

Schamma Schahadat

DER ANFANG DES MEDIUMS. URSPRUNGERZÄHLUNGEN ÜBER DIE FILMKUNST

Der Anfang eines Themas: für III.

Anfangsnarrative erzählen meist von einem Verbrechen. So sind die Mythen über den Ursprung des Feuers, die Claude Lévi-Strauss bei den Indianern gesammelt hat, allesamt vom Verbrechen geprägt: Die Menschen bemächtigen sich des Feuers, indem sie dem Jaguar, der einen Menschen-Jungen gerettet und adoptiert hatte, bestehlen und zudem seine Frau ermorden (Gé-Variationen, vgl. Lévi-Strauss 1980, 94ff.). Ähnlich verhält es sich mit den Narrativen zur Staatsgründung, die in der Regel mit der Erzählung vom Brudermord einher gehen. Obwohl Gründungsmythen die Aufgabe haben, die „Lücke“ zwischen dem Zustand der Rechtslosigkeit und dem Zustand des Rechts diskursiv zu schließen (vgl. Koschorke 2004, 42), bilden diese Gründungserzählungen durch ihre Bindung an das Verbrechen eine „verstörende Erzählkonvention“ (43) – zumal dieses Verbrechen nicht verborgen, sondern, im Gegenteil, immer wieder erzählt wird – die „Erzählkunst [scheint] das Ziel zu verfolgen, die [...] Ordnung zu diskreditieren“ (ebd.), heißt es bei Koschorke.

Die Anfänge der Kunst sind in der Rede über die Kunst selten ein Thema, es sei denn, es geht um die Anfänge des Kinos. Walter Benjamin beschreibt die Entstehung des Kinos in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* als die Loslösung der Kunst vom Ritual – der Film, so Benjamin, bereitete den traditionellen Künsten solche Schwierigkeiten, dass die Anfänge der Filmkunst „von blinder Gewaltbarkeit“ (Benjamin 1963, 22) gekennzeichnet waren. Versuche, das Medium Film im Kanon der traditionellen Künste zu legitimieren, sahen so aus, dass die Kritiker ihm kultische Eigenschaften zuschrieben. Diese Versuche, so Benjamins Fazit, waren hoffnungslos – die Aura war unwiederbringlich verloren; der Mensch im Film spielt nicht mehr für andere Menschen, sondern „für eine Apparatur“ (25). Nicht der Kult für die Götter oder für den Menschen, sondern der Kult an der Maschine war eine Folge des Films, und in letzter Konsequenz verliert nicht nur die Kunst, sondern auch der Mensch seine Aura: Der Mensch im Film wird entmenschlicht, gleicht dem Ding. Allerdings ist dieser Befund für Benjamin keineswegs eindeutig negativ; die Erfindung des

Films begreift er als anthropologisches Ereignis, das durchaus ambivalent ist:¹ Der Film ist die adäquate Kunstform für den modernen Menschen der Masse (14, 32f.).

Der Film scheint also von Anfang an mit einer Schuld beladen: der Schuld der Maschine, der Schuld einer Nicht-Kunst, die in den Bereich der Kunst drängt, der Schuld der zu-spät-gekommenen Kunst, die die anderen Künste von ihren traditionellen Plätzen verdrängt und zugleich zu ersetzen versucht. Die Argumentation für das neue Medium Film ist ambivalent: Einerseits ist der Film als zu-spät-gekommene Kunst ein Usurpator, der einen unrechtmäßigen Platz beansprucht, andererseits befindet sich der Film eben dadurch in einem ständigen Rechtfertigungsdrang den anderen Künsten gegenüber und wird im Zuge dessen als Höhepunkt der Künste propagiert. Boris Ėjchenbaum zum Beispiel stellt in seinem Diskussionsbeitrag „Iskusstvo li kino?“ („Ist der Film eine Kunst?“² 1926) fest, dass das Kino dem Theater und der Literatur Tausende von Zuschauern und Lesern entzogen habe (Ėjchenbaum 2006, 186), und überhaupt operiert er mit einer Rhetorik, die das Kino als „Dieb“ erscheinen lässt – nicht nur das Publikum habe es gestohlen, sondern zudem habe es dem Theater „eine ganze Reihe wichtiger Effekte weggenommen“ (ebd.).³

Im Folgenden möchte ich mir die Rede über die Filmkunst ansehen, die geprägt ist von dem Spannungsverhältnis der neuen Kunst gegenüber den alten Künsten, dem Theater, der Literatur und der Malerei, um herauszufinden, wie die Anfänge des Kinos jeweils unterschiedlich konzeptualisiert werden. Welchen Ort nimmt das Kino als neue Kunst im Reigen der alten Künste ein? Die Diskussion über den Film ist antagonistisch aufgebaut; die Frage nach der Hierarchie der Künste muss neu gestellt werden, weil ein neues Element – der Film – das Gleichgewicht der klassischen Künste aus den Fugen hebt, so dass das Feld der Kunst neu geordnet werden muss. Die Befürworter des Kinos entwickeln zwei unterschiedliche Modelle für eine Neuordnung der Künste: Eines beruht darauf, dass die neue Kunstform Film die alten Künste in den Speicher der Vergangenheit verbannt und damit die anderen Kunstformen obsolet macht; das andere Modell umfasst alle Künste, die alten und die neue, ordnet diese jedoch hierarchisch an, mit dem Genre Film an der Spitze. Die Kritiker des Kinos dagegen verorten den Film noch lange beharrlich im Bereich der Un-Kultur; ty-

¹ Benjamin spricht von einer positiven, „kathartischen“ Funktion des Films sowie von seiner destruktiven Seite, da er das „Traditionswerte am Kulturerbe“ zerstört (Benjamin 1963, 14).

² Ich nenne die deutsche Übersetzung des betreffenden Textes nur dann, wenn ich aus der deutschen Übersetzung zitiere (so bei den Aufsätzen aus *Poetika kino*).

³ Dabei setzt der Film selbst Verfahren ein, die die Wirkung eines Verbrechens haben – in dem Film *The Great Train Robbery* von 1903 gibt einer der Banditen, die während des Zählens der erlangten Beute von ihren Verfolgern überrascht werden, einen Schuss auf das Publikum ab: „A life size picture of Barnes, leader of the outlaw band, taking aim and firing point blank at the audience. The resulting excitement is great. This scene can be used to begin or end the picture“, heißt es in der TCM Movie Database (<http://tcmdb.com/title/title.jsp?stid=327276>; Zugriff 15. Juli 2007).

pisch dafür ist die Position des deutschen Filmkritikers Julius Hart in seinem Essay „Schaulust und Kunst“: „Gebt und überlasst dem Kino, was des Kinos ist, und gebt dem Theater des Wortes und der Sprache das, was ihm eigentümlich ist, doch immer nur durch Wort und Sprache zum Ausdruck und Darstellung gelangen kann“ (Hart 1992, 256).

Anders als im Westen finden sich in Russland bereits seit den 1910er Jahren neben den kritischen Stimmen (wie zum Beispiel Andrej Belyj⁴) eindeutig positive Aussagen zum Film als der einzig möglichen Kunstform; diese Argumentation und Fürsprache für das neue Medium ist begünstigt durch die künstlerische Revolution der frühen Avantgarde und die darauf folgende politische Revolution.

Ich werde mit einem kurzen Überblick über die Anfänge der Rede über den Film beginnen und mir dann die verschiedenen Narrative über den Film als Konkurrenz-Genre zu den anderen Künsten ansehen.

Die Anfänge der Rede über den Film

Die Anfänge des Films – darin ist sich die Forschung einig – bewegen sich noch außerhalb des ästhetischen Diskurses; der frühe Film befand sich jenseits der Hochkultur und hat sich erst langsam den Weg dorthin gebahnt. Während die Erfinder des Films, die Brüder Lumière, den Film zunächst als Medium begriffen, das die (bewegte) Wirklichkeit möglichst authentisch abbildet (Diederichs 2004, 9), macht Georges Méliès den Sprung von der Technik hin zur Kunst. Georges Sadoul schreibt in seiner *Geschichte der Filmkunst* dazu:

Der geniale Einfall Méliès' war, dass er für den Film systematisch die Mittel des Theaters anwandte: Szenarium, Schauspieler, Kostüme, Maske, Bühnenbilder, Maschinerie, Aufteilung in Szenen oder Akte.⁵

Helmut Diederichs unterscheidet neun unterschiedliche Phasen, in denen der Film sich von einer Nicht-Kunst zur Kunst entwickelt, angefangen mit „Film ist

⁴ In seinem Aufsatz „Teatr i sovremennaja drama“ von 1907, in dem Belyj das symbolistische Drama als „призыв к творчеству, как призыв к творчеству жизни“ bezeichnet (Belyj 1994, II, 25), kommt er zu dem Schluss: „Современная драма разобьется о Сицилу шекспировского театра или о Харибу синемаатографа“ (44) – damit sieht er das (nicht-symbolistische) Theater Shakespeares und den Film als Übel gleichen Ranges an im Vergleich mit dem symbolistischen Drama. – Zu Belyjs Aufsatz s. genauer Nikol'skaja (1995, 92-96).

⁵ Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, Wien 1957, zitiert nach Diederichs (2004, 10). Méliès legt die Künstlichkeit des Films in seinem Aufsatz „Les Vues Cinématographiques“ von 1907 dar; auf Deutsch ist der Aufsatz in gekürzter Form in dem Sammelband von Diederichs publiziert. Méliès beginnt seinen Aufsatz wie folgt: „In dieser Plauderei mit dem Leser will ich mein möglichstes tun, ein getreues Bild der tausend und einen Schwierigkeiten zu entwerfen, die ein Filmhersteller bewältigen muss, wenn er jene künstlerischen, amüsanten, seltsamen oder einfach naturgetreuen Werke reproduzieren will, die augenblicklich die unglaubliche Beliebtheit des Films [...] ausmachen“ (Méliès 2004, 31).

keine Kunst, Film ist Wirklichkeit“ über „Film ist eine eigenständige Kunstform“ bis hin zu „Film ist eine audiovisuelle Kunst, die auch die Naturfarben nutzt“ (Diederichs 2004, 12). In den Anfängen also bewegt sich der Film zwischen der Technik und der Kunst.

Generell sind neue Medien in der Phase ihrer Entstehung zunächst mit der technischen Entwicklung beschäftigt, bevor sie in die Konkurrenz zu den alten Medien eintreten (Segeberg 1998, 193);⁶ Harro Segeberg spricht in diesem Zusammenhang von einer „medientechnischen Inkubationsphase“ (194). Die *pré-cinema*-Forschung hat eine Reihe von Genre-Vorläufern des Films herausgearbeitet, die in der Frühphase des Films noch in friedlicher Koexistenz mit diesem bestanden: *Laterna magica* (Bartels 1996), das *Panorama* (Koschorke 1996), die Fotografie sowie die Unterhaltungsindustrie an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (*Variété*, *Music Hall*, *Vaudeville Theater*, s. dazu Maintz 2002a). In seiner Frühzeit war der Film nur eine Attraktion unter anderen (Paech 1997, 2ff.) und passte sich in die moderne „Attraktionskultur“ (Segeberg 1998, 194) ein. 1913 beklagt der Drehbuch-Autor und Filmregisseur Ludwig Hamburger, dass die Kunst überhaupt in den Bereich der Unterhaltung abgleite und das Kino in dieser Bewegung keine Ausnahme darstelle: Dem Kino sei der Weg zur „Kinodichtung“ verstellt, und auch das Theater biete dem „durch ein abhetzendes Tagwerk ermüdete[n] Mensch[en] [...] überwiegend Ablenkung und Zerstreuung“ (Hamburger 2004, 134).

Mit dem Auftauchen von Filmtheatern um 1907, 1908 änderte sich die Situation; es kam, so Joachim Paech, zu einer Fiktionalisierung, Ökonomisierung und Institutionalisierung des Films (Paech 1997, 27). Damit erreichte der Film einerseits ein breiteres Publikum, andererseits begann er, seinen Status als (neue) Kunst einzufordern. In den 1910er Jahren entwickelte sich dann eine Medienkonkurrenz zwischen den alten Künsten Theater, Literatur und Malerei auf der einen Seite und dem neuen Medium Film auf der anderen. In Deutschland kam es zu der Zeit zu einem „Kino-Theater-Streit“ (Maintz 2002, 15) und, ab Beginn der 1910er Jahre, auch zu einer Debatte über die Beziehung zwischen der Literatur und dem Film. Die Karriere des Films hat, so Anton Kaes, „eine soziologisch und ästhetisch folgenreiche Selbstreflexion der herrschenden Literatur erzwungen [...] In der Auseinandersetzung mit dem Kino spiegelt sich das poetologische Selbstverständnis der Literatur“, und „die Kino-Debatte ist also zugleich eine Debatte um die Literatur der Zeit“ (Kaes 1978, 1). Wahrnehmungsmuster, Realitätsbezug und Verfahren der alten Medien wurden mithilfe des neuen Mediums reflektiert.⁷

⁶ Segeberg nennt hier als Beispiel die Eisenbahn, die zunächst neben den Eilkutschen bestanden hatte, oder die Koexistenz von Fotografie und Porträtmalerei (1998, 194f.).

⁷ Harro Segebergs medienkomparatistischer Überblick (1998) fasst die Mechanismen der Interaktion zwischen alten und neuen Medien konzis zusammen.

Der Film bewegte sich also in der Spannung zwischen dem Neuen, indem er als neues, technisches Medium auftrat, und der Tradition, indem er einen Platz zwischen den anderen Künsten beanspruchte, zunehmend Anleihen bei ihnen machte und so als parasitär hinsichtlich der alten Künste erschien. Auch in Russland findet seit Beginn der 1910er Jahre eine Kino-Debatte über die Beziehung des Kinos zu den anderen Künsten, speziell zum Theater, statt; 1913 bezieht Vladimir Majakovskij in der Zeitschrift *Sine-žurnal* Stellung dazu: In seinem Artikel „Teatr, kinematograf, futurizm“ bezeichnet er den Film als rechtmäßigen Erben des Theaters, da der Film den Realismus des Theaters – in einem anderen Artikel nennt Majakovskij das MCHaT die Verkörperung dieses realistischen Theaters – bis ins Extrem führt, eine „photographische Abbildung des Lebens“ gibt („фотографическое изображение“, Majakovskij 1954, 381). Majakovskij verfolgt hier allerdings nicht eine Vorstellung von der Kinematographie als der höchsten Kunst, die alle anderen Kunstformen überflüssig macht, sondern er bezeichnet den Film, der das gegenwärtige, naturalistische Theater ablöst, als Vorläufer des „Theaters der Zukunft“, eines Theaters, das den Schauspieler von seinen Fesseln – den Fesseln des Konventionellen? – befreit. Damit knüpft Majakovskij an die Diskussion um das Theater der Zukunft an, das *teatr buduščego*, das die künstlerische Öffentlichkeit seit der Jahrhundertwende beschäftigte und zu einem Symbol für die Kulturkrise avanciert war bzw. zu einer Möglichkeit, diese Kulturkrise zu überwinden, sofern man das richtige Theater fand.⁸ Und das richtige Theater geht, so Majakovskijs Argumentation, aus dem Tod des zeitgenössischen Theaters und dem Wiederauferstehen dieses Theaters in der Kinematographie hervor:

Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу. А кинематограф, сделав отраслю промышленности наивный реализм и художественность с Чеховым и Горьким, открывает дорогу к театру будущего – нескованному искусству актера. (Majakovskij 1954, 381)

Majakovskij führt dieses Argument in seinem Aufsatz „Uničtoženie kinematografom „teatra“ kak priznak vozroždenija teatral'nogo iskusstva“, ebenfalls 1913, weiter, indem er der Kinematographie die „kulturelle Rolle“ zuschreibt, die Theaterkunst zu revolutionieren, „über das Theater des morgigen Tages, über die neue Kunst nachzudenken“ („кинематограф заставит подумать о театре завтрашнего дня, о новом искусстве“, 384).

In diesen frühen Aussagen zum Film war die neue Gattung lediglich ein Katalysator für die Revitalisierung der Künste, speziell für die Wiedergeburt des Theaters. In Russland rückte der Film durch Revolution und Bürgerkrieg bald ins Zentrum der Künste; zum einen wurde der Film als Propagandamaschine

⁸ S. dazu den Sammelband *Teatr. Kniga o novom teatre*, 1908.

eingesetzt, zum anderen traten zu Beginn der 20er Jahre eine ganze Reihe neuer, junger Filmregisseure mit dem Anspruch auf, einen spezifisch sowjetischen, postrevolutionären Film zu schaffen (Gillespie 2000, 4-6). Zeitgleich kam es zu intensiven theoretischen Diskussionen über die Natur des Films und auch über die Beziehung des Films zu den anderen Künsten; vor allem die Formalisten – Ėjchenbaum, Šklovskij, Tynjanov – befassten sich mit den Gesetzen des neuen Mediums.⁹ Dabei werden drei verschiedene Kino-Geschichten erzählt, die den Film jeweils in Beziehung zu einem der alten Medien setzen: zum Theater, zur Malerei, zur Literatur.

Film und Theater

Zu einem wichtigen Thema im Mediendiskurs wurden Fragen nach der „Kinofizierung des Theaters“ und nach der Beziehung zwischen Theater und Film bzw. dem Kino als Ort des Films¹⁰ Mitte der 1920er Jahre. Dabei lassen sich insgesamt zwei Positionen beobachten: Die erste begreift das Kino, ähnlich wie der frühe Majakovskij, als positive Ergänzung zum Theater. Man verkündet, wie zum Beispiel Adrian Piotrovskij oder Aleksandr Fevral'skij, die Losung von der „Kinofizierung des Theaters“. Die andere Position sieht, wie Boris Ėjchenbaum oder Sergej Ėjzenštejn, das Aufkommen des Kinos als Todesstoß für das Theater.

Adrian Piotrovskij, Theoretiker des proletarischen Theaters, untersucht in „Kinofikacija teatra. Neskol'ko obobščeniĭ“ („Die Kinofizierung des Theaters. Einige allgemeine Bemerkungen“) von 1927 die Möglichkeiten, den Film für ein neues, revolutionäres Theater zu nutzen und knüpft damit direkt an Majakovskijs These vom katalysatorischen Impetus des Films an. Das Kino, so Piotrovskij, verfügt über Verfahren, die das klassische Theater aufbrechen: der Einsatz des Lichts, die Übertragung eines „Filmbildes“ auf die Theaterbühne erzeugen ein „neues Sehen“¹¹ und auch eine neue Spieltechnik – Schauspieler müssen sich auf der Bühne so bewegen, als ständen sie vor einer Kamera. Das

⁹ Was, so Igor' Smirnov im Gespräch, nicht verwunderlich ist, wenn man bedenkt, dass die Formalisten sich einerseits mit der Literaturhaftigkeit (*literaturnost'*) der Literatur befasst haben und andererseits mit dem neuen Medium, dem Film – es geht in den Anfängen das Kinos darum, wie wir noch sehen werden, die Gattungen neu zu begründen.

¹⁰ Da der russische Begriff sowohl für den Film als auch für das Kino „кино“ ist, gehen die beiden Begriffe auch bei mir etwas durcheinander – wenn ich den Begriff „Kino“ benutze, so denke ich den Film als Gattung in der Regel mit. Gerade die Diskussion über die „Kinofizierung des Theaters“ meint ja nicht nur die Gattungen Film und Drama, sondern die Medien inklusive ihrer Verbreitungsorte, eben das Kino und das Theater.

¹¹ „Die Positionierung der Schauspielergruppen auf einer riesigen Bühnenfläche, die das Auge des Zuschauers gar nicht als Ganzes erfassen kann, ist ein traditionelles Vorgehen; es stammt aus der Entstehungszeit des klassischen europäischen Theaters. Das Kino hat mit dieser Tradition resolut gebrochen und neue Gesetze für die Komposition von Menschen und Dingen im kleinen Viereck des Filmbildes entwickelt“ (Piotrovskij 2005, 201).

Stören einer linearen Dramenhandlung durch „theatrale ‚Überblendungen‘“ bezeichnet Piotrovskij als eine progressive Weiterentwicklung der Kunst: „Aus diesen theatralen ‚Überblendungen‘ kann ein Schauspiel erwachsen, das nicht vom primitiv geraden, linearen Zeitlauf versklavt ist, sondern innerlich dialektisch und kinofiziert ist“ (Piotrovskij 2005, 201) – der ästhetische Begriff der Kinofizierung wird von Piotrovskij mit dem philosophisch-politischen der Dialektik gleichgesetzt. Kino bedeutet Fortschritt. Als *das* Beispiel für die gelungene Kinofizierung des Theaters dient Piotrovskij Mejerchol’ds berühmte Inszenierung von Gogol’s *Revizor* von 1927, und in der „assoziativen Montage“, die er in der Inszenierung beobachtet,¹² sieht er den „direkte[n] Einfluß der assoziativen Filmtechnik des modernen Ėjzenštejnschen und expressionistischen Kinostil“ (Piotrovskij 2005, 202).

Jene Kritiker, die den Film als die höchste Form der Kunst ansehen, argumentieren mit einem poetologischen Modell, das von einer Hierarchie der Künste ausgeht, wie es schon von den Romantikern und den Symbolisten entworfen wurde. Allerdings lässt sich hier ein zentraler Bruch im Paradigma beobachten: Erstere, wie zum Beispiel Vladimir Odoevskij oder Andrej Belyj, setzten die Musik deshalb an die Spitze der Künste, weil sie sich durch die größtmögliche Unabhängigkeit vom Material auszeichnet; es ist eine Kunst, die, wie Belyj in *Formy iskusstva* 1902 schreibt, von kausalen Zwängen befreit ist und das Wesen des Seins, das Ding an sich, ausdrückt – die Musik, so Belyj, ist keine räumliche Kunst, sondern eine Kunst der Zeit (Belyj 1910, 149).¹³ Die moderne Hierarchie der Künste, wie Ėjchenbaum oder Ėjzenštejn sie entwerfen, geht, ganz im Gegenteil, vom Material aus bzw. von der Technik. Sie begründen die Überlegenheit des Films gegenüber den anderen Künsten gerade durch die vom Material vorgegebenen Möglichkeiten – der Film als modernes Medium wird, ganz im Benjaminischen Sinne, ent-auratisiert, und das Medium, in dem der Verlust der Aura am offensichtlichsten ist, rückt an die Spitze der Künste.

Wie genau argumentieren die Vertreter einer neuen Hierarchie der Künste? Ėjchenbaum konzentriert sich in seiner Kritik am Theater auf den Aspekt des Sehens; in seinem Aufsatz „Ėkran i sceničeskaja ploščadka“ („Die Leinwand und die Bühne“) von 1927 schreibt er: „Ein wesentlicher Mangel des Theaters [...] war die Unbeweglichkeit der Bühne und die damit verbundene Unbeweg-

¹² Piotrovskij nennt die „assoziative Montage“ eine „Montage von verdinglichten Metaphern“, und er gibt als Beispiel dafür an, dass Chlestakov bei der Erwähnung von Bällen zu tanzen beginnt (Piotrovskij 2005, 202).

¹³ Belyj schreibt: „В музыке [...] образы отсутствуют“ (1910, 168) und spricht davon, dass die Musik auf alle anderen Künste einwirkt und zugleich unabhängig von diesen ist („мысль о влиянии музыки на все формы искусства при ее независимости от этих форм“, ebd., 153). Im Rückgriff auf Schopenhauer ist für Belyj die Musik jene Kunst, die dem Willen, dem Ding an sich, am nächsten ist (ebd.). Die Dichtung ist in dieser Choreographie der Künste die Kunst, die zwischen den räumlichen Künsten (Architektur, Bildhauerei, Malerei) und der Kunst der Zeit (Musik) vermittelt (ebd., 151).

lichkeit des Blickpunkts“ (Ėjchenbaum 2005, 177). Ėjchenbaum hebt am Film – im Gegensatz zum Theater – die Möglichkeit der Nähe hervor, die der Zuschauer zum abgebildeten Gegenstand erlangen kann, sowie die Dynamik; für das Theater fordert er eine ganz neue Form, einen „Theaterraum als exklusiven Schauplatz“ für den Schauspieler (ebd., 178). Ėjchenbaum geht in seinem Manifest für das Kino so weit, dass er logische Zeitverhältnisse außer Kraft setzt und das spätere Medium zu dem eigentlich früheren, ursprünglicheren, originären macht: Das Kino habe im Kampf gegen das Theater gesiegt, und deshalb sei das Theater eine „klägliche Nachahmung“ (ebd.) des Kinos.¹⁴ Mit der Betonung des „neuen Sehens“ greift Ėjchenbaum einen der zentralen Diskussionspunkte in der Rede über das neue Medium auf: Während die Brüder Lumière, die von der Fotografie her kamen, dem neuen Medium die Möglichkeit des echten Sehens zuschrieben, eine perfekte Mimesis der Wirklichkeit, hat der Trickkünstler Méliès im Film die Möglichkeiten der Illusionsbühne entdeckt (Maintz 2002, 13). Die russische Film-Avantgarde ist eher in der Nachfolge Méliès' als der Lumières zu verorten, was zum Beispiel bei Dziga Vertov offensichtlich wird.

Ėjzenštejn hat seine Karriere am Theater mit einer „kinofizierten“ Aufführung begonnen; in seine erste Theater-Inszenierung, *Mudrec* nach Aleksandr Ostrovskijs Vorlage (*Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty*) im Februar 1923, baut er eine Filmszene ein: *Dnevnik Glumova*. Ėjzenštejns erster Film dauerte zehn Minuten (Bulgakowa 1997, 51f.). Bereits in dieser Inszenierung zeichnet sich die Konzentration auf die Wirkungsästhetik, auf Pathos und Ekstase, die das Medium hervorrufen sollen, ab; Oksana Bulgakowa schreibt über diese erste Inszenierung: „Ėjzenštejn begriff das Theater als Methode des Überfalls auf die Psyche des Zuschauers“ (Bulgakowa 1997, 53). Aus der Inszenierung des *Mudrec* entwickelte Ėjzenštejn dann auch sein Konzept von der „Montage der Attraktionen“, über die er ebenfalls 1923 einen Artikel schrieb.¹⁵

¹⁴ An anderer Stelle bezeichnet Ėjchenbaum das Theater als „hübsche Antiquität, die nur der gebildete Liebhaber noch zu schätzen weiß“ (Ėjchenbaum 2005, 186). Auch in Beziehung zur Literatur hat das Theater bei Ėjchenbaum keinen guten Stand: Während Literatur sich verfilmen lässt, weil durch die Verfilmung eine Übertragung in ein anderes Medium stattfindet, eine „Übersetzung in [...] die Filmsprache“ (Ėjchenbaum 2005a, 180), passiert bei der Bühnenadaption von Literatur nichts: „wir bleiben vielmehr im Bereich des gesprochenen und gehörten Wortes [...] Dabei verarmt die Literatur unverkennbar“ (ebd.). Nur der Film ermöglicht, so Ėjchenbaum, ein „neues Sehen“ (181).

¹⁵ In diesem Aufsatz, „Montaž attrakcionov“, schreibt er über den Zuschauer: „Основным материалом театра выдвигается зритель“ (Ėjzenštejn 1964, 270), und eine Attraktion erklärt er wie folgt: „Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего“ (ebd.). Zabrodin weist zwar nach, dass Ėjzenštejn den Begriff der Attraktion von Mejerchol'd aus dessen Aufsatz „Balagan“ übernommen hat (EoM 2005, 110, Anm. 2), dennoch ist gerade die Hinwendung zum Zuschauer, zur Wirkung der Attraktion, für Ėjzenštejn spezifisch.

Nachdem Ėjzenštejn sich gänzlich dem Film zugewandt hatte, nahm er eine ähnlich radikale Position ein wie Ėjchenbaum, die in seiner Zeit beim Proletkult so weit ging, dass er für die Abschaffung des Theaters überhaupt plädierte. In einem Manifestentwurf, den er im November 1923 gemeinsam mit Boris Arvatov entwickelt hat, behauptete Ėjzenštejn, die Unvereinbarkeit des Theaters mit der neuen kommunistischen Gesellschaft liege nicht einfach in der Form des Theaters, sondern in der Institution Theater überhaupt:

При обсуждении вопроса о формах пролетарского театра опускается из вида самое главное: несовместимость с идеологией нового коммунистического общества вовсе не *форм* существующих видов театра, а главным образом *всего театрального института* как такового. (ЕоМ 2005, 144)¹⁶

Wenn Ėjzenštejn den Film glorifiziert und das Theater liquidieren will, dann geht es ihm hier jedoch nicht nur um einen Kampf zwischen den Gattungen – zugleich treibt er in dieser Formulierung seine Auseinandersetzung gegen den ‚Vater‘, den ‚bedrohlichen Ersten‘ (Harold Bloom) weiter, gegen Mejerchol’d.¹⁷ In seinem Aufsatz „Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo“ von 1926 behandelt Ėjzenštejn das Thema Kino vs. Theater ausführlich; in einer ersten, nicht publizierten Variante von 1925 bereitet er das Thema vor. Das Manuskript¹⁸ baut auf dem Gegensatz Schauspieler – Ingenieur auf:

Мейер – актер, отсюда и исследования актерского плана действия. [...] Я – инженер, отсюда анализаторство в плане воздействия, биомеханика у Мейерхольда/ как действие, у меня под углом зрения воздействий монтаж [...] (ЕоМ 2005, 161)

Ėjzenštejn betrachtet das „Problem Theater“, wie er es nennt (ЕоМ 2005, 160) fast ausschließlich durch den Blick auf Mejerchol’d,¹⁹ und er belegt seine These vom Ende des Theaters mit Beispielen aus Mejerchol’d-Inszenierungen, die er in seinem Aufsatz aufzählt.²⁰ Ėjzenštejn kommt zu dem Schluss, dass er sieben Jahre lang einem „pseudo-links-Sein“ („psevdo-levizna“) angehangen habe, das sich in (eigentlich bourgeoisen) Verfahren ausdrückt, während er erst

¹⁶ S. dazu auch den Kommentar von Zabrodin (2005, 145, *Ėjzenštejn o Mejerchol'de*), der davon ausgeht, dass Ėjzenštejns radikaler „linker“ Kurs, der auf die Liquidierung des Theaters hinausläuft, auch gegen das Theater Mejerchol'ds gerichtet ist. Ähnlich heißt es in der „Montaž atrakcionov“: „Театральная программа Пролеткульта не в «использовании ценностей прошлого» или «изобретении новых форм театра», а в упразднении самого института театра как такового“ (Ėjzenštejn 1964, 269).

¹⁷ S. dazu Schahadat (2007).

¹⁸ Zabrodin hat es unter dem Titel „Mejer – актер ... ja – инженер ...“, *Ėjzenštejn o Mejerchol'de* veröffentlicht (ЕоМ 2005, 158-163).

¹⁹ „Истинная картина разложения театра (все у Мейера)“ (МоЕ 2005, 160).

²⁰ Lermontovs *Maskarad* von 1917; *Les* nach Ostrovskij, 1924; *Učitel' Bubus*, 1925; Ėrdmans *Mandat*, 1925 usw.

jetzt, in der Ablehnung des Theaters, einen echten linken Standpunkt einnimmt. Damit ist die Entscheidung für das neue Medium für Ėjzenštejn zugleich ein politisches Statement. In „Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo“ präzisiert er seine These: Das Theater ist an seine Grenzen gestoßen, das Kino ist die „heutige Etappe des Theaters“ („кино – это сегодняшний этап театра“, EoM 2005, 164). Anhand von vier Aufführungen weist er die Grenzen des Theaters nach; in zwei dieser Aufführungen hat er selbst Regie geführt (*Mudrec* und *Protivogazy*, 1924), in den beiden anderen Mejerchol'd (*Rogonosec*, 1922, und *Zemlja dybom*, 1923). Die Inszenierung von *Protivogazy*, so Ėjzenštejn, war schon fast Kino – er hatte das Stück in einer Gasfabrik aufgeführt und damit die Differenz zwischen Leben und Kunst eingerissen. Ėjzenštejn selbst formuliert es etwas anders: Die Wirkung (genauer: die Montage der Wirkungen) auf die Zuschauer ist durch materiell reale Dinge ausgeübt worden.²¹ *Protivogazy*, argumentiert Ėjzenštejn weiter, geht logisch in den Film *Streik* über. Das Theater, so das Fazit, kann sich dem Kino nähern, kann es aber keinesfalls einholen (EoM 2005, 165), denn niemals, so Ėjzenštejn, könne das Theater zu einem „Apparat selbständiger aggressiver Möglichkeiten“ werden, „eine Attacke auf den Alltag und so weiter“ („аппарат [...] самостоятельных агрессивных возможностей, удар [...] по быту и т.д.“; EoM 2005, 165).

Bei Ėjchenbaum und auch bei Ėjzenštejn bildet die Kinematographie die höchste Form der Kunst, während das Theater eigentlich überflüssig ist. Dabei haben beide Autoren unterschiedliche Gründe für ihre apodiktische Verdammung des Theaters – für Ėjchenbaum steht das „neue Sehen“²² im Vordergrund, die Möglichkeit, die Distanz zwischen Zuschauer und Abbildung bzw. Schauspieler maximal zu reduzieren, während für Ėjzenštejn die schockartige Montage und die daraus resultierende Wirkung auf den Zuschauer der Grund für seine Hochschätzung des Kinos ist. Indem Ėjzenštejn sich ausschließlich auf Mejerchol'ds – und auf seine eigenen, als Schüler Mejerchol'ds – Inszenierungen bezieht, fabriziert er ein merkwürdiges Paradox – nicht er ist der zu-spät-Geborene, sondern sein Meister und Lehrer ist derjenige, der ihm unterlegen ist, denn egal, wie sehr Mejerchol'd sein Theater kinofiziert, so wird es ihm doch nie gelingen, das Kino – und damit Ėjzenštejn – zu überbieten. Das Thema zwischen erstem und spätem Künstler, zwischen dem Meister und seinem Epigonen wird in diesem rückwärts gewandten Modell Ėjzenštejns, der das Kino als Ziel entwirft, gänzlich entkräftet. Das Kino als ein „Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“ setzt nicht auf „Schöpfung und Genialität, Ewigkeitswert

²¹ „Противогазы“ – последнее допустимое театру преодоление иллюзорного в общей установке и тяге к материальному. Монтаж воздействий от реально материально существующих величин и предметов, завод как элемент спектакля, а не как „вместилище“ [...] – то есть фактически уже почти кино“ (EoM 2005, 164), heißt es in „Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo“.

²² Über das neue Sehen der russischen Formalisten s. Lachmann (1970).

und Geheimnis“, wie es etwas später bei Walter Benjamin über die überholten Kategorien der Kunst heißt (Benjamin 1963, 10), sondern auf die „Aggressivität der Wirkung“, die Ėjzenštejn betont.²³

Film und Malerei

Wurde oben behauptet, dass Anfänge häufig an das Verbrechen gebunden sind, so nehmen die Geschichten vom Ursprung der bildenden Kunst einen anderen Weg: Die Malerei erscheint als eine Abwendung des Todes, es geht darum, so André Bazin 1945 in „Ontologie des photographischen Bildes“, „das Wesen durch die Erscheinung zu retten“ (Bazin 2004, 33). Bazin vertritt die These, dass die bildende Kunst mit der Einbalsamierung der ägyptischen Mumie begonnen hat, und damit – Bazin nennt dies den psychoanalytischen Strang der bildenden Kunst – eine magische Ähnlichkeit zwischen (totem) Urbild und (bewahrendem, also quasi-lebendigem) Abbild für die Geschichte der bildenden Künste herstellt.²⁴

Bazin entwickelt seine These von der apotropäischen Wendung des Bildes gegen den Tod so weiter, dass sich in der Folge – mit der Entdeckung der Perspektive – zwei Ansprüche an den Film herausgebildet haben, ein ästhetischer, der das Bild als Abbild einer geistigen Wirklichkeit verstand, und ein psychologischer, der „die äußere Welt durch ihr Duplikat zu ersetzen“ (Bazin 2004, 35) bestrebt war. Die Fotografie, so Bazin weiter, die dieses Duplikat als erste Kunst wirklich produzieren konnte, hat die bildende Kunst von ihrer „Ähnlichkeitsbesessenheit“ (36) befreit: „Fotografie und Film [...] sind Erfindungen, die das Verlangen nach Realismus ihrem Wesen nach endgültig befriedigen“ (ebd.).

²³ Auch für Benjamin spielt, wie für Ėjzenštejn, das Publikum eine große Rolle, da dieses sich für den Filmschauspieler – im Unterschied zum Theaterschauspieler – grundsätzlich verändert: „Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, ist von Haus aus von der gleichen Art wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Nun aber ist das Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum. Das Bewusstsein davon verlässt den Film-darsteller nicht einen Augenblick. Der Film-darsteller weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit dem Publikum zu tun: dem Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden“ (Benjamin 1963, 31). Allerdings ist die Perspektive Benjamins eine gänzlich andere als die Ėjzenštejns – Ėjzenštejn geht es um die Wirkung auf die Masse, Benjamin geht es um die Befremdung des Schauspielers angesichts der gesichtslosen, in der Apparatur verkörperten Masse, um den Verlust der Aura.

²⁴ Der Bildwissenschafter Hans Belting hat Bazins These aufgegriffen: Das Bild ist, wie der Tote, eine Repräsentation des Abwesenden, d.h. das Bild eines Toten ist „keine Anomalie, sondern geradezu der Ursinn dessen, was das Bild ohnehin ist.“ (Belting 2001, 144). Sterben bedeutet also, so Belting weiter, in sein eigenes Abbild transformiert zu werden: „Es war dies jetzt ein künstliches Bild, das sie [die Menschen] gegen das Bild des Todes, den Leichnam, aufboten. Im Bildermachen wurde man aktiv, um der Todeserfahrung nicht länger passiv ausgeliefert zu bleiben. Das Rätsel, das schon die Leiche umgibt, ist folgerichtig auch zum Rätsel des Bildes geworden: es liegt in einer paradoxen *Abwesenheit*, die ebenso aus der *Anwesenheit der Leiche* wie aus dem *anwesenden Bild* spricht“ (145f.).

Erst in dem Moment, in dem eine Kunst – die Fotografie und, als deren Vollendung, die Filmkunst – es geschafft hat, eine vollständige Kopie zu produzieren, kann sich die Malerei weiter entwickeln:

Die Fotografie scheint also das wichtigste Ereignis in der Geschichte der bildenden Kunst zu sein. Gleichzeitig Befreiung und Vollendung, hat sie es der abendländischen Malerei ermöglicht, sich endgültig vom zwanghaften Realismus zu befreien und zu ihrer ästhetischen Autonomie zurückzufinden. (Bazin 2004, 40)

Ähnlich, wie Majakovskij 1913 den Film als Katalysator für die Entstehung des Theaters der Zukunft begriff, so sieht auch Bazin die „objektiven“, technisch perfekten Künste als notwendigen Entwicklungsschritt hin zur Perfektionierung der subjektiven Künste, in diesem Fall der Malerei.

Die russische Filmdebatte hat den Film vor allem als konkurrierendes Medium für das Theater und die Literatur angesehen, weniger für die Malerei; eine Ausnahme bilden Boris Kazanskij's Kurzbeiträge „Foto-scena i kino-živopis“ („Foto-Bühne und Film-Malerei“) und „Foto-p'esa ili kino iljustracija“ („Foto-Drama oder Filmillustration“), beide von 1926. Kazanskij wendet sich darin explizit gegen die Ähnlichkeit zwischen Film und Theater, da, so seine These, das Theater den Film von seinem eigenen Element ablenkt. Die Spezifik des Films sieht Kazanskij nicht in der Perspektive oder in der Bewegung, sondern in der Entwicklung des Films hin zur Film-Malerei – der Film, so Kazanskij, „ist seinem Wesen nach eine bildende, ‚polygraphische‘ Kunst“ (Kazanskij 2005, 195). Für ihn steht nicht die (theatralische) Inszenierung und die Einstellung der Bilder im Vordergrund, sondern die Faktur und Dynamik der Bilder. Kazanskij beschreibt den Film hier explizit als eine usurpatorische Kunst, die einerseits über eine perfekte Technik verfügt und andererseits gerade deshalb als hohe Kunst auftreten möchte (Kazanskij 2005a, 197). Doch der Versuch des Films, komplexer und anspruchsvoller zu erscheinen, als er eigentlich ist,²⁵ wirft ihn auf die Technik zurück: „[G]erade diese künstlerischen Tendenzen verstärken den Verdacht, das Kino habe rein technische Bedeutung“ (ebd.). Der Film gerät so in Abhängigkeit von den älteren Gattungen; Kazanskij sieht den Ausweg aus diesem Dilemma darin, dass der Film sich auf seine Spezifik – Faktur und Technik – zurück besinnt und so zu einer eigenständigen Gattung avanciert.

²⁵ „Stolz auf seine Erfolge und im Bewusstsein seiner Allmacht nimmt er nur größere, ernstere Themen in Angriff, wählt komplizierte Sujets, strebt Kompositionen auf mehreren Ebenen an und stellt sich rein stilistische Aufgaben“ (Kazanskij 2005a, 197).

Film und Literatur

Die Literatur erschien, ähnlich wie das Theater, von der Popularität des Films bedroht: „Stellen Sie sich unsere heutige Zeit ohne das Kino vor – welche Massen würden ins Theater strömen, wie sehr würden sich die Buchläden oder zumindest die Bibliotheken bevölkern! Wo sind sie, diese Massen? Im Kino“, schreibt Boris Ėjchenbaum 1926 in „Iskusstvo li kino?“ (Ėjchenbaum 2005, 186).

Der Versuch, die Konkurrenz des Films produktiv zu nutzen, zeigt sich in zwei zentralen Fragestellungen, die die Literaten, die Literatur- und Filmtheoretiker an den Film stellen: Erstens, ähneln sich die Verfahren in der Literatur und im Film, und wenn ja, wie sieht diese Ähnlichkeit aus bzw. wie wirken die Verfahren der Literatur auf den Film und umgekehrt? Und, zweitens: Welche Folgen haben die Verfahren des neuen Mediums Film für die Wahrnehmung? Wie sehen Zuschauer Filme? Umgekehrt wird hier die These angeschlossen, dass das neue Medium dem neuen Sehen, das nicht nur durch das Genre Film, sondern überhaupt durch die Irritationen der Moderne hervorgerufen wird, entgegen kommt. Walter Benjamins Aussage, dass Wahrnehmung nicht natürlich, sondern historisch bedingt ist (Benjamin 1963, 14), zielt auf diese Engführung zwischen Mensch und Medium ab.

Ein klassischer Text, der für die Intermedialität zwischen Film und Literatur immer wieder zitiert wird, ist Sergej Ėjzenštejns *Dickens, Griffit i my* von 1944. Ėjzenštejn weist darin minutiös das Dickens'sche Element in Griffith's Filmen nach – ausgehend von der These „Через прием параллельного действия пришел к нему Гриффит. А на мысль о параллельном действии навел его тот же [...] Диккенс!“ (Ėjzenštejn 1968, 136) vergleicht er Passagen aus Dickens' Romanen mit Sequenzen aus Griffith's Filmen. Der Film, so Ėjzenštejns Schlussfolgerung, ist nicht das Ergebnis einer unbefleckten Empfängnis,²⁶ sondern hat seine Vorläufer. Im Falle von Griffith ist dieser Vorläufer eben Dickens.

Die Medientheorie, die sich mit den Verbindungen zwischen Literatur und Film in den 1910er und 20er Jahren beschäftigt, hat – wie zum Beispiel Friedrich Kittler in *Aufschreibesysteme* (2003, 310-318) – parallel zur Karriere des Films Innovationen in der Literatur konstatiert. Neuere Ansätze, wie zum Beispiel der von Christian Jürgens, kritisieren an diesen Versuchen, dass die Konkurrenz zwischen Film und Literatur auf ihre Ähnlichkeiten reduziert und die „Unübersetzbarkeit“ zwischen den Medien außer Acht gelassen wird:

Der dialektische Teufelskreis, den [...] ein Literaturwissenschaftler, naturgemäß Angehöriger einer schreibenden Zunft, anwendet, besteht also dar-

²⁶ „Только очень легкомысленные и заносчивые люди могут строить и закономерности и эстетику кино исходя из предпосылки подозрительного самозарождения этого искусства“ (Ėjzenštejn 1968, 161).

in, dem Film apriorisch eine Struktur von Schriftlichkeit zu unterstellen, die dann wiederum dessen Subsumierung unter literaturwissenschaftliche Kategorien erlaubt. Letztlich handelt es sich bei Argumenten dieses Typus lediglich um den traditionellen Versuch der Kategorie, Kunstwerke handhabbar und beherrschbar zu machen [...] Einem solch aneignenden theoretischen Zugriff muss aber notwendig ein Rest entgehen – das spezifisch Nicht-Sprachliche (und auch Nicht-Schriftliche) des Films [...]. (Jürgens 2000, 277)

Jürgens stellt dagegen die Möglichkeit, nicht den Film als Konkurrenzmedium zum Buch zu deuten, sondern, andersherum, das Buch als Konkurrenzmedium zum Film: Der Erfolg des Films führte, so Jürgens, dazu, dass die Literatur Strategien entwickelt hat, mithilfe derer sie dem Film ausweichen konnte. Die Literatur habe dank des Films ein konkurrenzfreies Terrain für sich entwickelt. Jürgens selber wählt Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* als eine, wie er es nennt, „Fluchtlinie“²⁷ des Buchs im Zeitalter des Films.

Ich referiere Jürgens' Position hier so ausführlich, weil sie in eine ganz ähnliche Richtung geht wie die oben schon genannten Interpretationen, die den Film als Katalysator begreifen für die traditionellen Künste: Majakovskij hinsichtlich des Theaters, Kazanskij im Rückgriff auf die Malerei. Das neue Medium, so die große These, funktioniert als Innovations- und Vervollkommnungsschub für die alten Medien.

Zusätzlich jedoch generiert der Film im Rahmen der Wortkunst eine neue Gattung: den Filmroman.²⁸ Der Filmroman ist ein Genre, das sich nicht nur im Dialog mit verschiedenen Filmen befindet, sondern zudem „auf die Kinoästhetik als innovative Möglichkeit audiovisueller Imagination“ reagiert (Smirnov 2007, 1).²⁹ Igor' Smirnov interpretiert die Funktion des Filmromans so, dass diese mediale Hybridgattung auf die Defizienz des Stummfilms hinsichtlich des Logos reagierte – der Filmroman, der Verfahren des Films aufgriff, kompensierte die Sprachlosigkeit des Stummfilms und geriet dementsprechend aus der Mode, als der Tonfilm aufkam (ebd.). Indem der Filmroman die visuelle Dimension des Films usurpiert – und damit seinerseits eine Gefahr für ein sich allmählich etablierendes Medium darstellt –, erlangt das neue Sehen, so Smirnov weiter, einen weiteren Innovationsimpuls, speziell dadurch, das Filmromane den Blick auf die Wirklichkeit als eine defekte, verschobene darstellen.³⁰

²⁷ „Eine [...] Möglichkeit aber ist es, auf die Konkurrenz zum Kino zu verzichten: gegen das Massen- und Populärphänomen Kino eine kleine Literatur zu stellen, die sich auf das Wort als die ihr verbleibende symbolische Ebene zurückzieht, die Auswege sucht und *Fluchtlinien* entwirft“ (Jürgens 2000, 279).

²⁸ Die französische Bezeichnung für den deutschen Neologismus „Filmroman“ ist „cinéroman“ (s. dazu Vimaux 1983), die russische „kinoroman“. Literatur zu diesem Genre findet sich bei Smirnov (2007).

²⁹ „[Кинороман] реагирует на киноэстетику как на инновативный способ аудиовизуального воображения“ (Smirnov 2007, 1).

³⁰ Smirnov nennt hier als Beispiel Leonid Dobyčins Roman *Gorod Èn* von 1935, in dem die

Der zweite Punkt, der in der Beziehung zwischen Film und Literatur eine Rolle spielt, ist die Veränderung des Rezeptionsvorgangs – das neue Medium fordert eine neue, moderne Art ästhetischer Wahrnehmung. „Sehen, sehen und immer nur Sehen, das ist die Losung“, schreibt 1913 der Kritiker Konrad Lange in der *Deutschen Revue*.³¹ Ähnlich formuliert es Boris Ėjchenbaum in „Literatura i kinematograf“ („Literatur und Film“), 1926:

Im Kino wird der Zuschauer in neue Bedingungen der Rezeption versetzt, die dem Vorgang des Lesens bisweilen genau entgegengesetzt sind. Er geht vom Gegenstand, vom Vergleich der Einstellungen über zu deren Sinngebung und Benennung, zum Aufbau der inneren Rede. Der Siegeszug des Films hängt teilweise gerade mit diesem neuen Typ von Gehirntätigkeit zusammen, der im täglichen Leben keine Entsprechung hat. (Ėjchenbaum 2005b, 180)

Ėjchenbaum nimmt dem Film die Schuld an der veränderten Wahrnehmung, indem er das neue Sehen als einen Effekt des „gesamten Umbruch[s] der Kultur“ (Ėjchenbaum 2005, 187) begreift und den Film wiederum als einen Effekt dieses Umbruchs. Ėjchenbaum geht hier von einer nahtlosen intermedialen Übersetzung aus: „Die Buchseite ist durch die Filmseite ersetzt“ (ebd.), schreibt er, und weiter:

Statt vom Wort zum Gegenstand zu gehen, findet der Filmbetrachter vom Gegenstand zu einem ganzen Komplex aus Sätzen, die rascher durch sein Bewusstsein laufen. Das Filmdenken ist aufgrund seines Tempos ein besonderer Typus der Gehirnarbeit, der reziprok zum Denken des Lesers verläuft und in seinem innersten Kern mit der Kultur unserer Tage verwandt ist. (ebd.)

Das Fazit, das Ėjchenbaum zieht, weist dem Film wiederum die Funktion eines Katalysators zu: „Der Film ist keine besondere Kunst, sondern eine technische Erfindung, die für die bestehenden Künste neue Bedingungen geschaffen“ habe (187f.).

Zum Abschluss der Erzählungen über das Kino und das Theater, die Malerei, die Literatur möchte ich noch eine Position vorstellen, die den Film im Vergleich zu den anderen Künsten als synthetische Kunst begreift, die des Kunst- und Kinowissenschaftlers Ieremeja Ioffe. In *Sintetičeskoe izučenie iskusstv i zvukovoe kino* von 1937 sieht er den Film als synthetische Kunst an, die dem Drama im Akt der Synthese zwar ähnelt, dieses jedoch an Vollkommenheit noch überbietet:

Welt durch die Augen eines kurzsichtigen Protagonisten wahrgenommen wird (Smirnov 2007, 2). Smirnov selbst konzentriert sich in seiner Behandlung des „Filmromans“ allerdings auf einen Roman aus der Zeit des Tonfilms, Boris Pasternaks *Doktor Živago*.

³¹ Zit. nach Schweinitz (1992, 7).

Сделав возможным сотрудничество живописи, литературы и музыки, кино воспользовалось всем арсеналом средств, выработанных этими искусствами; а в создании характера и форм их сотрудничества, способ синтеза кино оперлось на театр, где это сотрудничество было основой спектакля. (Ioffe 2006, 416)

Der Film vereint alle Künste in sich, ist synthetisch wie das Theater, aber vollkommener. Jede Kunst, so Ioffe, trägt eine Form der Synthese in sich, der Film aber ist in dieser Hinsicht die Fortsetzung und Entwicklung der alten Künste (ebd.). Mit der Erfindung des Tonfilms wird der Film nicht nur zur Perfektionierung der alten Künste, sondern er vervollkommnet auch das Wort, machte es möglich, dieses Wort nah heranzuholen und fern zu halten: „Кино дало слову крупные и общие планы, дало пространственную жизнь близи и дали“ (471). Nadežda Grigor'eva verortet diesen synthetischen Ansatz Ioffes im Kontext der 1930er Jahre und interpretiert sein allumfassendes Konzept einer synthetischen Kunst als Widerstand gegen das Stalinistische Gesamtkunstwerk: Während dieses mit den Prinzipien der Inklusion und Exklusion operierte, „die Idee der Synthese durch den Terror vulgarisierte“,³² gab es für Ioffes Kunstmodell kein Außen. Die Verkörperung der synthetischen Kunst war für ihn der Film, der damit, wie schon bei Ejchenbaum und Ejzenštejn an die Spitze einer Hierarchie der Künste rückt.

Mit Ioffe wären wir wieder am Anfang meines Textes, bei jenen Anhängern des Films, die den Film als Perfektion der alten Künste sehen. Was aber ist mit denen, die dem Film ein Verbrechen vorwerfen? Die das Verbrechen darin sehen, dass das neue Medium sich – unrechtmäßig – einen Platz im Feld der Künste anzueignen versucht. Die neue Kunst versucht, die alten Künste zu überholen und sich in einer Hierarchie der Künste an die Spitze derselben zu stellen. Gegen dieses ‚Verbrechen‘ haben die Vertreter und Theoretiker der alten Künste eine Abwehrstrategie erfunden, mithilfe derer sich die neue Kunst kontrollieren lässt: Sie haben ihr den Status als Kunst verweigert. Der Film ist für viele Künstler eine Initialzündung, ein Katalysator, der die alten Künste erneuert und sie in Künste der Zukunft verwandelt. Damit wurde die ursprünglich extrem ambivalente Darstellung der neuen Kunst Film – als Medium, das die Wirklichkeit wirklich, in Bewegung, abbildet, und als Medium, das die Wirklichkeit vampirhaft usurpiert – in eine sanfte diskursive Form überführt und handhabbar gemacht. Die neue Kunst war damit selbst für ihre Kritiker vom Makel des Verbrechens befreit.

³² „[В]ульгаризация идеи синтеза сопровождалась террором“ (Grigor'eva 2006, 505).

Bibliographie

- Bartels, K. 1996: „Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica in Literatur und Theater des achtzehnten Jahrhunderts“, H. Segeberg (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München, 113-146.
- Bazin, A. 2004. *Was ist Film?* Hrsg. von R. Fischer, mit einem Vorwort von T. Tykwer und einer Einleitung von F. Truffaut, Berlin.
- Belting, H. 2006. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.
- Belyj, A. 1910. „Formy iskusstva“, *Simvolizm*, Moskva, 147-174. (Nachdruck München 1969)
- 1994 [1907]. „Teatr i sovremennaja drama“, *Kritika. Ėstetika. Teorija simvolizma*, Tom II, Moskva, 21-44.
- Benjamin, W. 1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M.
- Diederichs, H.H. (Hg.) 2004. „Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films“, *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a. M., 9-27.
- Ėjchenbaum, B. 2005. „Ist der Film eine Kunst? Diskussionsbeitrag“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 186-188.
- 2005a. „Die Leinwand und die Bühne“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 177-178.
- 2005b. „Literatur und Film“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M., 179-185.
- Ėjzenštejn, S.M. 1964. „Montaž attrakcionov“, P.M. Ataševa, N.I. Klejman (Hg.), *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, T. 2, Moskva, 269-273. (Dt. Übers.: Eisenstein, S.M. 2006. „Montage der Attraktionen“ (1923), F. Lenz und H.H. Diederichs (Hg.), Dt. von O. Bulgakova und D. Hochmuth, *Jenseits der Einstellung*, Frankfurt a. M., 9-14.)
- 1968. „Dikkens Griffit i my“, P.M. Ataševa, N.I. Klejman (Hg.), *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, T. 5, Moskva, 129-180.
2005. V. Zabrodin (Hg.), *Ėjzenštejn o Mejerchol'de*, Moskva, (zitiert als EoM).
- Gillespie, D. 2000. *Early Soviet Cinema. Innovation, Ideology and Propaganda*, London.
- Grigor'eva, N. 2006. „Intermedial'naja teorija Ieremeja Ioffe“, Ioffe, I.I. *Izbrannoe. 1920-30-e gg.*, Peterburg, 485-518.
- Hamburger, L. 2004 [1913/14]. „Kinodichtung“, H.H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a. M., 132-135.
- Hart, J. 1992. „Schaulust und Kunst“, J. Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig, 253-259.
- Ioffe, I.I. 2006. M. Kagan, N. Grigor'eva, I. Smirnov (Hg.), *Izbrannoe. 1920-30-e gg.*, Peterburg.

- Jürgens, Ch. 2000. „Literatur im Zeitalter des Kinos II: Das ‚Man‘ ohne Eigenschaften oder: Fluchtlinien literarischer Aufschreibesysteme“, H. Segeberg (Hg.), *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*, München, 275-296. (Mediengeschichte des Films, Band 3).
- Kaes, A. (Hg.) 1978. „Einführung“, *Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen, 1-36.
- Kazanskij, B. 2005. „Photo-Bühne und Film-Malerei. Diskussionsbeitrag“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 195-196.
- 2005a. „Photo-Drama oder Film-Illustration. Zu Boris Ėjchenbaums Artikel ‚Ist der Film eine Kunst?‘“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankf. a.M., 197-198.
- Kittler, F. A. 2003. *Aufschreibesysteme 1800-1900*, München.
- Koschorke, A. 1996. „Das Panorama: die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800“, H. Segeberg (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens*, München, 147-168.
- 2004. „Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates“, *Neue Rundschau*, 1, 40-55.
- Lachmann, R. 1970. „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, *Poetica*, 3, 226-249.
- Lévi-Strauss, C. 1980. *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a.M.
- Maintz, Ch. 2002. „Einleitung: Theater und Film“, Ch. Maintz, O. Möbert, M. Schumann (Hg.), *Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität*, Münster, 5-36.
- 2002a. „Harlekine der Leinwand. Von der Theater- zur Filmkomik“, Ch. Maintz, O. Möbert, M. Schumann (Hg.), *Schaulust. Theater und Film – Geschichte und Intermedialität*, Münster, 67-87.
- Majakovskij, Vl. 1954. *Teatr i kino*, T. 2, Moskva.
- Méliès, G. 2004 [1907]. „Die kinematographischen Bilder“, H.H. Diederichs (Hg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt a. M., 31-43.
- Nikol'skaja, T. 1995. *Andrej Belyj i teatr*, Moskva.
- Paech, J. 1997. *Literatur und Film*, Stuttgart.
- Piotrovskij, A. 2005. „Die Kinofizierung des Theaters. Einige allgemeine Bemerkungen“, W. Beilenhoff (Hg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 199-203.
- Schahadat, Sch. 2007. „Väter und Söhne: Stanislavskij, Mejerchol'd, Ėjzenštejn“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 58, 49-77.
- Schweinitz, J. (Hg.) 1992. „Vorwort“, *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig, 5-12.
- Segeberg, H. 1998. „Literarische Kino-Ästhetik. Ansichten der Kino-Debatte“, H. Segeberg, K. Hickethier, C. Müller (Hg.), *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06-1918*, München, 193-219.
- Smirnov, I. P. 2007. „Doktor Živago“ i gibridnyj žanr kinoroman, (im Druck).
- Virmaux, A. und O. 1983. *Un genre nouveau: Le cinéroman*, Paris.