

Anke Hennig

DIE PROGERIA DES FILMS

Nach dem übereinstimmenden Diktum Aleksandr Dovženkos, Leonid Leonovs und Ivan Popovs, die exemplarisch eine Trias von Film, Literatur und Kinodramaturgie vertreten, sterben Filme nach 10-12 Jahren. „Wen stört, dass vom Film das gedruckte Kinoszenarium übrig bleibt?“ («Но кто мешает, что от кинокартины остался напечатанный киносценарий?»)¹ Die zeitliche Aporie, auf die Mitte der 30er Jahre namhafte sowjetische Künstler stoßen, wird hier in die Metapher der *Progeria* gefasst. Progeria ist die genetisch bedingte Krankheit der Vergreisung im Kindesalter. Sie ist unheilbar und führt in jugendlichem Alter zum Tod. Anhand dieser Diagnose, die dem Film Progeria bescheinigt, wird die Funktion der sowjetischen Kinodramaturgie deutlich. Sie leiht dem Film die Zeit der Literatur.

Mit der Progeria des Films ist ein Problemfeld umrissen, auf dem Zeitlichkeit in drei unterschiedlichen Fassungen thematisiert ist, die in ihrem Zusammenwirken den Status des Films in den 30er Jahren bestimmen. Erstens gerät der Film in Konflikt zum *Zeitmodell* der stalinistischen Kultur. Der Zeit der ‚Kultur Zwei‘² versucht er dadurch entgegenzukommen, dass er eine Synthese seiner eigenen Zeit mit derjenigen der Kultur und der anderen Künste anstrebt. Zweitens findet in der Zeitproblematik die Medienkonkurrenz von Literatur und Film ihren prägnantesten Ausdruck. Die Zeitlichkeit der literarischen Kommunikation und die *Zeitform* der literarischen Fiktion begründen eine Vormachtstellung der Literatur und poetisieren den Film. Schließlich zeigen sich in der Progeria des Films aber nicht nur Bezugsprobleme des Films zur Kultur und zur Literatur. In der Progeria deutet sich eine Krise des Films an, die das selbstzerstörerische Potential seiner Medialität zu erkennen gibt. Die Geschichtsfähigkeit des Films und seine Fähigkeiten als Speichermedium werden in Zweifel gezogen, der Film steht vor Problemen seiner medialen Selbsterhaltung.³ In dieser

¹ Popov 1939, 79.

² Papernyj 1996.

³ Am 9.7.1937 ergeht ein GUK-Befehl zur maximalen Verbesserung des technischen Zustandes der Lenin-Negative, aufbewahrt im Lenin-Institut. Višnevskij 1945, 85. Kein Spielfilm scheint in die privilegierte Lage der Lenin-Aufnahmen gekommen zu sein. Im gleichen Jahr werden im Arktischen Museum 19 Kartons mit Polaraufnahmen der Expedition 1912-14 gefunden, die vergessen waren. Višnevskij 1945, 86. Diese beiden Ereignisse des Jahres 1937

Reflexion der Aporien der Filmzeit kommt es zu einer Verschränkung von *Zeit- und Medienästhetik*. Einerseits nimmt der Film die Vermittlungsleistungen der Kinodramaturgie in Anspruch und andererseits versucht er Konzepte seiner eigenen Zeitlichkeit zu entwickeln.

Der Film gerät in Abhängigkeit zur Kinodramaturgie, deren Narration nach Ricoeur in der Lage ist, die Aporetik der Zeit in einer Poetik der Zeit aufzulösen.⁴ Aleksandr Ržeševskijs Szenarien weisen indessen mehr als die indirekte Zeitkonfiguration auf, die Ricoeur anhand der Fabel beschreibt. Sie präsentieren eine *Zeitpoetik*. An einer Verfilmung der Zeit scheitert der Film in drei Fällen. Der Erste ist Pudovkins Versuch, Anfang der 30er Jahre Ržeševskijs „Gut lebt es sich“ („Očen' chorošo živetsja“) zu verfilmen. Den Versuch, dem Film durch die Zeit Selbständigkeit zu verschaffen, gibt er nach zweijährigen Experimenten mit Zeitlupenaufnahmen auf.⁵ Sein Terminus ‚Rapid-Aufnahme‘ (»rapid-s'emka«) zeigt, dass er sich nicht vom Bewegungsbild⁶ löst, sondern die Zeit in der Bewegung, und zwar in einer beschleunigten Bewegung, zu erfassen sucht. Der Fall ist spektakulär gewesen und hat zur ersten Kampagne gegen die Regie beigetragen.⁷ Im zweiten Fall scheitert Ržeševskij selbst an der Verfilmung seines Szenariums „Der Ozean“ („Okean“). Der Film ist ebenso wie das Szenarium verschollen. Erhalten ist lediglich ein Ausschnitt, der 1933 in der Kinozeitung veröffentlicht wurde. Ržeševskij schreibt das Szenarium zu einem Theaterstück um, das unter dem Titel „Das Tribunal“ („Tribunal“) am Kiever Ivan-Franko-Theater uraufgeführt wird. Am Moskauer „Theater des Lensowjets“ wird es unter dem Titel „Genossen und Verräter“ („Tovarišči i predateli“) wieder aufgeführt.⁸ Der dritte Fall ist allgemein bekannt und betrifft den 1937 verbotenen Film Ėjzenštejns, den er nach Ržeševskijs „Bežinwiese“ („Bežin lug“) gedreht hatte.⁹ Es haben nur Fragmente des Films überlebt, so dass ein Vergleich mit

sind erstes Zeugnis für den zeitlichen Statuswechsel des Films, der bis dahin als Errungenschaft der Gegenwart galt. Sie sind als erste Hinweise auf eine ungewisse Vergangenheit des Films anzusehen, die Wahrscheinlichkeit des materiellen Verschwindens und die Möglichkeit des Vergessens von Filmen. Der Staatsfilmfond wird erst nach den Filmverlusten des Krieges 1948 gegründet. Neben den Sammlungs-, Archiv- und Bibliotheksfunktionen (Filmsaal, filmografische Aufarbeitung, wissenschaftliche Dokumentation) ist die Wirksamkeit der Progeria und der daraus resultierende Hang zum Mausoleum außerdem daran erkennbar, dass auf dem Gelände in gebührendem Abstand von den Verwaltungsbauten drei Blöcke zur Lagerung der Filme platziert sind, deren Architektur an die von Sarkophagen erinnert.

⁴ Ricoeur 1988, 114.

⁵ Eine Fassung gelangt dennoch unter dem Titel „Ein einfacher Fall“ („Prostoj slučaj“) ins Kino. Der Drehstopp ist zugleich der Grund, warum „Die erste Reiterarmee“ („Pervaja Konnaja armija“) Ržeševskijs Fragment blieb. Das Scheitern Pudovkins verdichtet sich im Laufe der 30er Jahre zu einem Topos, der regelmäßig gegen das ‚emotionale Szenarium‘ angeführt wird. Vgl. Šnejder 1934, 12; Al'pers 1934, 21; Čirkov 1939, 16ff.

⁶ Zur Ablösung des Bewegungsbildes vgl. Deleuze 1991.

⁷ Vgl. Šumjackij 1935, 115/116.

⁸ Vgl. Ržeševskij 1982, 60ff.

⁹ Das Szenarium war ursprünglich für Barnet bestimmt, der zu diesem Zeitpunkt aber gerade mit den Dreharbeiten zu „Am blauen Meer“ („U samogo sinego morja“) begonnen hatte.

dem 1936 veröffentlichten Szenarium nicht mehr möglich ist.¹⁰ Aber der viel gescholtene Anachronismus des Films lässt vermuten, dass nach Pudovkin auch Eĵenštejn versucht hat, der Zeitpoetik Ržeševskijs ein filmisches Zeitbild an die Seite zu stellen.¹¹ Dass ihm dies nicht gelungen ist, zeigt sein eigenes Zeitszenarium „Ferganer Kanal“ („Ferganskij kanal“), das zwei Jahre darauf erschien und die Zeit in konventionelles Erzählen fasst.¹²

Die drei Fälle lassen sich bündeln zu einem Scheitern der Avantgarde, die bis dahin im Film einen Verbündeten hatte. Nach dem Ende der Avantgarde sind die Avantgardisten in den 30er Jahren von einem *Anachronismus* betroffen, der sowohl ihr Interesse an der Problematik der Zeit des Films als auch die Entdeckung der Progeria motiviert. Die avantgardistische Ästhetik ist in den 30er Jahren inaktuell und als Medienästhetik des Stummfilms kenntlich geworden: „Man weiß gar nicht, wie man von einem Stummfilm sagen soll ‚existiert‘ oder ‚existierte‘? («Не знаешь, как сказать про немой фильм: ‚существует‘ или ‚существовал‘?»)¹³ Der Avantgarde wird offenbar bewusst, dass ihre Ästhetik mit der Inaktualität abgelöst wird und verschwindet, ohne Historizität zu erlangen.¹⁴ Dovženko schildert beispielsweise, wie der Film in der Zeit verschwindet, anstatt in die Geschichte einzugehen.

Im Zuge der Feierlichkeiten zum 15-jährigen Kinojubiläum gelangt das Szenarium zu Eĵenštejn. Es ist mit 1934/35 datiert. Die später im Zentrum der Kritik stehende Szene der Übernahme einer Kirche durch Bauern ist bereits in Ržeševskijs Szenarium enthalten, sie hatte die Aufmerksamkeit der Zensur nicht erregt. Vgl. Ržeševskij 1982, 69f.

¹⁰ Ironischerweise steht man in beiden Fällen vor jener Konstellation, welche die Kinodramaturgie in der Progeria des Films formuliert. ‚Vom toten Film bleibt das Szenarium.‘ Popov 1939, 79.

¹¹ Aus sich selbst heraus ist Eĵenštejns These von der Kunst als Regress nur schwach begründet, auch der Zusammenhang zum Anachronismus der stalinistischen Kultur entfaltet sich erst, wenn man die Therapie der Progeria als Motivierung hinzuzieht, den Film anstelle seiner fehlenden Vergangenheit mit einer anthropologischen Regressstruktur zu versehen.

¹² Die Zeitform des Szenariums ist die einer erzählten Vergangenheit in gegenwärtiger Erzählzeit. Ein alter Usbeke berichtet von der Zeit vor dem Bau des Kanals. Der Fluss als altes Zeitmotiv soll mit dem Kanal verfügbar werden. Zugleich soll die Zeit im Raum visualisiert werden, indem die Bewässerung via Kanal die Landschaft umgestaltet. Offenbar ist dieser chronotopische Ansatz inspiriert von Šklovskijs Feuilleton zur Zeitsemantik des Flusses und ihrer Nutzbarmachung durch den Kanal. Večernaja Moskva 25.09.1932. Vgl. auch Eĵenštejns Vorwort zum Abdruck in IK 9; 1939, 6/7.

¹³ Šklovskij 1939, 73.

¹⁴ Vgl. Blejman, der sein Erstaunen nicht sprachlos übergehen kann: „Zum Jubiläum des sowjetischen Kinos wurde der Film ‚20 Jahre sowjetisches Kino‘ (‚Dvadcat‘ let sovetskogo kino) herausgebracht. Die Bewertung dieser Arbeit fällt nicht unter meine Aufgabe. Die Achtung der Geschichte der Kunst sollte sich in einem Jubiläumswerk stärker zeigen, als sonst irgend. Die Achtung aber nun fehlte. Das ist um so schmerzlicher, als Meister den Film gemacht haben, mit deren Kräften die sowjetische Kinematographie entstand. Schwer zu glauben, dass E. Šub und Pudovkin die Filme vergessen haben, die zu ihrer Zeit eine Wende in der Entwicklung des sowjetischen Kinos bedeutet haben.“ («К юбилею советской кинематографии была выпущена картина ‚двадцать лет советского кино‘. В мою задачу не входит оценка этой работы. Уважение истории искусства должно сказаться в юбилейной картине сильнее, чем где бы то ни стало. И вот уважения не было. Это тем обиднее, что картину делали мастера, усилиями которых создавалась советская кинематография. Трудно поверить, что В. Пудовкин и Э. Шуб забыли о картинах, в

Die anderen Künste gehen mit dem Vorübergehen ihrer Aktualität in die Geschichte ein (Literatur und Malerei, Theater nur im Text des Dramas, Musik in den Noten). Der Film, den es erst seit 40 Jahren gibt, hat keine eigene Geschichte, in die er eingehen könnte. Zu voller Tragweite gelangt die Problematik der Historizität aber erst, als Dovženko angesichts der Progeria des Films auf einen Zirkel von *Historizität* und *Geschichte* stößt. Dovženko bemerkt, dass die Künste ihre Geschichte nicht ausbilden, sondern immer vorfinden und nur anhand dieser vorfindlichen Geschichte Historizität entwickeln. Eine Unterscheidung von Künsten und Werken spitzt die Problematik weiter zu, weil die Historizität der Werke dann nicht mehr nur an die zirkuläre Geschichte,¹⁵ sondern an die überhistorische Ursprünglichkeit der Künste gebunden ist. Dieses Changieren zwischen historisierenden und existenzialisierenden Betrachtungsweisen der späten Moderne zeigt sich in Dovženkos Werkkonzept der *Dublette*. Jedes seiner Werke unterliegt von diesem Moment an einer Verdoppelung. Es führt eine Doppexistenz als vergänglicher Film und als historisierbares Werk, d.h. als literarisches Szenarium innerhalb der Ursprünglichkeit der Literatur.

Die *Genregliederung* der zur selbständigen Kunst avancierten Kinodramaturgie macht deutlich, dass sie gerade dort die stärksten Positionen innehat, wo eine Konfiguration der Zeit notwendig ist, nämlich in den Jubiläums- und Geschichtswerken. Das erste Konzept zur Zeitform des historischen Genres wird aber erst 1946 formuliert, als das historische Genre seinem Ende entgegen geht.¹⁶

свое время означающих переворот в развитии нашего искусства [...]») Blejman 1940 [1973], 209. Ähnliches bemerkt Chersonskij zum Album „Sowjetische Kinokunst 1919-1939“ („Sovetskoe kinoisustvo 1919-1939“). Chersonskij IK 5; 1940, 55/56.

¹⁵ Auf der Tagung „Aufgaben der sowjetischen Kinodramaturgie“ 1943 berichtet Dovženko von dem Eindruck, den eine Leningrader Kunstausstellung auf ihn machte. Er vermisste den Bezug zu der existenziellen Gegenwart des Krieges und zu der Belagerung Leningrads. Ein vermutlich erfundener Künstler antwortet ihm auf seine irritierte Nachfrage: „Das gibt es nicht, dass in der durchlebten Epoche die Autoren die Leidenschaft und den Hass darstellen. Wir durchleben die Ereignisse, die künstlerische Leidenschaft aber werden unsere Nachfahren durchleben.“ («Не бывает, чтобы в переживаемую эпоху авторы изображали эту страсть и гнев. Мы переживаем события, а творческую страсть будут переживать наши потомки.») Dovženko 1943, 61. Das chronologische Verständnis der Geschichte, nach dem die Geschichte auf die Gegenwart folgt, d.h. nur als Vergangenheit existiert, die der Gegenwart nicht vorhergehen kann und auch nicht gleichzeitig mit ihr gedacht werden kann, teilt Dovženko nicht. Das zirkuläre Verhältnis von Historizität und Geschichte, dem Dovženko anhängt, setzt die Geschichte dagegen immer schon vor der Gegenwart an, damit die Gegenwart überhaupt historisch werden kann. „Offen gestanden, mich verwunderte ein solcher Wunsch, die eigene Kraftlosigkeit zu rechtfertigen. Das ist Unverständnis der Wirklichkeit und der eigenen Rolle in ihr, Unverständnis der eigenen Epoche, seines Volkes und der Rolle, die das Volk in der Geschichte der Menschheit spielt.“ («Признаться, меня удивило такое желание оправдать свое бессилие. Это непонимание действительности и своей роли в ней, непонимание эпохи, своего народа и той роли, которую играет народ в истории человечества.») Dovženko 1943, 61.

¹⁶ Rošal' konstatiert 1937 das Fehlen von Kriterien zur Analyse historischer Szenarien und schlägt neben der ‚historischen Wahrheit‘ und der ‚Dramaturgie‘ eine Beurteilung der ‚Aktualität und Gegenwärtigkeit des historischen Themas‘ («актуальность и современность

Aufgrund ihrer zeitkonfigurierenden Funktion spielt die Kinodramaturgie keine Rolle in der Komödie, die deshalb auch nicht in den Genrebestand der Kinodramaturgie eingeht. Die Filmzeit der Komödie ist eine einfache Gegenwart und die Aporien der Zeit löst sie in ihrer Komik auf. Jeremija Joffe sieht sich Mitte der 30er Jahre zur Kritik der sowjetischen Komödie veranlasst, die sich bisher auf die Trivialität einer lächerlichen Vergangenheit beschränkt habe.¹⁷ Auf die Gleichschaltung der Zeitaporie in der Komödie zielt auch Dovženko, wenn er vermerkt, einzig die Komödie werde vom Vorübergehen ihrer Gegenwart nicht betroffen, weil ihre Komik sich in die Lächerlichkeit der Vergangenheit verwandele. „Ėjzenštejn sagte irgendwie zu mir: ‚Ja, aber alte Komödien schauen wir doch mit Vergnügen.‘ Ich antwortete: ‚Natürlich sind alte Komödien interessant, nicht nur weil sie talentiert sind, lustig gemacht, sondern weil die gesamte Reihe der Verfahren^[18] uns lächerlich scheint.‘ (Ėjzenštejn: ‚Sogar die Dramen.‘) Ja, und sogar die Dramen scheinen lächerlich.‘ Dieser Umstand ist von größter Bedeutung.“ (»Эйзенштейн как то мне сказал: ‚Да, а вот старые комедии мы смотрим с удовольствием‘. Я отвечал: Конечно, старые комедии интересны не только потому, что они талантливы, смешно сделаны, а потому, что целый ряд приемов для нас кажется смешными.

исторической темы») vor, ohne die Unterscheidung von Aktualität und Gegenwärtigkeit zu begründen. Rošal' IK 4; 1937, 63. Jukov nimmt Rošal's Vorschlag auf und führt die Geschlossenheit als Unterscheidungskriterium von Gegenwart und Aktualität ein, die aber die Aktualität in der Geschichte auflöst. Eine aktuelle Erscheinung hört bei Jukov auf, eine gegenwärtige zu sein und wird eine historische Erscheinung, wenn sie geschlossen ist. An ihrer Aktualität ändert das offenbar nichts. Jukov IK 4; 1937, 64. Vgl. zur Genregliederung der stalinistischen und sozialistischen Filmkunst Margolit 1988, 31-46; Clark 2002, 372. Ab Mitte der 40er Jahre transformiert sich das historische Genre zum „historisch-biografischen“, d.h. hagiografischen Genre. Das Zeitkonzept stammt von Viktor Šklovskij und orientiert sich an einer Interpretation des ‚Typischen‘. Es formuliert den gleichen Zusammenhang von Zeitlichkeit und Wirklichkeitsstatus, wie er im folgenden Abschnitt „Zeitlichkeit in der stalinistischen Kultur“ dargestellt wird.

¹⁷ Die Problematik der Komödie verdichtet sich 1940 im Zusammenhang mit der Wende zur Gegenwartsthematik. Nach einem Auftakt von Jankovskij widmen sich ihr vier Beiträge der dritten Nummer der Zeitschrift „Iskusstvo Kino“. Zur gleichen Zeit entfaltet sich eine einige Monate andauernde Debatte um die Komödie in der Kinozeitung („Gazeta kino“).

¹⁸ Zieht man den Geltungsbereich der von Dovženko verwendeten formalistischen Begriffe ‚Reihe‘ und ‚Verfahren‘ in Betracht, so spricht er von der Filmkunst insgesamt. Die Progeria könnte dann auch als filmspezifische Reflexion der Šklovskij'schen Automatisierung beschrieben werden. Die ästhetische Reflexion auf die Besonderheit der Künste geht im Formalismus von dem ästhetischen Befund einer Automatisierung der menschlichen Wahrnehmung aus. „Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klar werden, dann sehen wir, dass Handlungen [...] automatisch werden. [...] Die Automatisierung frisst die Dinge, die Kleidung, die Frau und den Schrecken des Krieges.“ Šklovskij 1917 [1969], 15. Der Formalismus bezieht die Automatisierung auch auf das Werk selbst (Šklovskij 1923, 205), die neoformalistische Filmanalyse auf den Film insgesamt. Thompson 1988 [1995], 51. Dovženko radikalisiert die Automatisierung zu einer temporalen Aporie des Mediums Film und zieht daraus medienontologische Schlüsse. Die Automatisierung verkürzt die ‚Zeitkoordinaten‘ des Films und die damit einhergehende Verkürzung seiner ‚Seinskoordinaten‘ setzt ihn nach Dovženko gegenüber anderen Medien, wie der Schrift oder dem Bild, zurück.

{Эйзенштейн: Даже драмы.} Да, и даже драмы кажутся смешным. Это обстоятельство имеет огромное значение.»¹⁹

Dieser Befund besagt, dass allen filmischen Genres in Wahrheit die Komödie zugrunde liegt und dass es ‚nur eine Frage der Zeit‘ ist, bis alle Filme nichts als Komödie sind. Neben Balázs,²⁰ Dovženko und Ėjzenštein teilen auch der Kinodramaturge Popov und der Literat Leonov die Ansicht, dass alle Filme mit dem Vorübergehen ihrer Gegenwart einer Metamorphose ihres Oberflächengenes unterliegen und sich in Komödien verwandeln. Beim Eintritt in die Geschichte bewahrt nur die Komödie die Identität ihres Genres und ihre filmische Spezifik.²¹ Die Komödie ist das einzige filmische Genre der 30er Jahre.²²

Zu den Konsequenzen der Zeitproblematik gehört auch, dass der sowjetische Film der 30er Jahre trotz Tonspur nicht auf die Schrift verzichten kann. Nur Filme, deren Bildzeit die Gegenwart ist, kommen ohne Zwischentitel aus. Schriftfreie Filmizität praktizieren daher nur die Komödien.²³ Die größten Zeitprobleme und die meisten Zwischentitel hat der historische Film.²⁴

¹⁹ Dovženko 1935, 63.

²⁰ Vgl. Balázs 1930 [2001], 11ff. Auch Balázs widmet einen Abschnitt seines „Der Geist des Films“ der Frage, warum alte Filme komisch sind. Bei Balázs ist die Progeria noch im Rausch der schnellen Entwicklung von Filmkunst und visueller Kultur aufgehoben, in der die Entwicklung selbst noch Gegenwart ist. Die Progeria ist aber bereits lokalisiert und auch die Koordinaten, auf die sie sich in der sowjetischen Filmtheorie bezieht, stehen fest: „Wie schnell und wie groß die Entwicklung gewesen ist, das kann man nur ermessen, wenn man sich alte Filme ansieht. Man lacht sich schief. Es ist einfach nicht zu glauben, dass dies vor 15 Jahren ernst gemeint sein konnte. Warum? Sonst wirkt doch alte Kunst nicht komisch. Auch die primitivste und naivste nicht. Sonst ist alte Kunst der Ausdruck einer alten Zeit.“ Balázs 1930 [2001], 11. Die drei Koordinaten der Progeria sind: 1. Eine Zeitspanne von 15 Jahren verwandelt alle Filme in Komödien. 2. Die Progeria bringt den Film in Gegensatz zur Kunst. 3. Die übrige Kunst ist in der Zeit verankert, sie wird historisch und zur fremden Sprache der Zeit. „Die ersten Filme wirken nicht historisch, sondern provinziell. Nicht wie eine alte oder fremde Sprache, sondern wie das ungebildete plumpe Stammeln in unserer eigenen.“ Balázs 1930 [2001], 12. Der aufgeworfene Widerspruch zwischen Kunst und Film bleibt trotz der Beschwörung der großen und schnellen Entwicklung des Films unaufgelöst. Auch wenn die technische Entwicklung die Primitivität des frühen Films schrittweise abbaut, Balázs hatte selbst bemerkt, dass auch primitivste und naivste Kunst historisch wird, im Gegensatz zum Film, der komisch wird. 1935 ins Russische übersetzt, fügt sich Balázs’ „Geist des Films“ in die Polemiken des Diskurses ein. Vgl. Blejman SK 8; 1935, 56-60; Vajsfel'd IK 6; 1936, 46-51.

²¹ Die Regression der Komödie in die Folklore hat dazu beigetragen, dass sie von der slawistischen Forschung in das Paradigma der Erforschung der totalitären Mythologie eingetragen wurde. Beispielsweise Hänsgen 2003, 200-202. Die Funktion der Komödie im Totalitarismus ist noch ungeklärt. Lahusen 2002, 351/352; Taylor 2002, 358ff; Clark 2002, 371ff.

²² Die Komödie ist auch das Genre der filmischen Medienreflexion. Die medienhistorischen Untersuchungen des letzten Jahrzehnts lassen auf eine Konvergenz von medialer Fragestellung, stalinistischer Epoche und Komödie schließen. Taylor 2002, 358-370; Drubeck-Meyer 2001, 165-200; Hänsgen 2003, 187-209; Clark 2002, 380; Lahusen 2002, 343. Einzig die Komödie ist medienhistorisch betrachtet selbstidentisch und weist eine selbstreflexive Filmizität auf, die ihre Medialität präsentiert. Alle anderen Genres reflektieren sich in der Kinodramaturgie.

²³ Mit dem Tonfilm geht die Zahl der Zwischentitel von ca. 100 auf etwa 10 pro Film zurück. Die verbliebenen Zwischentitel überbrücken Differenzen zwischen Narration und Film, vor

Zeitlichkeit in der stalinistischen Kultur

Die Zeit der stalinistischen Geschichte ist *Vollzugszeit* des virtuellen und mit Notwendigkeit real werdenden Modells der Welt. Die Zukunft ist bekannt. Von der bei Deleuze beschriebenen Aktualisierungszeit einer bekannten Struktur unterscheidet sich das stalinistische Modell jedoch dadurch, dass es anstelle einer automatischen Aktualisierung einen Vollzug einschließt, d.h. den Bau des Sozialismus und den sich verschärfenden Kampf gegen seine ‚Feinde‘.²⁵ Die Zeitstruktur ist eine der Grundlagen für die eigentümliche Form des ‚Wirklichen‘, die der Sozialismus schafft. Die Indifferenz von Fiktivem und Faktischem ist nicht Folge eines ikonischen Zeichenverständnisses, sondern sie ist durch das Zeitmodell motiviert.²⁶ Als Beispiel kann die Polemik gegen den ‚Naturalismus‘ dienen. Die Wirklichkeit der naturalistischen Darstellung wird mit Hinweis auf das Zeitmodell bezweifelt. Innerhalb dieses Zeitmodells werden negativ bewertete Seiten der Realität einer noch nicht vollständig überwundenen Vergangenheit zugeschrieben und haben nicht den Status des Wirklichen. Diesen hat auch die reine Gegenwart²⁷ nicht. Den Status des Wirklichen haben nur die ‚Keime der Zukunft‘ in der Gegenwart.²⁸

allem Lücken im Zeitaufbau. Sokolov 1926, 85; Sokolov 1928, 15; Anošenko 1931, 550; Manevič 1977, 22.

²⁴ Die historisierenden Zwischentitel werden zunehmend länger und nehmen Textformat an. „Das Segel“ („Beleet parus odinokij“) von 1937 bekommt einen historisierenden Prolog, der sich über drei Einstellungen erstreckt.

²⁵ Dell’Agli bezeichnet eine Zeit, deren Zukunft vorweggenommen wurde, d.h. vor langer Zeit konstituiert wurde und aus diesem Grunde schon vergangen ist und zu einer Entleerung der Gegenwart tendiert als Inkubationszeit. Dell’Agli 1990, 324/325. Fitzpatrick vermerkt, dass selbst bei einem Unglauben an die strahlende Zukunft des Stalinismus, eine Akzeptanz ihrer Konstitution als Zeit (des Versprechens) für den Einzelnen tatsächlich und unausweichlich war. Fitzpatrick 1999, 67.

²⁶ So führt die Behandlung der Fiktion («vymysel») bei Fajans sofort zur Feststellung einer ‚märchenhaften Wirklichkeit‘ («skazočnaja dejstvitel’nost») und legt das Zeitmodell offen. „Es erwies sich weiterhin, dass man im Spiegel sein Schicksal lesen kann, dass Sie – der Sie einmal waren – sich selbst erneut aus der Vergangenheit erscheinen können und darin wird nichts Unmögliches, Mystisches sein, folgen Sie ihrer Spiegelung, ihrem Double und Sie erfahren viel Freudiges über die Zukunft.“ («Оказалось далее, что можно читать в зеркале свою судьбу, что вы – каким были когда-то – можете вновь явиться самому себе из прошлого, и не будет в этом ничего невозможного, мистического, последуйте только за вашим отражением, вашим двойником и узнаете много радостного о будущем.») Fajans IK 10; 1940, 16.

²⁷ Die auf Kerzencevs Referat auf dem Schriftstellerkongress zurückgehende Unterscheidung in eine objektive Realität und eine ‚Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entfaltung‘ untersucht Dobrenko 2000, 459-471.

²⁸ Beispielsweise schreibt Manevič über Dovženko: „[D]ie mutige Fiktion des Künstlers, die in die Zukunft zu blicken versuchte, hat dem Realismus nie widersprochen.“ («[...] смелый вымысел художника, пытающегося заглянуть в будущее, никогда не противоречило реализму.») Manevič IK 5; 1941, 41. Dieses Zeitmodell gerät mit der Tauwetterperiode in die Krise. In dieser Krise wird auch die visuelle Form des Films abgelöst, die sich in den 30er Jahren nicht auf ein ‚Sehen‘ stützt, sondern auf das ‚Zeigen‘. Kulešov plant 1959 eine Vorlesung unter dem Titel „Glotzen oder Sehen“ („Glazet’ ili videt’“).

Die Kultur kennt kein Gegeneinander von Fiktivem und Faktischen, sondern ein Verhältnis von Virtualität und Zeit. Der Plan gibt der Virtualität Zukunft,²⁹ die Notwendigkeit gibt der Virtualität Gegenwart³⁰ und das Geschichtsmodell gibt der Virtualität Vergangenheit. Eine Illustration zu dieser Virtualität in Zeitform,³¹ die unter anderem zu einer Verdoppelung der Zeiten führt, findet sich in einer Rezension zur Zeitlichkeit Dovženkos: „Dovženko ist ein Künstler der großen Leinwände. Er ist mit einem besonderen Gefühl für die sich vollziehenden historischen Ereignisse begabt. Die Taschenuhr oder das Handchronometer, nach dem wir den Plan unseres Arbeitstages machen, sind für Dovženko – die Uhren der Zeit, deren Zeiger die Geschichte selbst gestellt hat. Die Uhren der Geschichte haben ihre eigenen Minuten und Sekunden.“ («Довженко художник больших полотен. Он наделен особым ощущением совершающихся исторических событий. Карманные часы или ручной хронометр, по которым мы составляем расписание нашего делового дня, для Довженко – часы времени, стрелку на которых переставляет сама история.»)³²

Papernyj vermerkt, dass in einer vertikalisierten Kultur, die über der Gegenwart eine Zukunft immer größeren Ausmaßes schweben lässt - Dovženko beziffert sie mit einer Billion Jahre - die Ewigkeit sich zwischen die Gegenwart und den morgigen Tag schiebt. Die Transformation der Zukunft zur Ewigkeit unterbricht die Aufeinanderfolge von Heute und Morgen. Messbar ist unter dieser Bedingung nur die andere Seite, d.h. die Vergangenheit. Deren Produktion ist identisch mit dem Weg, der bereits in die Zukunft zurückgelegt wurde.³³ Diese Produktion von Vergangenheit³⁴ ist nach Popov der stetige Beweis der Zu-

²⁹ So hält die Planung des Sowjetpalastes über die gesamte Zeit der Kultur Zwei an. Vgl. Papernyj 1996, 29ff.

³⁰ Als Beispiel kann Stalins Position in der sprachwissenschaftlichen Debatte 1951 dienen. Die Beantwortung der Frage, ob eine ‚Klassensprache‘ existiert, hängt für ihn lediglich davon ab, ob sie notwendig ist. Vgl. Stalin 1951, 18.

³¹ Bulgakova schildert die eigenartige Notwendigkeit, sich der Gegenwart zu erinnern: „So stand ‚Lenin im Oktober‘ am Anfang eigenartiger ‚komemorativer Handlungen‘; die die Revolution jedes Jahrzehnt neu rekonstruierte [...]. Die Historie wurde dabei als ewige Gegenwart behauptet, die unendlich veränderbar sei.“ Bulgakova 1995, 362.

³² Al'pers 1929 [1995], 37.

³³ Vgl. Dobrenko: „Nicht zufällig wird das Fundament der sozialistischen Doktrin in den 30er Jahren auf eine Symbiose der RAPP'schen ‚Retrogarde‘ (‚Lernen bei den Klassikern‘) und des Gorkij'schen ‚Romantismus‘ (‚Man muss träumen!‘, ‚Das Leben in seiner revolutionären Entfaltung‘) gegründet. Die Doppelpoligkeit des Sozialismus erlaubte ein Ausbalancieren der Aktualität des Vergangenen und Zukünftigen.“ («Не случайно в фундаменте соцреалистической доктрины в 30-е годы кладется симбиоз рапповского ‚ретроградства‘ { ‚учеба у классиков‘} и горьковского ‚романтизма‘ { ‚Надо мечтать!‘, ‚жизнь в его революционном развитии‘}. Такая дупольность соцреализма позволяла сбалансировать актуальность прошлого и будущего.») Dobrenko 1995, 235. Außerdem Dobrenko 1993, 51. Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Ejenštejn'sche *Grundproblem* und dessen Verschränkung von Regress und Progress.

³⁴ Die Produktion von Vergangenheit berührt sich auf eigenartige Weise mit der Praxis medialer Reproduktion. Wie Benjamin analysiert hat, lässt die Reproduktion die Ferne der Aura schwinden, die im ‚Hier und Jetzt‘ aufscheint. Die Reproduktion löst das Reproduzierte aus

künftigkeit, in der sich die Kultur selbst im Verhältnis zur restlichen Welt befindet: „[...]ief erfasst, ist das historisch-parteiliche Thema in größter Schärfe ein gegenwärtiges Thema. Nicht die formale Chronologie ist entscheidend. Der formalen Chronologie nach ist alles Vorübergegangene Geschichte. Aber in Wirklichkeit wird die heutige Generation der Epoche des Überganges vom Sozialismus zum Kommunismus bei uns und der Epoche der proletarischen Revolutionen in der übrigen Welt immer Antworten auf ihre brennendsten Fragen [...] in der Geschichte des revolutionären Kampfes des Bolschewismus suchen und finden.“ («[...] глубоко взятая историко-партийная тема в искусстве есть остро современная тема. Не формальная хронология решает. По формальной хронологии все, что прошло, есть история. А в действительности нынешнее поколение эпохи перехода от социализма к коммунизму у нас и эпохи пролетарских революции в остальном мире будет всегда искать и будет всегда находить ответы на свои самые жгучие, самые злободневные запросы [...] в истории революционной борьбы большевизма.»)³⁵ Popov expliziert in der *Zeitverschiebung*, die eine Einteilung des Raumes in *Zeitzone*³⁶ nach sich zieht, eine Figuration der Zeit, die für die stalinistische Kultur typisch ist.

Die historische Synthese der Filmzeit

Von Dovženko stammt die einzige mir bekannte Äußerung, die andeutet, dass der Film die Fiktion nicht in das Gewand der Zeit kleiden kann. Dass der Film eine junge Kunst ist, ein Kind der Moderne, ist bekannt. Dovženko stößt jedoch darauf, dass sich damit eine Kluft zwischen dem Zeitverständnis der stalinistischen Kultur und der Zeitlichkeit des Films bildet. „[...]Es gibt einen gewaltigen Unterschied zwischen der Kinematografie und den übrigen Künsten. [...] Ein unglaublich reiches Erbe [...] Und nun nehmen wir die Kinematografie. Die Kinematografie stützt ihre Wurzeln mit lediglich 40 Jahren.“ («[...] существует огромное различие между кинематографией и прочими искусстваами [...] невероятно богатое наследство [...] Теперь возьмем кинематографию. Кинематография упирает свои корни только лишь в 40 лет.»)³⁷ Während Dovženko diese Einsicht auf der Versammlung der Filmschaffenden 1935 vorträgt, verleiht er seiner Beunruhigung mehrfach Ausdruck. „Genossen, niemals in den gesamten 8 ½ Jahren meiner Arbeit beim Film war ich so unruhig, wie

dem Zusammenhang der Tradition, d.h. die Reproduktion bringt das zeitliche Intervall zum Verschwinden, das in der Zeitverschiebung produziert wird. Benjamin 1936 [1977], 13.

³⁵ Popov 1939, 57.

³⁶ Es wäre interessant Popovs Idee der *Zeitzone* mit Bachtins Konzeption des *Chronotopos* zu vergleichen, wo sich die Zeit ebenfalls im Raum zeigt. Diese Situierung der 1937/38 verfassten Schrift wirft ein Licht auf die eigenartige Verdoppelung der Zeit in ihrem Titel: „Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman“. Bachtin 1937/38 [1975], 234.

³⁷ Dovženko 1935, 63.

ich jetzt beunruhigt bin: Vielleicht weil es mir nicht gelingt der riesigen Welle von Gedanken und Gefühlen zu widerstehen, die mich erfassen, wenn die Rede von der neuen Kunst ist.“ («Товарищи, никогда за все 8½ лет моей работы в кинематографии я не волновался так, как волнуюсь сейчас: потому ли, что мне трудно противостоять громадной волне мыслей и чувств, которые меня охватывают, когда идет речь о новом искусстве.»)³⁸ Seine Unruhe mag vor dem Hintergrund der kulturellen Zeit eine erste Erklärung erfahren: „Er [der Film] hat verkürzte Koordinaten in der Zeit [...]“ («Он имеет сокращенные координаты времени»)³⁹. Und da Dovženko die Zeitlichkeit der Dinge, ebenso wie die Kultur es tut, zu den Modi ihrer Existenz rechnet, ist dies mit einem ontologischen Defekt des Films identisch: „d.h. die Seinskoordinaten des Films in der Zeit sind verkürzt“ («т.е. координата бытия фильма во времени сокращена»)⁴⁰.

Bedenkt man Papernyjs These, nach der ‚die Geschichte zum Hauptgenre der ‚Kultur Zwei‘ wird,‘⁴¹ so macht die Erblosigkeit außerdem die Eingliederung des Films in die Ordnung ästhetischer Werte problematisch. Die Durchsicht historischer Stile und die Empfehlung eines Katalogs ästhetischer Parameter, die für alle stalinistischen Künste in formaler Hinsicht so charakteristisch ist, ist für den Film unmöglich. Das Genre des historischen Films ist das Ergebnis einer Verschiebung der Problematik von der formalen auf die semantische Ebene.⁴² Der Film greift in eine Vergangenheit aus, und anstelle einer historischen Form, die er nicht hat, eignet er sich eine historische Semantik an. Chersonskij meint in seinem Artikel „Das historische Thema im Kino“ („Istoričeskaja tema v kino“), die Lebensdauer eines Werkes werde davon bestimmt, in welchem Maße es den Menschen in seiner historischen Entwicklung ‚wahrhaft zeigt‘.⁴³ Die Verschiebung des Zeitproblems von der formalen auf die semantische Ebene löst das Zeitproblem jedoch nicht, sondern führt in die Abhängigkeit von der Literatur.⁴⁴ Im historischen Genre ist die Literarisierung des Films am weitesten

³⁸ Dovženko 1935, 58.

³⁹ Dovženko 1935, 63.

⁴⁰ Dovženko 1935, 63. Vgl. auch die Rezension Zel'dovič zu „Aërograd“ („Aërograd“): „[...]Das Sujet des Films hat doppelte Rahmen, nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit.“ («[...]Сюжет картины имеет двойные рамки не только в пространстве, но и во времени.») Zel'dovič SK 12; 1935, 27. Die Gleichsetzung von Sein und Gegenwart bricht damit auf.

⁴¹ Papernyj 1996, 46. Chrenov lässt auch den Dialog von Literatur und Kino im Medium der Geschichte stattfinden. Chrenov 1994, 177ff.

⁴² In einer Bemerkung Blejmans zum Szenarium „Glinka“ schlägt sich die Zeitfrage nieder: „Das Thema der Geschichte, der Bewegung der Zeit [...] nicht als außergewöhnliche Erscheinung, sondern als historisches Phänomen, ist im Szenarium anwesend [...]“ («[...]Тема истории, тема движения времени [...] как явление не исключительное, а историческое присутствует в сценарии [...]») Blejman IK 6; 1941, 35. Zur Selbsthistorisierung eines Mediums als Form seiner Selbstreflexion vgl. Engell 2001, 33-56.

⁴³ Chersonskij IK 3; 1938, 42.

⁴⁴ Eĵzenštejn 1940, 8/9. Šklovskij, der 1940 die Genres des historischen Romans und des historischen Films vergleicht, leitet seine Ausführungen mit der Frage nach der Funktion des hi-

fortgeschritten und es tritt ein Bündnis der Schrift mit der Historizität hervor. Der Filmminister Bol'sakov hält fest: „Der Genosse Romm sagt unrichtigerweise, dass das Szenarium altert. Ein Szenarium, das historische Fakten widerspiegelt, kann nicht altern.“ («Товарищ Ромм неправильно говорит, что сценарий стареет. Сценарий, отображающий исторические события, не может стареть.»)⁴⁵

Dovženko kommt jedoch zu einer weitergehenden Schlussfolgerung: „Wir müssen uns [...] alle Errungenschaften vergangener Epochen für das Kino als synthetische Kunst aneignen [...].“ («Мы должны [...] усвоить все достижения предыдущих эпох для кино как искусства синтетического [...]»)⁴⁶ Üblicherweise erfährt die Bestimmung des Kinos als synthetischer Kunst eine materiale Begründung - im Zusammenspiel von Wort und Bild, wie bei Sokolov, oder eine ästhetische im Zusammenspiel der Künste Theater und Literatur, wie bei Popov, oder eine technisch-mediale in der Elektrifizierung von Licht und Klang, wie bei Joffe. Im Vergleich dazu fällt der anders geartete, nämlich zeitliche Grund auf, den Dovženko für den synthetischen Charakter der Filmkunst angibt. Das Kino ist synthetisch, weil es keine eigene Vergangenheit hat.

Die fehlende Vergangenheit des Kinos blockiert seine Historisierung und verhindert, dass Filmwerke in die Geschichte eingehen. Da das Kino keine eigene Geschichte hat, muss das Filmwerk synthetisch werden. Es vermag nur in die Geschichte der anderen Künste einzugehen, vorzugsweise via Kinodramaturgie in die Geschichte der Literatur. Da für Dovženko der Kunstcharakter des Werkes von der totalen Zeit der Kunst, der es angehört, abhängig bleibt, muss der Film eine Totalisierung seiner Zeit anstreben. „Alle Künste bergen ihren Ursprung in der Tiefe ferner Zeiten.“ («Все искусства скрывают свое начало в глубине отдаленных веков.»)⁴⁷

Der Film darf für Dovženko nicht auf seine Historizität verzichten, wenn er seinen Kunstcharakter nicht in Frage stellen will.⁴⁸ Die zeitliche Totalisierung der Filmkunst erfordert eine Synthese des Films mit anderen Künsten.⁴⁹

storischen Romans in der Geschichte des Romans ein. Er kommt allerdings nicht mehr bis zur Beantwortung der Frage, welche Funktion der historische Film in der Geschichte des Films habe. Šklovskij 1940, 16-20.

⁴⁵ Živye golosa 1999, 306.

⁴⁶ Dovženko 1935, 62.

⁴⁷ Dovženko 1935, 62.

⁴⁸ Vgl. auch Blejman: „Wir verstanden, dass das Kino in vielem immer noch Kintopp war und dass es ihm bevorstand eine Theorie und eine Geschichte zu schaffen, vor allem eine Geschichte, um Kunst zu werden und kulturelle Tradition.“ («Мы понимали, что кинематография во многом и до сих пор только ‚киношка‘, и что ей предстоит создать и теорию и историю, историю прежде всего, чтобы стать искусством и культурной традицией.») Blejman 1940 [1973], 229. Zel'dovičs Rezension zu „Aërograd“ („Aërograd“) stützt sich auf das widersprüchliche Verhältnis Dovženkos zur Geschichte, der es durch die Tradition zu ersetzen trachtet und „Dynamit unter die Gleise der Geschichte legte“ («подкладывал динамит под рельсы истории»). Zel'dovič SK 12; 1935, 21.

Die Zeitlichkeit des ‚aistischen Gegenstandes‘

In der Progeria des Films artikuliert sich eine Differenz von Medium und ‚aisthetischem Gegenstand‘, die eine ästhetische Reflexion begründet. Mit dem aistischen Gegenstand möchte ich einen Neologismus bilden, den ich hypothetisch als Komplement des ästhetischen Objektes verstehe. In der Unterscheidung von Artefakt und ästhetischem Objekt wird das Artefakt nicht als veränderlich (verschieden von sich selbst) gedacht, sondern nur das dem ästhetischen Objekt inhärente Subjekt.⁵⁰ Mit der Annahme eines aistischen Gegenstandes gehe ich von einer Veränderung des Artefakts aus und versuche gleichzeitig die Veränderung, die im ästhetischen Objekt nur im Subjekt lokalisiert werden kann,⁵¹ in einer subjektlosen Wahrnehmung zu erfassen.⁵² Der Film teilt nur wenige Bestimmungen eines Artefakts, und neben seiner Beweglichkeit und Veränderlichkeit ist besonders jener aistische Gegenstand problematisch, der im materiellen Filmartefakt nicht existent ist (die Kontinuität der Bewegung). Anstelle eines materiellen Artefaktes möchte ich einen aktuellen aistischen Gegenstand annehmen. Mit der Annahme einer Aktualität des aistischen Gegenstandes beziehe ich mich auf Deleuze, der die Virtualität des filmischen Bildes in Verbindung zu seiner Aktualität bringt.⁵³ Zum anderen möchte ich den Prozess der Aktualisierung, der im tschechischen Strukturalismus das Artefakt und das ästhetische Objekt vermittelt, im aistischen Gegenstand situieren.⁵⁴

⁴⁹ In seinen „Bemerkungen zum historischen Film“ („Zametki ob istoričeskom fil'me“) stellt Brodjanskij fest, der Film könne einen Historismus und ein ‚historisches Sujet‘ («istoričeskij sjužet») nicht in Rückgriff auf seine eigene Geschichte entwickeln, sondern sei in dieser Hinsicht auf die Erfahrungen des MCHAT, die russische Musik und die russische historische Malerei angewiesen. Brodjanskij IK 1-2; 1940, 52. In dieser Verschränkung von Historizität und Synthese fehlt erstaunlicherweise die Literatur. Auf die historische Malerei verweist auch Grinberg. Grinberg Iskusstvo i žizn' 11-12; 1939, 36/37.

⁵⁰ Christiansen 1909, 47-131. Die Veränderlichkeit des ästhetischen Objektes ist an Veränderungen der Wahrnehmung anschließbar, insofern sie immer im Subjekt, welches den ästhetischen Gegenstand konstituiert, lokalisiert werden können. Bei Christiansen ist zu verfolgen, dass die ästhetische Subjektivität durchaus nicht selbstständig ist, sondern in jedem Fall in ein Objekt einmündet, so dass das Subjekt auch als reine Veränderlichkeit des Objektes gefasst werden könnte, wie es im tschechischen Strukturalismus zu beobachten ist.

⁵¹ Chvatik 1987, 80.

⁵² Vgl. Bergson 1991, 52-59 zum Begriff einer ‚reinen Wahrnehmung‘, die nicht im Subjekt zu lokalisieren ist.

⁵³ Deleuze 1991, 95ff.

⁵⁴ In Mukařovskys Unterscheidung von Artefakt und ästhetischem Objekt wird das Artefakt ebenfalls als unveränderlich gedacht (Günther 1971, 188), das ästhetische Objekt jedoch in einem kollektiven Bewusstsein verankert. (Mukařovskij 1936 [1970], 106). Die Veränderlichkeit des ästhetischen Objektes ergibt sich durch den veränderlichen Norm-Hintergrund des kollektiven Bewusstseins, auf dem das Werk aktualisiert wird. Zu den Nachteilen dieser Konzeption gehört, dass der Prozess der Aktualisierung nicht in einer Synchronie verankert ist. Die Aufhebung der Trennung von Synchronie und Diachronie in einem Begriff der Evolution, dem auch der tschechische Strukturalismus im Anschluss an die Thesen Jakobsons und Tynjanovs folgt, hebt vor allem die Struktur der Synchronie auf, um diejenige der Diachronie auszubauen.

Angesichts der Progeria des filmischen Mediums wird den Künsten bewusst, dass sie ebenfalls eine problematische Beziehung zu ihren ästhetischen Gegenständen unterhalten.⁵⁵ Mit medialen Techniken, die ästhetische Gegenstände speichern, entfällt theoretisch die Notwendigkeit sie in der Schrift zu notieren, um sie dann leiblich zu vergegenwärtigen oder in anderen Medien zu reproduzieren. Beispielhaft ist das Verhältnis von Schrift und leiblicher *Vergegenwärtigung* des Dramas im Theater. In ihrem parasitären Verhalten gegenüber dem Drama vernachlässigt die Kinodramaturgie, dass die Notwendigkeit des Dramas von der Flüchtigkeit seines ästhetischen Gegenstandes, des theatralischen Spiels, gestützt wird. Wenn mit dem Film der ästhetische Gegenstand selbst speicherbar wäre, müsste die Notwendigkeit einer schriftlichen Notation⁵⁶ entfallen. Dovženkos Feststellung einer ‚illusorischen Fixiertheit‘ des Films stärkt in diesem Zusammenhang die Kinodramaturgie, indem sie unterstellt, der Filmspeicher sei defekt.⁵⁷ Popov nimmt Leonovs Topos vom unabwendbaren Film-tod auf und nutzt ihn explizit zur Inauguration der Kinodramaturgie: Vom toten Film bleibt das Szenarium. Bezieht man beide Äußerungen aufeinander, so ist zu erkennen, dass Popov versucht, den Konkurrenzkampf der Medien um das Vorrecht auf Bildung des kulturellen Archivs⁵⁸ für die Kinodramaturgie zu entscheiden und gegen ein filmisches Speichermedium ein Schriftarchiv zu verteidigen. Dass der Film ästhetische Gegenstände nach Dovženko nicht speichern kann, entspricht der Haltung der ‚Kultur Zwei‘ zu dieser Frage, die einer *Praxis der Reproduktion* den Vorzug gibt, in der ästhetische Gegenstände in der Schrift notiert und in den anderen Medien aktualisiert und reproduziert werden, anstatt sie in diesen Medien direkt zu speichern.

Auch Leonovs Reflexion zur Zeit ästhetischer und ästhetischer Gegenstände, die er in dem Artikel „Reise in eine unerforschte Gegend“ („Putešestvie v neizvedannyj kraj“) von 1938 anstellt, bedient sich der Gegenüberstellung von Film und Theater. Die Progeria des Films motiviert seine Bevorzugung der Erinnerung gegenüber der Aufzeichnung. „Das Kino ist eine Kunst, die in den Stoff einer eigenartigen Spezifik gekleidet ist, eine Kunst, die im Gegensatz zu aller anderen geistigen Tätigkeit des Menschen eine Grenze in der Zeit hat. Wie

⁵⁵ Die Position der Kultur Zwei verewigt den ‚ästhetischen Gegenstand‘ («estetičeskij predmet»). Bei Astachov ist das Schöne als der ästhetische Gegenstand objektiv und überzeitlich als Naturschönes. Einer Historizität unterliegt nur die Artefaktproduktion, diese hat jedoch die Entwicklung eines solchen Niveaus des ‚ästhetischen Gefühls‘ («estetičeskoe čuvstvo») zum Ziel, das zum Genuss des objektiv im Naturschönen gegebenen ästhetischen Gegenstandes befähigt. Astachov IK 10; 1940, 9-14.

⁵⁶ Zur ‚Notation‘ vgl. Goodman 1997, 125-168. Zur Charakterisierung von Schriften als Notationen vgl. Fischer 1997, 83-104.

⁵⁷ Vgl. Koch 1996, 12. „Die Verrückung von Referenzialität und Vergangenheitsform schreibt dem fotografischen Bild ein Vermögen ein: die Archivierung des Moments der Aufnahme, der als ‚Unveränderliches‘ den abgeschlossenen Zeitabschnitt einer gewesenen Zeit festhält.“ Einem entsprechenden Vermögen des Films steht Koch skeptisch gegenüber.

⁵⁸ Spieker 2002, 23-28; Groys 2000, 204.

kunstvoll auch immer ein Filmwerk gemacht sei, hinter den Grenzen seiner Zeit entspringt ihm sein Tod. Der Film lebt, blüht auf, sammelt seine Ernte in kurzer Frist und stirbt. Jede beliebige Chronik ist in der Lage einen Spielfilm zu überleben.“ («Кино – искусство, одетое в ткани своеобразной специфики, искусство, имеющее, в противоположность всей остальной духовной деятельности человека, ограничение во времени. Как бы кинематографическое произведение искусно ни было сделано, за пределами его времени для него возникает смерть. Картина живет, процветает, собирает свою жатву в короткий срок и умирает. Любая хроникальная картина способна пережить художественную.»)⁵⁹

In Leonovs Gegenüberstellung von Film und Theater wird ein Widerspruch augenfällig, der darauf verweist, dass die Diskussion um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit filmischer Speicherung und die Präferenz des Theaters eine Debatte um das Verhältnis von Filmtext und Filmschrift⁶⁰ ist. Im Gegensatz zur Filmschrift, die der Progeria ausgesetzt ist, wird der Filmtext nach dem Vorbild des Dramentextes dem ästhetischen Wandel entzogen, womit sich die Kinodramaturgie eine Dimension der eigenen Dauer und eine Perspektive für die Vielzahl der nicht verfilmten und nicht veröffentlichten Szenarientexte verspricht. Leonov lässt in der „Reise in eine unerforschte Gegend“ („Putešestvie v neizvedannyj kraj“) auf die Feststellung vom frühen Vergreisungstod des Films ein Lob des lebenden Schauspielers im Theater folgen. Es mutet in diesem Zusammenhang seltsam an, dass er als Gegenbild zur Vergänglichkeit des Films den lebenden Schauspieler wählt, der doch der gleichen Sterblichkeit unterliegt, die Leonov am Film moniert. Es folgt ein Erfahrungsbericht, der klärend wirkt. Die Szenerie, die Leonov vor Augen des Lesers errichtet, stellt das Schauspiel im Film in exemplarischer Weise aus: „Ich habe bei den Dreharbeiten zu ‚Aleksandr Nevskij‘ gesehen, wie sich Ochlopkov einen gaffenden Teutonen mit einem vereisten Zuber griff. Ich verstand auch da die ganze Bedingtheit seiner physischen Handlung, aber die Szene hat mich hingerissen und sich mir viel stärker eingepägt als dieselbe Szene, wiederholt auf der Leinwand.“ («Я видел, как на съемке Александра Невского Охлопков хватил обледенелым ушатом зазевавшегося тевтона. Я понимал и там всю условность физического действия, но меня сцена эта потрясла и запомнилась несравнима сильнее, чем та же сцена, повторенная на экране.»)⁶¹

⁵⁹ Leonov 1938 [1964], 62.

⁶⁰ Vgl. Vertovs Konzeption der *Filmschrift* («Kinopis'») in seinen Artikeln der 30er Jahre, z.B. in „Letzte Erfahrung“ („Poslednij opyt“): „Spezialisierte mich auf die ‚Filmschrift der Fakten‘. Strebte danach, Filmschriftsteller der Chronik zu werden.“ («Специализировался на ‚кинописи фактов‘. Стремился сделаться кинописателем хроники.») Vertov 1935 [1966], 143. Vgl. auch in „Zur Verteidigung der Chronik“ („V zaščitu chroniki“) Vertov 1939 [1966], 152.

⁶¹ Leonov 1938 [1964], 64.

Leonov vergleicht den Film als Speicher mit dem Gedächtnis als Speicher. Dabei zeigt sich, dass die Handlung des Schauspielers einen ästhetischen Gegenstand erzeugt hat, den die Filmaufnahme nicht mitgespeichert hat. Schauspiel, Wahrnehmung und Gedächtnis sind für Leonov schlüssig auf denselben ästhetischen Gegenstand bezogen: „Alle erinnern sich, wie Leonidov in den ‚Brüdern Karamasov‘ Mitja im Nassen spielt und sich eine fremde Jacke überzieht [...].“ («Все помнят, как Леонидов в Братьях Карамазовых, играя Митю в мокром, надевает чужой сюртук [...]»)⁶² Das Schauspiel bringt den ästhetischen Gegenstand hervor, die Wahrnehmung nimmt ihn adäquat auf und das Gedächtnis memoriert ihn adäquat.

Der Film ist von einem doppelten Defekt betroffen. Zum einen ist er, im Gegensatz zur Wahrnehmung, unfähig zu adäquater Aufnahme: „Die absolute allseitige Aufzeichnung des Ereignisses ist noch kein Ereignis.“ («Абсолютная всесторонняя запись события не есть еще событие.»)⁶³ Zum anderen ist er unfähig zu adäquater Speicherung: „Künstlerische Filme können in speziellen Safes für Jahrhunderte aufbewahrt werden, aber nur als Konserven. Zukünftige Filmwissenschaftler betrachten sie ohne Spannung, mit ironischer Pietät vor der naiven Unfähigkeit ihrer Vorfahren.“ («Художественные фильмы могут сохраняться в специальных сейфах на века, но лишь как консервы. Будущие киноведы смотрят их без досады, с ироническим почтением к наивному неумению предков.»)⁶⁴ Den Speicherfehler des Films, von dessen ästhetischem Gegenstand (der Spannung) Leonov glaubt, er sei nicht reaktualisierbar, erkennt man nicht nur an der Bezeichnung als ‚Konserve‘, sondern auch daran, dass der Film in einen zusätzlichen Speicher, den Safe, eingelassen werden muss.

Leonovs Ablehnung der Aufzeichnung zeigt die wechselseitige Bezogenheit von Eindruck und Erinnerung aufeinander⁶⁵ und umkreist einen Text. Erst am Ende seines Artikels benennt Leonov den Schreibhintergrund seiner Überlegungen zum Verhältnis von Film und Theater: „Mit einem Wort, ich habe das Szenarium ‚Der Gärtner‘ („Sadovnik“) geschrieben.“ («Словом, я писал сценарий Садовник.»)⁶⁶ Unverfilmt, unveröffentlicht und nirgends nachgewiesen, mit einem Wort, eine Absage an den ästhetischen Gegenstand, vervollständigt dieser heimliche Text die Kinodramaturgie. Das Lob des Theaters ist ein Lob seines Verhältnisses zum Text. Rückblickend erkennt man auch die auf Eindrücklichkeit zielende Schrift: „wie sich Ochlopkov einen gaffenden Teutonen mit einem Zuber griff“ erhebt Anspruch darauf, Szenografie zu sein und sich nach-

⁶² Leonov 1938 [1964], 64.

⁶³ Leonov 1938 [1964], 64.

⁶⁴ Leonov 1938 [1964], 63.

⁶⁵ Zum Entzug des Erinnerungsbildes in der Fotografie vgl. Schade 1996.

⁶⁶ Leonov 1938 [1964], 66.

drücklicher in die Erinnerung einzuschreiben, als die Speicherung durch den Film es vermag.

„Die absolute allseitige Aufzeichnung des Ereignisses ist noch kein Ereignis.“ (»Абсолютная всесторонняя запись события не есть еще событие.«)⁶⁷ Dieser Satz scheint in Widerspruch zu Leonovs anfangs zitiertem Diktum zu stehen, nach dem jede Chronik einen Spielfilm überleben könne. An sich selbst macht er die Beobachtung, dass er wohl gern alte Chroniken schaue, aber um keinen Preis zu dem Opfer bereit wäre, einen alten ‚künstlerischen Film‘ wie z.B. „Der Vater“ („Otec“) noch einmal anzuschauen.⁶⁸ Die Feststellung, dass ein aufgezeichnetes Ereignis noch kein Ereignis ist, müsste aber eigentlich auch zur Ablehnung der Chronik führen, die mit dem Dokument, das sie herstellt, nichts als Ereignisse aufzeichnet. Der Schlüssel zur Auflösung dieses Widerspruches ist die Bildzeit der Chronik, die in Gegensatz zur Bildzeit des Spielfilms⁶⁹ steht. Die Chronik dokumentiert nicht eine Realität, sondern die Vergangenheit einer Realität.⁷⁰ Die Aktualität des dokumentarischen Bildes ist die vergangene Gegenwart. Aus diesem Grund unterliegt es der Metamorphose nicht, die den ‚künstlerischen Film‘ heimsucht. Der ästhetische Gegenstand des Spielfilms verschwindet mit dem Wechsel seiner medialen Zeit von der Gegenwart zur Vergangenheit. Das Vergehen des Spielfilms lässt den Status seiner ästhetischen Zeit problematisch, d.h. ‚lächerlich‘, werden. Dies kann dem dokumentarischen Bild nicht passieren, das von vornherein ein Bild des Vergangenen ist.⁷¹ Die Vergangenheit des im dokumentarischen Bild Gegenwärtigen entspricht dem Zeitmodell der Speicherung. Im veraltenden dokumentarischen Bild kommen die Zeitindices des Mediums und des ästhetischen Gegenstandes zur Deckung. Die Alterszeichen, welche sich dem Bildmedium fortschreitend einprägen, sind zur Vergangenheit, die es zeigt, parallel. Die Vergangenheit des ästhetischen Gegenstandes findet keinen Eingang in die stalinistische Ästhetik.⁷² Chronik

⁶⁷ Leonov 1938 [1964], 64.

⁶⁸ Die gleiche Geste der Objektivierung der eigenen Wahrnehmung durch Verweis auf ihre Intersubjektivität vollführt Dovženko 1935, 61.

⁶⁹ Mukařovský führt den Terminus ‚Bildzeit‘ ein, um ihn von der Zeit der Filmhandlung zu unterscheiden. „Im Film besteht hingegen ein dreifacher Zeitfluss: die in der Vergangenheit ablaufende Handlung, die in der Gegenwart verfließende ‚Bild-Zeit‘ und schließlich die ihr parallele Wahrnehmungszeit des Rezipienten.“ Mukařovský 2005, 374ff. Mit dem Wirksamwerden der Progeria würde sich der Parallelismus zwischen der ‚Bildzeit‘ und der ‚Wahrnehmungszeit des Rezipienten‘ auflösen.

⁷⁰ Die Bildzeit der Chronik entspricht der Bildzeit des Fotos. „Der Unterschied, den die Beobachtung des fotografischen Blicks ‚festhält‘, ist die Unterscheidung von Dasein und Dagewesensein, aber nicht zwischen Bild und wesentlich abwesender Referenz vorfotografischer Realität, sondern im Bild selber als Prozess der fotografischen Einbildung eines Zeitspalts [...]“ Paech 1998, 20. Der Film als Bewegungsbild setzt diesen Zeitspalt in Bewegung und macht das Intervall zur Grundlage der Bewegung.

⁷¹ Paech 1998, 19ff.

⁷² Die Verdichtung von Bildzeit und Zeit des Bildes in einem Parallelismus wäre bereits ausreichend für eine Ästhetisierung, wie die Ästhetik der chronischen Vergangenheit, das von Ě. Šub geprägte Genre der ‚historischen Chronik‘ (»istoričeskaja chronika«), zeigt.

und Speicherung bleiben gleichermaßen unkünstlerisch. Ein nicht weniger problematisches Verhältnis unterhalten die ästhetischen Gegenstände zu ästhetischen Gegenständen, deren zeitlicher Index die Zukunft ist. Die ‚Keime der Zukunft in der Gegenwart‘ gehören zur Domäne der stalinistischen Ästhetik.⁷³

Poetik der Zeit

Die literarische Kommunikation verfügt über eine zeitliche Dimension. In ihrer Schrift ist sie nicht nur Distanzkommunikation im räumlichen Sinne, sondern der Zeitabstand zwischen Schreiben und Lesen gehört zu ihren Bedingungen. Üblicherweise verbleibt die zeitliche Dimension in der Nähe des Entstehungszeitpunktes und überschreitet nur in ‚großer Kunst‘ den Stil oder die Epoche.⁷⁴ In der Rezeptionsgeschichte ist diese zeitliche Dimension des Werkes dem Werk entzogen und wird von Rezeption und Geschichte in Anspruch genommen. Die Zeitlichkeit ist im russischen kulturellen Kontext jedoch nicht in die Rezeptionsgeschichte der Werke verschoben, sondern Kern der Literarizität. Sie ist auch nicht nur im Sinne einer Klassifikation der Künste in Raum- und Zeitkünste⁷⁵ zu verstehen, sondern als eine Sonderstellung der Literatur innerhalb der Künste, die ihr noch Lichačev in seiner „Poetik der künstlerischen Zeit“ („Poëtika chudožestvennogo vremeni“) zuerkennt: „Die Literatur wird in höherem Maße als jede beliebige andere Kunst die Kunst der Zeit. Die Zeit ist ihr Objekt, ihr Subjekt und ihr Werkzeug der Darstellung.“ («Литература в большей мере, чем любое другое искусство, становится искусством времени. Время – ее объект, субъект и орудие изображения.»)⁷⁶ Auch Joffes Theorie der Künste, die in den 30er Jahren entstand, rechnet diese zeitliche Dimension dem literarischen Werk selbst zu und dehnt sie maximal aus. Das Kunstwerk ist nicht einfach durch den Zeitpunkt seiner Entstehung in der Geschichte veran-

⁷³ Beispielsweise Grebner 1950; Smirnova 1950.

⁷⁴ Benjamin spricht im „Moskauer Tagebuch“ diese zeitliche Dimension der Literatur als ‚Größe‘ des Schriftstellers an: „Ein andermal Gespräch über den Erfolg als Kriterium der ‚mittleren‘ Schriftsteller und über die eigentümliche Struktur der ‚Größe‘ bei den großen Schriftstellern – die ‚groß‘ seien weil ihre Wirkung historisch sei, nicht aber umgekehrt historische Wirkung durch ihre schriftstellerische Gewalt besäßen. Wie man diese ‚großen‘ Schriftsteller nur durch die Linse der Jahrhunderte sähe, die wie vergrößernd auf sie ausgerichtet seien.“ Benjamin 1926 [Werke; VI, 1991], 321.

⁷⁵ Vgl. z.B. Gabričevskij 1921 [2002], 166-168.

⁷⁶ Lichačev 1967, 213. Die Zeitlichkeit der Literatur wird zur Grundlage ihrer ästhetischen Werte. „Am wesentlichsten für das Studium der Literatur sind die Untersuchungen der künstlerischen Zeit: Der Zeit, wie sie sich in literarischen Werken reproduziert, der Zeit als künstlerischem Faktor der Literatur.“ («Наиболее существенны для изучения литературы исследования художественного времени: времени, как оно воспроизводится в литературных произведениях, времени, как художественного фактора литературы.») Lichačev 1967, 213/214. Eine Fassung von 1997 bringt an dieser Stelle noch einen unmissverständlichen Zusatz, der 1967 fehlt: „Die künstlerische Zeit – das ist nicht der Blick auf Probleme der Zeit, sondern die Zeit selbst [...]“ («Художественное время – это не взгляд на проблему времени, а само время [...]). Lichačev 1997, 6.

kert, sondern auch im historischen Entwicklungsprozess selbst. Anstelle einer einfachen Situierung im historischen Prozess, die das Werk durch seinen Entstehungszeitpunkt nur mit dem Entwicklungsstand der historischen Struktur konfrontiert, hat das Werk in der Theorie Joffes Teil am Entwicklungsgesetz und ist damit zweifach im historischen Prozess präsent.⁷⁷ Im gesetzmäßigen Vollzug des Werkes im Laufe seiner geschichtlichen Entfaltung aktualisiert sich seine Virtualität fortschreitend bis zum Abschluss des historischen Prozesses. Seine Teilhabe am Entwicklungsgesetz gibt ihm zu jedem historischen Moment einen Zeitvorsprung.⁷⁸

Alexander Ržeševskijs ‚Zeitpoetik‘ expliziert die Zeitverschiebung, die zwar für alle stalinistischen Werke gilt, in ihnen aber in der Regel nicht thematisiert wird. Die kommunikative Synthese der Zeiten, wie sie die stalinistische Literatur betreibt, konkretisiert sich in Ržeševskijs Verfahren der *oratorischen Zitaton*, das sich der Vergangenheitsdimension des Zitats bedient, seinem Aussageakt aber stets den proleptischen Horizont eines zukünftigen Vollzugs gibt. Die oratorische Rede, deren Gestalt der Redner (orator) ist, macht Zukunftsaussagen, um in der Gegenwart als Wandel vollzogen zu werden.

Die Setzung einer Zeitverschiebung und die Einteilung der Welt in Zeitzonen, wie Popov sie darstellte, wird in Ržeševskijs „Die erste Reiterarmee“ („Pervaja konnaja armija“) durch die „Region der vierten Dimension“ („Oblast’ četvertovogo izmerenija“)⁷⁹ motiviert. In dem Szenarium „Welt und Mensch“ („Mir i čelovek“) gibt er explizit die Zeitzone der Welt an: „Die Welt 1900 Jahre nach Horaz“ („МИР... ЧЕРЕЗ ТЫСЯЧУ ДЕВЯТЬСОТ ЛЕТ ПОСЛЕ ГОРАЦИЯ.»). In „Die Bežinwiese“ („Bežin lug“) bewegt Pavlik Morosov sich frei durch die Zeitzonen und teilt dem Rezipienten mit, er habe höchstselbst auf

⁷⁷ Joffe 1933, XVI.

⁷⁸ Diese Zeitdimension gehört zu den Kriterien der Kanonbildung. Der Status des Vorläufers kommt allen kanonisierten Autoren zu. Wie weit ein Werk ‚seiner Zeit voraus‘ ist, macht das Maß seines Wertes aus. „Die Form der Zeit“ von George Kubler hat die gleiche Konsequenz. „Nach unserer Definition überschreitet die formale Sequenz die Kapazität jedes Menschen, ihre Möglichkeiten im Laufe eines Lebens ganz auszuschöpfen. [...] Jedoch kann der Mensch sich in der Vorstellung mehr ausmalen, als er je ausführen könnte. Seine Ausführungen unterliegen dem Gesetz der Sequenz, in der die Positionen festgelegt sind, jedoch nicht die Intervalle. Sowohl seine Imaginationen als auch seine Ausführungen sind abhängig von seiner Position innerhalb der Sequenz und von seinem Einstieg in die Formenklasse. [...] Die wenigen dieser vielseitigen Künstler, die einen günstigen Einstieg gefunden haben, teilen auch die Fähigkeit, in schneller Folge eine große Anzahl von erreichbaren Positionen einzunehmen und dadurch ihre Nachfolger für mehrere Generationen zu antizipieren. [...] Michelangelo ist der Bemerkenswerteste dieser proleptischen Künstler; Phidias wird auch zu ihnen gehört haben. Diese Künstler präfigurieren in einem Werk von wenigen Jahren die Reihen, die sonst mehrere Generationen in einem langsamen mühsamen Prozess herausbilden. [...] Diese außergewöhnliche Leistung ist für ihre Zeitgenossen nicht leicht erkennbar. Sie zeigt sich viel deutlicher den Historikern, die erst sehr viel später mit panoramatischem Blick die Ereignisse überschauen. Dies legt die Vorstellung nahe, dass Veränderung durch die Handlung so außergewöhnlicher Persönlichkeiten abrupt herbeigeführt und vorzeitig in den Stand der Verfügbarkeit versetzt werde.“ Kubler 1982, 143/145/146/147.

⁷⁹ Ržeševskij 1932, 4.

der Turgenev'schen Bežinwiese gestanden. Bei dem enormen Zitatenschatz Ržeševskijs, in dem auch Pasternak vorkommt, ist die Kenntnis von Pasternaks Motiv der Luftwege wahrscheinlich. Typologisch verbinden sich Pasternaks Gedankenwege und Ržeševskijs Wege durch die Zeit in einem Film erstmals 1943 miteinander. In Gendel'stejn's „Lermontov“ („Lermontov“) werden die Tiefenebenen des Raumes so lange geschichtet, bis sich für Puškin und Lermontov ‚Tore in die Zeit‘ öffnen (Abb. 1, 2, 3, 4, 5).⁸⁰ Soweit ich sehe, ist Gendel'stejn nicht der Einzige, der das Dichterwort in der Zeit beheimatet. Auch Dovženkos Umgang mit Dichtung in seinen Filmen⁸¹ geht auf die ‚oratorische Zitation‘ Ržeševskijs zurück, in der das Zitat auf die Zukunft anstatt auf die Vergangenheit einer Äußerung verweist.

Ržeševskijs zentralem Motiv des ‚Momentes‘ entspricht kein bekanntes filmtechnisches Verfahren. „Das andere Haus... Das andere Dach... ein Anderes im Raum... Moment. Irgendwie plötzlich, kaum merklich, still schwankte der Apparat[...]" („Другой дом... Другая крыша... другое в пространстве... Момент. Как-то неожиданно, едва заметно, тихо заколебался аппарат[...]"⁸² Er lässt sich an Joffes ‚Momentanität‘ anknüpfen, die Zeitform des zentralperspektivischen Bildes ist,⁸³ doch ist er dezidiert nicht visuell.⁸⁴ Die unüberwindli-

⁸⁰ Vgl. die enorm gedehnte Einstellung, in der Lermontov in einer Kutsche in die Verbannung fährt. Die Kutsche bewegt sich nicht diagonal, wie zur Erzeugung von Raum und Bewegung nötig wäre, sondern frontal in die Tiefe. In einigen Schnitten trifft die Kutsche auf Schlagsbalken, die sie jeweils durchquert, um in eine neue Raumzone zu wechseln. Die Reise in die Tiefe des Raumes und der letztendliche Austritt aus dem Raum, der auch dem Motiv der Verbannung als Vertreibung aus dem Raum der Gesellschaft inhärent ist, vollendet sich vor einem gusseisernen Tor, das den Durchgang in die Zeit markiert. Es handelt sich um die Einfriedung des Dichtergrabes Griboedovs.

⁸¹ Ševčenkos „Requiem“ („Zapovit“) in „Ščors“. Im Unterschied zu Ržeševskijs ‚oratorischer Zitation‘ verweist Dovženkos Zitation in eine Nachwelt, d.h. sie unternimmt eine Projektion des Verhältnisses von Vergangenheit und Gegenwart auf dasjenige von Gegenwart und Zukunft.

⁸² Ržeševskij 1936 [1982], 129/130.

⁸³ Joffe 1937, 315/316. Bei Joffe ist der Rahmen der Malerei nicht Rahmen des Raumes, sondern Rahmung der Zeit. Die Zentralperspektive, so meint er, hat keinen Grund, sich von der Perspektivik des umgebenden Raumes abzugrenzen, da sie ihm entspricht. Wohl aber hat die Momentanität des zentralperspektivischen Bildes, die stets mehrere ‚Momente‘ versammelt, Grund, sich vom umgebenden Zeitfluss abzugrenzen. Bei Joffe arrangiert das Bild Bewegung, insofern es multimomentan ist. Auf die Multimomentanität der bildenden Kunst verweist auch verschiedentlich Virilio. Er zitiert mehrfach ein Gespräch Rodins mit Paul Gsell, in dem Rodin die Multimomentanität der bildenden Kunst gegen die Fotografie anführt. „‚Nein,‘ erwiderte Rodin, der Künstler ist wahr, und die Fotografie lügt; denn in Wirklichkeit steht die Zeit nicht still: Und wenn es dem Künstler gelingt, den Eindruck einer mehrere Augenblicke währenden Gebärde hervorzubringen, so ist sein Werk sicher minder konventionell, als das wissenschaftlich genaue Bild, worin die Zeit brüsk aufgehoben ist.“ Der Künstler, erläutert Rodin, verdichtet in einem einzigen Bild die auf die Zeit verteilten Bewegungen: „Als Ganzes genommen wirkt das in seiner Gleichzeitigkeit natürlich falsch; betrachtet man aber die einzelnen Phasen nacheinander, so wirkt der Eindruck durchaus richtig, [...] Rodins Medienpolemik geht offenbar davon aus, dass auch das Foto momentan ist und gegenüber der Multimomentanität der bildenden Kunst eine Reduktion auf einen einzigen Moment darstellt. Virilio 1989, 13; ebenso Virilio 1991, 30; ebenso Virilio 1992, 6/7.

chen Probleme Pudovkins⁸⁵ und Ėjzenštejns bei der Verfilmung der Ästhetik Ržeševskijs gehen auf die ästhetische Erfahrung der Regie als Differenzerfahrung des ‚Momentes‘ zurück. Der *leere Augenblick*, den Ržeševskijs ‚Moment‘ zeigt, differenziert auch dessen Zeitpoetik. Mit dem ‚Moment‘ führt Ržeševskij eine Differenz in die Einstellung ein: einen Zeitspalt des Inaktuellen und einen Unsichtbarkeitsspalt des Abwesenden. Was der Filmtechnik nicht gelingt, ist die Differenzierung des leeren Augenblicks zum „Zeitspalt“⁸⁶ des ‚Momentes‘. Die Filmtechnik bleibt ‚ihrer Gegenwart‘⁸⁷ verhaftet. Worauf die Regie bei dem Versuch der Entwicklung einer filmischen Zeit stößt, ist die Progeria des Films.

⁸⁴ In einem Gespräch „Über die Sprache des Szenariums“ („O jazyke scenarija“) äußert Pudovkin: „Ržeševskijs Szenarium, das ist scharf rhythmische Prosa (vielleicht sogar ein Vers). Sein ‚Moment‘ bedeutet keinerlei sichtbare Form, aber er sticht einen genauen Punkt in den rhythmischen Verlauf der Szenarienrede, und er ist dem Regisseur notwendig und tief verständlich.“ («Сценарий Ржешевского – это остроритмическая проза {может быть почти стих}. Его ‚момент‘ не обозначает никакой видимой формы, но он отбивает четкую точку в ритмическом ходе сценарной речи, и он необходим и глубоко понятен режиссеру.») Pudovkin 1928 [1974; Bd.1], 78.

⁸⁵ Ržeševskij 1932, 4. Pudovkins Überlegungen zur „Zeit in Großaufnahme“ („Vremja krupnym planom“), die er während der Arbeit an diesem Szenarium Ržeševskijs anstellt, scheitern am Film. Er versucht, den Moment in die Zeitlupe zu übersetzen und beide aus der Arbeit an der Bewegung zu entwickeln. Die Zeitlupe arbeitet an den Geschwindigkeiten der Bewegung, die sie beschleunigt oder verlangsamt. Die Zeitlupe gerät in Konflikt zu den Gliederungen des Films und die auftretenden Probleme der Montage stellen sich als unlösbar heraus. Pudovkin 1935 [1976; Bd.3], 28 und 40ff. In der Beschränkung auf die Bewegung und ihre filmische Erzeugung durch die Montage diskontinuierlicher Raumschnitte missversteht Pudovkin auch Ržeševskijs ‚Moment‘ und bezieht ihn auf den Raum anstatt auf die Zeit: „Ich werde in höchstem Maße offen zu Ihnen sein. Die Ideen, die in der Kadrierung des *Einfachen Falles* lagen, waren in einem solchen Maße transrational, dass sie mir selbst kaum verständlich sind. Die Sache betraf dort die Möglichkeit der Schaffung eines vierdimensionalen Raumes...“ («Я буду с вами в высшей степени откровенен. Идеи, которые лежали в раскадровке ‚Простого случая‘, были настолько заумны, что самому мне мало понятны. Там дело касалось возможности создания четырехмерного пространства...»). Pudovkin 1935 [1976; Bd.3], 43.

⁸⁶ Vgl. Paech 1998, 20. Der Begriff bezieht sich auf die Feststellung, dass die Fotomechanik nicht auf eine vorfotografische Realität referiert, sondern auf die Vergangenheit einer Realität.

⁸⁷ Der Titel Šklovskijs „Ihre Gegenwart“ („Ich nastojaščee“) ist polemisch als Kritik der Präsenzästhetik des Films zu verstehen. Die Annahme einer selbstidentischen Gegenwart der Kunst teilt der Formalismus nicht. Šklovskij lehnt auch das Schreiben für die Schublade ab. Selbst der ‚Grund‘ der Kunst kann nicht erhalten werden, weil er sich automatisiert. Im Formalismus ist die Gegenwart der Kunst immer leer, wie etwa in Tynjanovs *Zwischenzeit* («promežutok»). Tynjanov 1924 [1977], 168-195. Für Šklovskij begründet sich die leere Gegenwart des Kunstwerkes im differentiellen Charakter der Verfremdung, die eine Selbstidentität des Kunstwerkes nicht vorsieht. Die Verfremdung verdoppelt die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst, was sich auch auf den Status der Kunstwerke der Gegenwart auswirkt, in der die kunstverfremdenden Werke einen zweideutigen Status als Unkunstwerke innehaben. Die Verwandlung der negativen Dialektik von Automatisierung und Verfremdung in eine Geschichte der Literatur bleibt eine Geschichte unter Suspendierung der Gegenwart. Sie basiert nicht auf Speicherung und nicht auf Reproduktion, da die Literarizität der Literatur nie gegenwärtig gewesen ist. Šklovskij 1917 [1969], 3-35. So schreibt der Formalismus nicht nur an einer Literaturgeschichte ohne Namen, sondern auch an einer Literaturgeschichte ohne Gegenwart. Vgl. auch Koselleck 1979, 349-375.

Ržeševskijs Satz: „Aber er ist schon nicht mehr in der Einstellung und wird nicht mehr gesehen“ („Но он уже не в кадре и его не видать.“)⁸⁸ zeigt den kinematografischen Zirkel, in dem sich das filmische Sehen und die Kadrierung der Einstellung aufeinander berufen. Ržeševskij verweist auf die Einstellung als Grenze des filmischen Sehens und gibt sogar an, worin diese Grenze der Sichtbarkeit besteht, nämlich in ‚ihrer Gegenwart‘ im Zeitrahmen der Aktualität, an den die Einstellung gebunden ist. Ržeševskij dekonstruiert die Aktualität als Zeitrahmen der Einstellung. Die Phrase referiert auf einen vergangenen und einen zukünftigen Augenblick, die sie dem Aktualitätsrahmen der Einstellung an die Seite gibt. Die Augenblicke werden in diesem einen Satz zu einer paradoxen Schleife verbunden, die einen Unsichtbarkeitsspalt der Abwesenheit in alle drei Augenblicke einführt.⁸⁹ Die Unsichtbarkeit der leeren Gegenwart ist nur eine der drei Zeitformen des Unsichtbarkeitsspalt, den der ‚Moment‘ herstellt. Der ‚Moment‘ ist Signal des Einbruches der Zeit als Operationsbasis der Einstellung. Worauf Ržeševskij verweist, ist, dass alles, was sich bewegt und verändert, unweigerlich den Zeitrahmen der Aktualität auf Vergangensein und die Alterität der Zukunft hin überschreitet. Damit bestimmt Ržeševskij die Grenze des Films, denn das avantgardistische Montagekino betrachtet gerade Bewegung und Veränderung als seine ureigensten Gegenstände. Die Akzeptanz literarischer Szenarien durch die Regie ist darin zu suchen, dass Ržeševskijs Szenarienpoetik ihr zeigt, dass der Anspruch, den das Kino auf Bewegung und Veränderung erhebt, vom Film gar nicht eingelöst werden kann, solange er diese Zeitgrenze nicht überwindet. Solange sein ‚Moment‘ unverfilmbar ist, bleibt die Zeitlichkeit von Veränderung der Literatur vorbehalten. Die Akzeptanz einer kinodramaturgischen Praxis bei Regisseuren wie Ejzenštejn, Pudovkin und Dovženko findet in den Szenarien Ržeševskijs ihre ästhetische Motivierung.⁹⁰

⁸⁸ Dieses Zitat bringt mehrfach Šnejder. Šnejder 1934, 16; Šnejder SK 7; 1934, 12. Es stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem verschollenen Szenarium „Der Ozean“ („Океан“). In dem in der Filmzeitung veröffentlichten Ausschnitt beendet Ržeševskij drei Absätze jeweils mit dem Satz „Und ging aus der Einstellung.“ („И вышел из кадра.“) *Gazeta kino* 6.7.1932.

⁸⁹ Eine ähnliche Zeitschleife bindet Blanchot im ‚Schreiben‘. Das Schreiben entspringt einem vergangenen Ereignis, auf dessen zukünftigen Vollzug es zielt und das im Schreiben gegenwärtig wird. Das negative Vorzeichen wird nun auf alle drei Zeiten ausgedehnt: Das vergangene ästhetische Ereignis ist mangelhaft und strebt seinem ästhetischen Vollzug in einem zukünftigen Untergang zu. Zur ästhetisch-ästhetischen Synthese kommt es nur, wenn dieser negative Abstand in die Gegenwart des Schreibens einfließt und dort die Wahrnehmung der Abwesenheit gestattet. Diese auf Negation, Differenz und Aufschub zielende Zeitlogik formuliert eine Lösung des Dilemmas für die Literatur, die ihr eine Freigabe des ästhetischen Gegenstandes gestattet, indem sie ihn negativ einholt. Blanchot 1962, 20ff.

⁹⁰ Begründungszusammenhänge, die sich auf die stalinistische Kulturpolitik stützen, übergehen in der Regel die ästhetischen Motive der künstlerischen Konflikte der 30er Jahre. Vgl. die diskursive Einbettung der Ejzenštejn’schen Ästhetik der 30er Jahre in Bohn 2003, 49. Dort verwandelt sich Dovženkos Opposition zu Ejzenštejn auf der Tagung der Filmschaffenden 1935 von einer dramatischen Konstellation ästhetischer Fragestellungen in einen Konflikt zwischen Ejzenštejn und der Kulturpolitik der 30er Jahre. Ebenso argumentiert Thomä 2006, 150/151. Thomä folgt den Selbstdarstellungen Ejzenštejns, der sich in einer Kritik an Ku-

Ržeševskij geht über das hinaus, was als Zeitform der Fiktion von Käthe Hamburger entwickelt wurde und worauf auch Ricoeur in seiner Konzeption der Fabel als Zeit hinarbeitet.⁹¹ In der literarischen Fiktion unterscheidet Hamburger fiktionale Sätze von normalsprachlichen Sätzen anhand ihrer Zeitform. Immer wenn das Präteritum aufhört, auf die Vergangenheit des Geschehens zu verweisen und stattdessen auf die Zeitlosigkeit einer unvergänglichen Gegenwart des ‚Hier und Jetzt‘ verweist, handelt es sich um literarische Fiktion. Weder das Altern des literarischen Textes noch die Historizität seiner fiktiven Welt heben das Funktionieren dieser Zeitform auf. Das illustriert Hamburger 1968 an Stifters „Hochwald“, der 1842 erschien und dessen fiktive Handlung weitere ‚zweihundert Jahre zurück‘ während des 30-jährigen Krieges angesiedelt ist. Trotz der historischen, der chronologischen und sprachlichen Vergangenheitsform funktioniert die fiktionale Gegenwart und spielt im ‚Hier und Jetzt‘.⁹² Im Film hört die Gegenwart nach 10-12 Jahren auf zu funktionieren und es kommt zu einem Wechsel der Bildzeit in die Vergangenheit. Dem Film wird erst mit der Progeria bewusst, dass seine Zeitform sich von der literarischen unterscheidet⁹³ und damit das Funktionieren der filmischen Fiktion aufhebt. In der Progeria ist die Abhängigkeit der Fiktion von einer Zeitform des Mediums als Mangel des Films gedacht. Das Auseinanderbrechen der Fiktion in Virtualität und Aktualität im Film⁹⁴ impliziert in den 30er Jahren, dass sich der Film die literarische Zeit leiht. Hier fällt die Entscheidung über das Leitmedium der Epoche. Die Zeitform der literarischen Sprache und die Zeitlichkeit der literarischen Kommunikation in der Schrift entscheiden die Konkurrenz von Literatur und Film zugunsten der Literatur.⁹⁵ Neben den Ansätzen Pudovkins, Vertovs und Ėjzenštejns ein Film-

lešovs ungegenständlicher Filmästhetik profiliert. Aus Kulešovs These die Montage sei Material des Films macht Ėjzenštejn die These der Film montiere Material um Kulešov 1937 als Vertreter einer „kastrierten“ Bildsprache zu bezeichnen. So figuriert der Formalist Kulešov bei Thomä dann als Agent einer Ästhetik der Totalität.

⁹¹ Ricoeur postuliert eine „Ursprünglichkeit des zeitlichen Prozesses [...], welcher der Fabelkomposition hinsichtlich des narrativen Verständnisses innewohnt“. Ricoeur 1989, 268. Zur Kritik der Narratologie der Zeit Mecke 1990, 157-176.

⁹² Hamburger 1968, 53-154.

⁹³ Auf den Unterschied der literarischen und filmischen Zeitform verweist Kataev. Kataev IK 3; 1936, 21.

⁹⁴ Lotman/Civ'jan behandeln diesen Strukturwechsel zwischen der sprachlichen Zeitform der Fiktion und der filmischen Zeitform der Fiktion als Konflikt zwischen Filmgrammatik und Filmillusion, bei dem sich die nichtaktuellen Zeitformen der Vergangenheit und Zukunft mit der Virtualität überlagern. Lotman/Civ'jan 1994, 164/165.

⁹⁵ In der Konkurrenz von Literatur und Film spricht sich auch Gor'kij zugunsten der Literatur aus, zudem in einer Metaphorik des Visuellen. „Hier bemühte man sich die Frage zu stellen: Wer ist denn nun besser, wer ist bedeutender – der Kinematograf oder die Literatur? [...] Aber mir scheint dennoch, der Schriftsteller weiß ein bisschen mehr als der Regisseur. Er hat einen weiteren Blick.“ («Здесь пытались ставить вопрос: а кто же лучше, кто значительнее – кинематография или литература? [...] Но мне все-таки кажется, что литератор немножко больше знает, чем режиссер. У него зрение шире.») Gor'kij IK 6; 1938, 36.

bewusstsein zu konstituieren, das dem Film eine Zeitform gibt,⁹⁶ scheint im russischen Film weit über den historischen Kontext der 30er Jahre hinaus eine Konvergenz zwischen Spielfilmentwicklung und Ästhetiken der Zeit zu bestehen (Chuciev, Paradžanov, Tarkovskij, Sokurov u.a.).⁹⁷ Es wäre interessant zu untersuchen, wie sich die Entwicklung eines filmischen Zeitbildes (Deleuze) mit der Entwicklung einer filmischen Fiktion verschränkt, die sich nicht auf das sprachliche Tempussystem stützen kann. Die Einschreibung eines Zeitbildes in den Film scheint die Voraussetzung einer Aktualisierbarkeit des Virtuellen in einer Filmfiktion zu sein.

Aporetik und Historizität der Filmzeit

Die Zeitaporie hat weitreichende Konsequenzen, die Dovženko auf allen Filmebenen lokalisiert. Sie bestimmt die mediale Verfassung, Existenzweise und Historizität des Films. Vom Moment dieser Feststellung an lassen sich bei Dovženko Strategien ihrer ästhetischen Aufhebung und Versuche zur Rettung des ästhetischen Gegenstandes verfolgen.

Aleksandr Dovženko hält an der Bewegung als der Spezifik des Films auf allen seinen Ebenen fest: „Ich sprach von der Bewegung als der Spezifik unserer Kunst und davon, dass das Thema über Ščors glücklich in dieser Hinsicht ausfiel, weil es sich schon seinem Material nach bewegt [...]“ («Когда я говорил о движении как о специфике нашего искусства и когда я говорил, что мне тема о Щорсе выпала счастливая, применительно к кинематографической проблематике, потому что эта тема по своему материалу уже движется [...]»)⁹⁸ Aber der Bewegung Dovženkos gelingt es nicht, sich die Zeit anzueignen, wie dies bei Vertov möglich war oder in Joffes kinetografischer Konzeption, in der die Zeit keine unabhängige Größe, sondern nur Aspekt der Bewegung ist. Das avantgardistische Bewegungsbild als indirektes Bild der Zeit gelingt Mitte der 30er Jahre nicht mehr. Vielmehr ordnet sich das Bewegungsbild der Zeit unter, wie in den Szenarien Ržeševskijs die Zeit sich der Bewegung unterordnet; d.h. das Bewegungsbild bedarf der Vermittlung durch den ‚Moment‘, der in seinen Szenarien so häufig erscheint. Bei Dovženko scheitert auch die Vermittlung. Die Zeit vernichtet das Bewegungsbild des Films. „Die Qualität, das Leben des Films, das Leben unseres Werkes unterscheidet sich vom Leben der Werke anderer Künste. [...]Selbst der genialste Film, der vor 10-12 Jahren gemacht wurde, wirkt jetzt nicht mehr auf unser Bewusstsein, wie die anderen Werke es tun.“ («Качество, жизнь фильма, жизнь нашего произведения

⁹⁶ Diese Konzeptionen sind Gegenstand eines Kapitels meiner Dissertation „Die sowjetische Kinodramaturgie der 30er Jahre“.

⁹⁷ Bei Tarkovskij finden sich alle wesentlichen Stichworte des kinodramaturgischen Diskurses und eine längere Argumentation gegen die Progeria des Films. Tarkovskij 1985, 112-114.

⁹⁸ Dovženko 1963, 20.

отлична от жизни произведении других искусств. [...]Самый гениальный фильм, сделанный 10-12 лет назад, теперь не работает на наше сознание так, как работают другие произведения.»⁹⁹

In der medialen Fixiertheit des Films erkennt Dovženko eine Illusion, die keine Dauer hat: „[...]Der Film, der das Werk einer fixierten Kunst ist, hat jedoch eine gewisse illusorische Fixiertheit.“ («[...]Фильм, являясь произведением искусства фиксируемого, имеет, однако, некоторую иллюзорную фиксируемость.»)¹⁰⁰ Wie bereits zitiert, beschränkt Dovženko die Existenzzeit jedes Films auf ca. 10 Jahre. Wenn er sie ins Verhältnis zu 450 Jahren einer Madonna Raffaels setzt, sind damit die Dimensionen wirklicher Fixierung angesprochen.¹⁰¹

Der Film, der nur einer leicht gedehnten Gegenwart angehört, geht wie die Gegenwart vorüber. Hier ist eine formale Analogie hilfreich: Augustinus hatte in den *Bekennnissen* das Nichtsein der Zeit in drei unterschiedlichen Formen, welche die Gegenwart annimmt, aufgelöst: einer Gegenwart der Gegenwart in der Form der Anschauung, einer Gegenwart der Vergangenheit in der Form der Erinnerung und einer Gegenwart der Zukunft in der Form der Erwartung.¹⁰² Einen ähnlichen Formenwandel durchläuft die Gegenwärtigkeit des Films bei Dovženko. Die Gegenwart seiner Vergangenheit hat wie bei Augustinus die Form der Erinnerung. Die Form seiner Gegenwart ist der ‚Eindruck‘ und die Gegenwärtigkeit seiner Zukunft hat die Form einer negativen Gewissheit. Der Illusionismus der filmischen Fixiertheit besteht darin, dass der Film die Form des Eindrucks in seiner vorübergehenden Gegenwärtigkeit nicht behält und stattdessen die Form der Erinnerung annimmt.

Dovženko lehnt es ab, vergangene Filme aus der Perspektive der Gegenwart zu sehen. In dem bereits zitierten Vortrag aus dem Jahr 1935 meint er: „Für mich ist die Erklärung des Genossen Pudovkin nicht überzeugend, der davon spricht, es sei schrecklich gewesen, heute seinen ‚Sturm über Asien‘ (Potomok Čingiz-chana) zu sehen. Das ist mir unverständlich. Ich werde nie so über ihre Filme sprechen, Genosse Pudovkin. Was auch immer der Genosse Pudovkin heute sagt [...], ich vergesse nicht, dass sie zur damaligen Zeit [...] mit ungeheu-

⁹⁹ Dovženko 1935, 63. Dobin spricht noch 1963 davon, dass die Filmgeschichte mit Blick auf die 20er Jahre gelehrt habe, dass die Ausdrucksmittel ihre Ausdruckskraft verlieren. Dobin 1963, 542.

¹⁰⁰ Dovženko 1935, 63.

¹⁰¹ Hier lässt sich auch auf die Argumentation von Deleuze gegen Metz zum Status der narrativen Struktur als gegebener verweisen. Gegen die methodische Gegenüberstellung von Virtualität und Realität bei Metz setzt Deleuze deren Zeitlichkeit als Gegenüberstellung von Virtualität und Aktualität. Deleuze 1991, 41-63. Bei Dovženko ist derjenige Moment erreicht, in dem die Argumentation von Deleuze gegen Metz einsetzt und die Gegebenheit des Films in eine Aktualität des Films umformuliert wird.

¹⁰² Augustinus 2000, 35. Tholen bezeichnet diese „Selbstgegenwart der Zeit“ als Metaphysik der Präsenz, welche die Zeit selbst, in ihrer Gesamtheit, in der Gegenwart anwesend sein lässt. Tholen 2002, 2.

rer Kraft auf mich wirkten [...]“ («Для меня неубедительно утверждение Пудовкина, который говорит о том, что ему 'страшно было смотреть сегодня на свой 'Потомок Чингиз Хана'. Мне это не понятно. Я никогда не скажу так о ваших картинах т. Пудовкин. Как бы не говорил сегодня т. Пудовкин [...], я не забываю, что в то время, когда я смотрел [...] на меня они действовали с огромной силой [...]»)¹⁰³ Die Form des vergangenen Films ist nicht der Eindruck und Pudovkins Schrecken vor dem eigenen Werk daher nicht stichhaltig. Vielmehr ist die Erinnerung die Form seiner Gegenwart. Darin liegt ein zweiter Grund für Dovženkos negatives Verhältnis zur Filmgeschichte. Der ästhetische Formenwandel des Films hat zur Folge, dass der Filmhistoriker stets nur den Film, aber nicht den Eindruck vor sich hat.

Eine Filmevolution, in der der Eindruck eine Zukunft hätte, ist ebenso undenkbar, wie er in dem gleichen Vortrag 1935 ausführt. Welche Fortschritte der Film auch machen mag, der Eindruck ist nicht speicherbar: „Vielleicht wird einmal 1945, wenn irgendjemand von Ihnen irgendeinen erstaunlichen Film über Budennyj oder Budennyjs Reiterarmee sehen wird, fragen: Erinnern Sie sich an ‚Čapaev‘? Was war das für ein schlechter Film. Kann er sich denn etwa mit jenen vergleichen, zu denen wir inzwischen gelangt sind, beispielsweise über Budennyj? Ich werde antworten, dass ich beeindruckt war, als ich ‚Čapaev‘ 1934 sah, ich war beeindruckt, gemeinsam mit dem ganzen Land. (Applaus)“. («Может быть в 1945 г., когда кто-нибудь из вас, глядя на какой-нибудь изумительный фильм о Буденном или Буденовской армии, скажет: 'А помните ‚Чапаева‘? Какой это был плохой фильм. Разве может он сравниться с теми, до которых мы сегодня дошли, например, о Буденном? Я скажу в ответ, что, когда я смотрел в 1934 г. ‚Чапаева‘, я волновался, я волновался вместе со всей страной. {Аплодисменты}...»)¹⁰⁴

Signifikant sind die Erwähnung ‚irgendeines Films in der Zukunft‘, eines ‚erstaunlichen Films‘, eines Films ‚über Budennyj oder die Reiterarmee‘. Dovženko spricht von Ržeševskijs ‚Die erste Reiterarmee“ („Pervaja konnaja armija“). Er spricht von Ržeševskijs ‚Zeitpoetik‘ und imaginiert einen zukünftigen Film, der sie in einem Zeitkino meistert. Dieser Zeitfilm konstituiert seine ästhetischen Gegenstände in Verfahren Ržeševskijs, den Epitheta ‚irgendein‘ und ‚erstaunlich‘. Dovženko, der gerade den Auftrag zu einer Wiederholung ‚Čapaevs‘ erhalten hatte, steht der Wirksamkeit der Reproduktion zur Behandlung der Progeria offenbar skeptisch gegenüber. Die kontextuelle Bedeutung dieses Zitates ist komplex: Dovženkos „Aerograd“ („Aërograd“) hatte gerade seinen erfolgreichen Filmstart hinter sich, obwohl das vorab veröffentlichte Szenarium wegen seiner Nähe zu Ržeševskijs Szenarienpoetik kritisiert worden

¹⁰³ Dovženko 1935, 61.

¹⁰⁴ Dovženko 1935, 61.

war.¹⁰⁵ Der Erfolg des Films hatte ihm nur einige Tage vor seinem Vortrag Stalins Auftrag zum ‚ukrainischen Čapaev‘, d.h. zu „Ščors“ („Ščors“) eingetragen. Zum gleichen Zeitpunkt bekam Ėjzenštejn Ržeševskijs „Bežinwiese“ („Bežin lug“) zur Verfilmung. Es wird hier eine Auseinandersetzung um einen ‚Zeitfilm‘ und um die Szenarienpoetik Ržeševskijs sichtbar.

Im letzten Satz des Zitates beginnt Dovženkos Ausweichen vor der zeitlichen Aporie: „Ich werde antworten, dass ich beeindruckt war, als ich ‚Čapaev‘ 1934 sah, ich war beeindruckt, gemeinsam mit dem ganzen Land. (Applaus).“ („Я скажу в ответ, что, когда я смотрел в 1934 г. ‚Чапаева‘, я волновался, я волновался вместе со всей страной. {Аплодисменты}.») ¹⁰⁶ Dovženko baut die gleiche Konstellation auf, die sich bei Leonov gegen den Film wendet: „Doch jetzt könnte ich mich schon nicht mehr zum nochmaligen Anschauen irgendeines alten Spielfilms opfern, z.B. des Films ‚Der Vater‘, der damals nicht nur mich beeindruckt hat [...] sondern das ganze Viertel [...].“ („Но теперь я уже не мог бы пожертвовать собою для вторичного просмотра какой-нибудь старой ленты, например картины Отец, которая когда-то потрясла не только меня [...], но и весь район [...].“) ¹⁰⁷ Beide stellen Überlegungen zu einem ‚toten‘ Film an, der zu seinen Lebzeiten Eindruck auf ein Massenpublikum gemacht hat. Genau wie Leonov einst von dem Film „Der Vater“ („Otec“) beeindruckt war, wird Dovženko einst von dem Film „Čapaev“ („Čapaev“) beeindruckt gewesen sein. Beide verschieben den Gegenstand ihrer Parabel dezidiert vom ästhetischen auf den aisthetischen Gegenstand, vom Film auf den Eindruck.

Im Unterschied zu Leonov, der an der Identität von ästhetischem und aisthetischem Gegenstand festhält, spricht Dovženko in der ‚illusorischen Fixiertheit‘ deren Differenz an. Dovženko und Leonov stimmen darin überein, dass der Film nicht in der Lage ist, im ästhetischen Gegenstand den aisthetischen Gegenstand zu erhalten. Im Unterschied zu Leonov aber glaubt Dovženko kompensatorische Strategien entwickeln zu können und gibt den Film als ästhetischen Gegenstand

¹⁰⁵ Al'pers SK 5; 1934, 21. Die dramaturgische „Methode der Betrachtung“ verteidigt Klado IK 5; 1936, 42. Er rechnet den Film dem Genre des Oratoriums zu und schildert die Zeitkomposition. „Alle Verfahren des Bylinen-Skaz wurden erhalten. Daher auch die Betrachtung [...] Aber der gesamte Skaz ist aus der vergangenen Zeit des Volksepos – in die Gegenwart und Zukunft übertragen. Aber dramatische Zusammenstöße, die eine Sujetlinie zwischen ihnen legen würden, gibt es nicht. Der Erzähler-Autor gibt das Resultat vorher bekannt. Er breitet vor dem Zuschauer die Unausweichlichkeit, die Vorherbestimmtheit, d.h. die historische Gesetzmäßigkeit des Sieges aus.“ („Основные приемы былинного сказа – сохранены. Отсюда и созерцательность [...]. Но весь сказ переведен в настоящее и будущее время из прошлого времени, присущего народному эпосу. Но драматических столкновений, образующих сюжетную линию между ними, нет. Сказитель-автор заранее предупреждает результат. Он раскрывает перед зрителем неизбежность и предрешенность, т.е. историческую закономерность эпохи.») Klado IK 5; 1936, 43. Hier wählt Dovženko das Zeitmodell der Kultur.

¹⁰⁶ Dovženko 1935, 61.

¹⁰⁷ Leonov 1938 [1964], 62.

daher nicht auf. Es lassen sich im Wesentlichen zwei Strategien ausmachen. Erstens befragt Dovženko die anderen Künste nach ihrem Umgang mit dem ästhetischen Gegenstand. Das Theater sieht er, im Gegensatz zu Leonov, der gleichen Metamorphose des ästhetischen Gegenstandes unterworfen wie den Film. „Ich versichere, dass jeder von uns, wenn er die Dramen Shakespeares liest, sie für sich versteht, d.h. genau so wie er die Welt für sich denkt. [...] wenn wir durch irgendein Wunder eine Aufführung jener Zeit sehen könnten [..., v]ieles würde nicht ankommen und viele tiefe und ernste Gefühle hätten einen Ausdruck gefunden, in welchem sie heute nur Lachen in uns hervorrufen würden.“ («Я утверждаю, что каждый из нас, читая драмы Шекспира, воспринимает их по-своему, т.е. точно так же, как по-своему мыслит мир. [...] если бы мы могли каким-то чудом видеть постановку Шекспира того времени, [...м]ногое до нас не дошло бы, а многие глубокие, серьезные чувства были бы выражены таким образом, что сегодня они вызывали бы у нас лишь смех.»)¹⁰⁸

Die Literatur überlässt nach Dovženko den ästhetischen Gegenstand dem Leser, im Falle der Malerei scheint ihm der ästhetische Gegenstand dem Artefakt auf unbestimmt lange Zeit inhärent zu sein, wie die 450 Jahre der Madonna Raffaels zeigen. Daraufhin strebt Dovženko Synthesen an. In „Ščors“ versucht er dem Film einen Wahrnehmungsgegenstand zu implementieren, indem er den Kampf der Kosaken vor einem Gemälde in Szene setzt, das er ins 17. Jahrhundert datiert (Abb. 7 und Abb. 8). Gleichzeitig versucht er den Wahrnehmungsgegenstand freizugeben, indem er seinem Film die Erzählung „Ščors“ („Ščors“) an die Seite stellt. Dass es sich dabei um alternative Strategien zur Erhaltung ein und desselben ästhetischen Gegenstandes handelt, zeigt die Tatsache an, dass sie sich nicht überschneiden. Der Film vor einem Bild ist im Text unnötig und die Szene fehlt daher im Szenarium.

Im Rückblick erscheint auch Dovženkos negatives Verhältnis zur Filmgeschichte als Strategie. Sie setzt am ästhetischen Gegenstand an und versucht eine Transformation des Eindrucks in die Erinnerung. Noch 1948 hat Dovženko für den ersten Band der „Skizze der Geschichte des Kinos der UdSSR“ („Očerki istorii kino SSSR. T. 1. Nemoje kino“) von Lebedev nur „bittere Worte“ («girkich sliv») übrig, weil sie sich auf die Filme und nicht auf die Erinnerung der Eindrücke stützt.¹⁰⁹ Dovženko versucht stattdessen die Eindrücke zu tradieren, indem er immer wieder auf bestimmte Szenen zurückkommt, wie das Gespräch der Kämpfenden in „Ščors“ („Ščors“) oder diejenige des Todes von Boženko. Es kommt zu einer Ersetzung der Geschichte durch die Tradierung der Eindrücke.

¹⁰⁸ Dovženko 1935, 63.

¹⁰⁹ Dovženko 1948 [1984; Bd.4], 249.

Stalin scheint dem gleichen Konzept zu folgen, als er Dovženko eine Wiederholung „Čapaevs“ aufträgt. Dovženko berichtet nicht nur von dem Eindruck, den „Aerograd“ („Aérograd“) auf Stalin machte, sondern auch von dessen Praxis der repetitiven Filmwahrnehmung: „Genosse Stalin [...] schlug mir vor, mit ihm das neue Exemplar von ‚Čapaev‘ zu sehen. Ohne Zweifel sah er seinen geliebten Film nicht zum ersten Mal. Aber die Vollwertigkeit und die Wärme seiner Emotionen, seine Wahrnehmung des Films war nicht geschwunden. Einige Repliken sprach er mit und mir schien, er tue es für mich. Es war, als ob er mich lehrte, den Film auf seine Art zu verstehen, als deckte er vor mir den Prozess seiner Wahrnehmung auf.“ («Товарищ Сталин [...] предложил мне посмотреть с ним новый экземпляр 'Чапаева'. Несомненно, он просматривал свой любимый фильм не в первый раз. Но полноценность и теплота его эмоций, восприятия фильма казались неослабленными. Некоторые реплики он произносил в слух, и мне казалось, что он это делал для меня. Он как бы учил меня понимать фильм по-своему, как бы раскрывал передо мною процесс своего восприятия.»)¹¹⁰ Hier ist auch einer der Punkte, die den Gegensatz von Schema und Wiederholung beleuchten. Die stalinistische Kunst verlangt Wiederholungen als Modus der Reproduktion, sie lehnt Schematismus als Modus der Produktion aber strikt ab.¹¹¹ Das Ergebnis ist das *Gleiche*.

Augustinus' dritte Zeitform, die Gegenwart der Zukunft, hat bei Dovženko die Form der Gewissheit, der Partei werde es gelingen ‚die Zeit zu zerbrechen‘.¹¹² Hier liegt der Kreuzungspunkt, an dem sich der Film mit der Zeit der Kultur wieder trifft, und eine zeitlose Ewigkeit aufscheint: „[...] als sozialistische, kommunistische Gesellschaft werden wir mindestens eine Billion Jahre leben [...]“ («[...] жить мы должны как социалистическое, коммунистическое общество не менее миллиарда лет [...]»)¹¹³ Dovženkos Traum vom sowjetischen Künstler, dessen Werk das Politbüro zu dem Beschluss bewege: „Vom morgigen Tag an [...] im Leben realisieren, genau, wie im Szenarium.“ («С завтрашнего дня [...] осуществить в жизни, точно, как по сценарию.»)¹¹⁴ lässt die Aporie der Zeit noch erkennen, in der der Film keine Zukunft hat. Die zeitliche Argumentation, aus der heraus Dovženko den Film zum synthetischen Medium erklärte, bleibt auch für die Zukunft des Films gültig, der sich in anderen Medien fortsetzt. Der Film „Aerograd“ („Aérograd“) soll sich in eine Stadt verwandeln. An Dovženko wird deutlich, dass die Zeitlichkeit Kern seiner Medienontologie ist. Dass mit den Zeitkoordinaten die Seinskoordinaten des Films

¹¹⁰ Partija o kino. 1939, 53.

¹¹¹ Beispielsweise Bol'šakov 1943, 7. Der Gegensatz von Schema und Wiederholung schreibt sich mit dem Gegensatz von Produktion und Reproduktion in denjenigen von Totem und Lebendigem ein. Papernyj 1996, 160-181.

¹¹² Dovženko 1935, 67.

¹¹³ Dovženko 1935, 66/67.

¹¹⁴ Dovženko 1935, 66.

verkürzt sind, leitet einen Medienwechsel vom Film zur Schrift ein. Ab 1939 praktiziert Dovženko das Werkkonzept der Dublette. „Ščors“ („Ščors“) konzipiert er, parallel zum Film, in der Literatur. Dovženko wird Kinodramaturg und Schriftsteller.¹¹⁵ Dieser Weg findet sein abschließendes Zeugnis darin, dass Dovženko aus „Die Erde“ („Zemlja“), die bereits einmal ein Film war, 1952 noch einmal ein literarisches Szenarium macht, und auch der Film seine endgültige Aufhebung im Buch findet, nämlich im „Buch-Film ‚Die Erde‘“ („Kniga-Fil'm ‚Zemlja‘“) von 1966. In der Titelillustration des Buch-Films „Die Erde“ hat das Buch die Leinwand verdrängt und das Buch ist es, das den Film aufnimmt (Abb. 6).¹¹⁶

Literatur

- Al'pers, B. 1995. „Arsenal' Dovženko“, *Dnevnik kinokritika 1928-1937*. o.O.
1934. „Aërograd i ego avtor“, *Sovetskoe kino*, 5.
- Anošenko, N. 1930. *Obščij kurs kinematografii*, Moskva.
- Astachov, I. 1940. „Ėstetičeskij predmet i čuvstvo“, *Iskusstvo kino*, 10.
- Augustinus, A. 2000. *Was ist Zeit? (Confessiones XI / Bekenntnisse 11)*, Hamburg.
- Balázs, B. 2001. *Der Geist des Films*, Frankfurt a.M.
- Belova, L. 1978. *Skvoz' vremja. Očerki istorii sovetskoj kinodramaturgii*, Moskva.
- Benjamin, W. 1985. „Moskauer Tagebuch“, Tiedemann, R.; Schuppenhäuser, H. (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. VI., Frankfurt a.M., 292-409.
1977. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.
- Bergson, H. 1991. *Materie und Gedächtnis*, Hamburg.
- Binder, K. 1983. „Erinnerung an die verlorene Zukunft. Zur Aktualität historischer Erfahrung in den Schriften Walter Benjamins“, *Kasseler philosophische Studien*, 9, 1-39.

¹¹⁵ Vgl. Manevič: „Dovženko ist nicht nur Regisseur, er ist vor allem Schriftsteller-Poet [...] das ist die Form seines künstlerischen Denkens.“ («Довженко не только режиссер, он, прежде всего, писатель-поэт [...] это форма его творческого мышления.») Manevič IK 5; 1941, 41.

¹¹⁶ In Dovženkos letztem Werk „Poem vom Meer“ („Poëma o mor'e“) ist die Aporetik der Zeit thematisiert und leitet noch einmal die Suche nach einer neuen Form ihrer Aufhebung ein. Dovženko 1955/56 [1957], 459-546; Belova 1978, 300. Es zeigt sich eine Dominanz der Erinnerung. Die Gewissheit eines Bruches der Zeit ist auch hier der Erinnerung untergeordnet und nimmt die Züge einer Erinnerung an die zerbrochene Zukunft an. Zu den Paradoxien eines historischen Bewusstseins zwischen den Polen Zeit und Fortschritt vgl. auch Binder 1983, 33 und De Duve 1993, 279-287. Eine in das Szenarium eingelassene Passage in der Form des ‚Als ob‘ weist noch einmal auf den von Hamburger entwickelten Ansatz der Fiktion als Zeitform hin.

- Blanchot, M. 1962. *Der Gesang der Sirenen*, München.
- Blejman, M. 1973. „[Novye vstreči so starymi znakomymi 1940-1945.]“, Blejman, M. *O kino. Svidetel'skie pokazanija. 1924-1971*, Moskva.
1973. „O samych raznoobraznyh veščach“, Blejman, M. *O kino. Svidetel'skie pokazanija. 1924-1971*, Moskva.
1935. „Grezy duhovidca“, *Sovetskoe kino*, 8.
1941. „Žizn' kak iskusstvo. O scenarii Glinka“, *Iskusstvo kino*, 6.
- Bohn, A. 2003. *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948*, München.
- Bol'sakov, I. 1943. „O bližajšich zadačach sovetskoj kinematografii“, *O zadačach sovetskoj kinodramaturgii. Sbornik materialov soveščanija po voprosam kinodramaturgii. Ijul'. 1943*, Moskva.
- Brodjanskij, B. 1940. „Zametki ob istoričeskom fil'me“ *Iskusstvo kino*, 1-2.
1938. „Istoričeskaja tema v kino“, *Iskusstvo kino*, 3.
- Bulgakova, O. 1995. „Film-Phantasien im Wettbewerb“, Antonova, I.; Merkert J. (Hg.), *Berlin – Moskau 1900-1950*, München; New York, 361-366.
- Chersonskij, Ch. 1940. „Stranicy dvadcatiletija“, *Iskusstvo kino*, 5.
- Christiansen, B. 1909. *Philosophie der Kunst*, Hanau.
- Chvatik, K. 1987. „Artefakt und ästhetisches Objekt“, *Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturellen Ästhetik und Poetik*, Frankfurt a.M., 80-109.
- Čirkov, A. 1939. *Očerki dramaturgii fil'ma*, Moskva.
- Clark, K. 2002. „„Čto by tak pet', dvadcat' let učitsja nužno...“: Slučaj ‚Volgi – Volgi‘, Balina, M.; Dobrenko, E.; Murašov, J. (Hg.) *Sovetskoe bogatstvo*. Skt. Peterburg, 371-390.
- Chrenov, N. 1994. „Dialog kino i literatury v kontekste protivorečija kul'tury 30-40-ch godov“, *Ėkrannye iskusstva i literatura*, Moskva, 164-198.
- De Duve, Th. 1993. *Kant nach Duchamp*, München.
- Deleuze, G. 1989. *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt a.M.
1991. *Das Zeitbild. Kino 2*, Frankfurt a.M.
- Dell' Agli, D. 1990. „Tempus Incubandi. Der Film im Film oder der Alptraum der Mediengesellschaft. Lars von Triers Epidemic“, Tholen, G. Ch.; Scholl, M. O. (Hg.). *Zeitzeichen. Aufschübe und Differenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim, 321-338.
- Dobin, E. 1963. *Kozincev i Trauberg*, Moskva; Leningrad.
- Dobrenko, E. 2000. „Socrealističeskij mimesis, ili ‚žizn' v ee revoljucionnom razvitii““, Gjunter, Ch.; Dobrenko, E. (Hg.). *Socrealističeskij kanon*. Skt. Peterburg, 459-471.
1993. *Metafora vlasti*, München.

1995. „Okamenevšaja utopija. (Vysokij sočrealizm. Vremja – prostranstvo – paroksizmy stilja)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 35, 233-244.
- Dovženko, A. 1935. „[vystuplenie na vsesojuznom soveščanii rabotnikov sovsckoj kinematografii]“, *Za bol'soe kinoiskusstvo*. Moskva.
- 1949-50. „Ščors“, *Izbrannye scenarii sovsckogo kino v 5-ti tomach*, t. 3. Moskva.
1943. „[vystuplenie]“, *O zadačah sovsckoj kinodramaturgii. - Sbornik materialov soveščanija po voprosam kinodramaturgii. Ijul'. 1943*, Moskva.
1957. „Poëma o more“, Dovženko, A. *Izbrannoe*, Moskva.
- 1983-1985. *Tvori v p'jati tomach*, Kiïv.
- Drubek-Meyer, N. 2001. „Manuskript, Parteibuch, trudoden', Fahrkarte. Geldsurrogate im sowjetischen Film 1936-1939“, *Kultur, Sprache, Ökonomie. Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 54, Wien, 165-200.
- Engell, L. 2001. „Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien“, Engell, L.; Vogl, J. (Hg.). *Mediale Historiografien*, Weimar, 33-56.
- Ėjzenštejn, S. M. 1939. „Fil'm o ferganskom kanale“, *Iskusstvo kino*, 9.
1940. „Tezisy k dokladu ‚Problemy sovsckogo istoričeskogo fil'ma‘“, *Tezisy dokladov na tvorčeskom soveščanii po voprosam istoriko-revoljucionnogo fil'ma*, Moskva.
- Fajans, B. 1940. „Vymysel i žizn“, *Iskusstvo kino*, 10.
- Fitzpatrick, Sh. 1999. *Everyday stalinism. Ordinary life in extraordinary times. Soviet Russia in the 1930s*, New York; Oxford.
- Gabričevkij, A. 2002. „O vremennoj i prostranstvennoj forme“, Gabričevskij, A. *Morfologija iskusstva*, Moskva, 166-168.
- Goodman, N. 1995. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M.
- Gor'kij, M. 1938. Scenarij iz žizni pervobytnogo obščestva, *Iskusstvo kino*, 6.
- Grebner, G. 1950. „Buduščee prinadležit nam“, Eremin, D. (izd.). *Tridcat' let sovsckoj kinematografii. Sbornik statej*, Moskva.
- Grinberg, I. 1939. „Istoričeskaja živopis' i istoričeskaja drama“, *Iskusstvo i žizn'*, 11-12.
- Groys, B. 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München.
- Günther, H. 1971. „Die Konzeption der literarischen Evolution im tschechischen Strukturalismus“, *Alternative*, 80, 183-205.
- Hänsgen, S. 2003. „Film als Erbe anderer Medien“, Witte, G.; Murašov, J. (Hg.). *Musen der Macht*. München, 187-209.
- Hamburger, K. 1968. *Logik der Dichtung*, Stuttgart.
- Joffe, J. 1933. *Sintetičeskaja istorija iskusstv. Vvedenie v istoriju chudožestvennogo myšlenija*, Leningrad.

1937. *Sintetičeskoe izučenie iskusstv i zvukovoe kino*, Leningrad.
- Jukov, K. 1937. „Obsuždenie scenarija ‚Šamil‘““, *Iskusstvo kino*, 4.
- Kataev, V. 1936. „Rovesniki kino“, *Iskusstvo kino*, 3.
- Klado, N. 1936. „Vokrug sjužeta“, *Iskusstvo kino*, 5.
- Koch, G. 1996. „Das Bild als Schrift der Vergangenheit“, Erdle, B.; Weigel, S. (Hg.). *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln u.a., 7-22.
- Koselleck, R. 1979. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.
- Kubler, G. 1982. *Die Form der Zeit*, Frankfurt a.M.
- Lahusen, T. 2002. „Ot nesinchronizirovannogo smeča k postsinchronizirovannoju komedii, ili kak staliniskij mjuzikl dognal i peregnal Gollivud“, Balina, M.; Dobrenko, E.; Murašov, J. (Hg.). *Sovetskoe bogatstvo*. Skt. Peterburg, 342-357.
- Leonov, L. 1964. „Putešestvie v neizvedannyj kraj“, [Gazeta Kino 29.11.1938] *Literatura i vremja*, Moskva.
- Lichačev, D. 1967. „Poëtika chudožestvennogo vremeni“, *Poëtika drevnerusskoj poëzii*, Moskva, 212-352.
1997. „Poëtika chudožestvennogo vremeni“, *Istoričeskaja poëtika russkoj literatury*, Moskva, 5-128.
- Lotman, Ju.; Civ'jan, Ju. 1994. *Dialog s ekranom*, Tallin.
- Manevič, I. 1941. „Poët i režisser“, *Iskusstvo kino*, 5.
1977. *Skvoz' magičeskij kristall... O roli scenarija v fil'me*, Moskva.
- Margolit, E. 1988. *Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye etapy stanovlenija i razvija (kratkij očerk istorii chudožestvennogo kino)*, Moskva.
- Mecke, J. 1990. „Kritik narrativer Vernunft. Impllosionen der Zeit im nouveau roman“, Tholen, G. Ch.; Scholl, M. O. (Hg.). *Zeitzeichen. Aufschiebe und Differenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim, 157-176.
- Mukašovskij, J. 1970. „Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten“, Mukašovskij, J. *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a.M., 7-112.
2005. „Die Zeit im Film“, Beilenhoff, W. (Hg.) *Poetika Kino*. Frankfurt a.M., 368-377.
- Paech, J. 1998. „Mediales Differenzial und transformative Figuren“, Helbig, J. (Hg.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, 14-30.
- Papernyj, V. 1996. *Kul'tura Dva*, Moskva.
- Partija o kino*, 1939. Moskva.
- Popov, I. 1939. *Problemy sovetskogo kinodramaturgii*, Moskva.
- Pudovkin, Vs. 1974-1976. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva.

- Ricœur, P. 1988. *Zeit und Erzählung. Bd. 1. Zeit und historische Erzählung*, München.
1989. *Zeit und Erzählung. Bd. 2. Zeit und literarische Erzählung*, München.
- Rošal', G. 1937. „Obsuždenie scenarija ‚Šamil‘“. *Iskusstvo kino*, 4.
- Ržeševskij, A. *Pervaja Konnaja armija*, VGIK, Kabinet kinovedenija, № 5540.
1982. „Očen' chorošo živetsja“, Ržeševskij, A. *Žizn'. Kino*, Moskva.
1982. „Mir i čelovek“, Ržeševskij, A. *Žizn'. Kino*, Moskva.
1932. „Okean. [otryvok]“, *Gazeta Kino*, 6.7.
1936. *Bežin lug*, Moskva.
- Schade, S. 1996. „Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung in der Fotografie“, Erdle, B.; Weigel, S. (Hg.). *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln u.a., 65-81.
- Šklovskij, V. 1969. „Iskusstvo kak priem“, Striedter, Ju. (Hg.). *Texte der russischen Formalisten*, Bd.1., München, 3-35.
1923. *Literatura i kinematograf*, Berlin.
1927. *Ich nastojaščee*. Moskva; Leningrad.
1932. „Goroda i reki“, *Večernaja Moskva*, 25.09.
1939. „Ob istoričeskom scenarii“, *Sovetskij istoričeskij fil'm*, Moskva.
1940. „Tezisy k dokladu ‚Istoričeskij roman i istoričeskij fil'm‘“ *Tezisy dokladov na tvorčeskom soveščanii po voprosam istoriko-revoljucionnogo fil'ma*, Moskva.
- Smirnova, M. 1950. „Okno v buduščee“, Eremin, D. (izd.). *Tridcat' let sovetskoj kinematografii. Sbornik statej*, Moskva.
- Šnejder, M. 1934. „Avtorskij scenarij“, *Dramaturgija kino. Pervyj sbornik scenarijev*, Moskva.
- Sokolov, I. 1926. *Kinoscenarij. teorija i tehnika*, Moskva.
- 1928-29. „Titry (Nadpisi). Slovo v kino“, *Zaočnye kinokursy*, Moskva.
- Spieker, S. 2002. „Die Ablagekur, oder : ‚Wo Es war, soll Archiv werden‘. Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros“, *Trajekte*, 5, 23-28.
- Stalin, J. 1951. *Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft*. Berlin.
- Šumjackij, B. 1935. *Puti masterstva*, Moskva.
- Taylor, R. 2002. „K topografii utopii v stalinskom mjuzikle“, Balina, M.; Dobrenko, E.; Murašov, J. (Hg.). *Sovetskoe bogatstvo*, Skt. Peterburg, 358-370.
- Tarkovskij, A. 1994. „Zamyсел i ego realizacija“, Tarkovskij, A. *Načalo ... i puti. (Vospominanija, interv'ju, lekci, stat'i)*, Moskva, 97-134.
- Tholen, G.: „Dazwischen. Zeit, Raum und Bild in der intermedialen Performance“, *Zwischenbilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, <http://www.unikonstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Tholen.htm>

- Thomä, D. 2006. *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*, Frankfurt a.M.
- Thompson, K. 1995. „Neoformalistische Filmanalyse“, *montage/av*, 4/1, 23-62.
- Tynjanov, Ju. 1977. „Promežutok“, Tynjanov, Ju. *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskva, 168-195.
- Vajsfel'd, I. 1936. „Itogi diskussii o ‚Duche fil'ma‘“, *Iskusstvo kino*, 6.
- Vertov, D. 1966. „Poslednij opyt“, *Stat'i, dnevniki, zamysly*, Moskva.
1966. „V zaščitu chroniki“, *Stat'i, dnevniki, zamysly*, Moskva.
- Virilio, P. 1989. *Die Sehmaschine*, Berlin.
1991. *Sehen ohne zu Sehen*, Bern.
1992. *Das öffentliche Bild*, Bern.
- Višnevskij, V. 1945. *25 let sovetskogo kino*, Moskva.
- Zel'dovič, G. 1935. „Aërograd“, *Sovetskoe kino*, 12.
- Živye golosa. govornjat vydajuščiesja mastera otečestvennogo kinoiskusstva (30-e – 40-e gody). *Iz neopublikovannogo*, 1999. Moskva.

Abbildungsteil



Abbildung 1: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943



Abbildung 2: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943

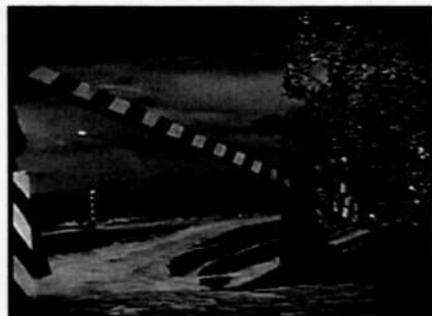


Abbildung 3: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943



Abbildung 4: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943



Abbildung 5: Videoprint aus „Lermontov“ („Lermontov“) 1943



Abbildung 6: Dovženko, A.: Kniga-Fil'm Zemlja. Moskva, 1966



Abbildung 7: Videoprint aus „Ščors“ („Ščors“) 1939



Abbildung 8: Videoprint aus „Ščors“ („Ščors“) 1939