“

Dziga Vertov, *Kinooki – Umsturz. Schriften zum Film*, hrsg. Wolfgang Beilenhoff, München 1973, 11.

Zu den psychophysischen Konnotationen von Vertovs ‚Kinoauge‘ vgl. Sven Spieker, „Orthopädie und Avantgarde. Dziga Vertovs Filmauge aus prothetischer Sicht“, in: Natascha Drubek-Meyer, Natascha, Jurij Murašov (Hrsg.), *Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov*, Frankfurt/M. 2000, 147-169.