

Denkbild

BERND STIEGLER

Wenn eine Aufnahme von Bäumen fast ein Verbrechen ist

Rodtschenko, Wertow, Kalatosow

I.

*Denk' vor der Aufnahme,
während der Aufnahme und nach der Aufnahme!*¹

1927 weilt der russische Künstler und Fotograf Alexander Rodtschenko für einige Tage auf der Datscha Majakowskis,² unternimmt für ihn ungewöhnliche Ausflüge in die Natur und notiert dann in seinem Tagebuch: «In der Sommerfrische in Puschkino gehe ich umher und schaue mir die Natur an: hier ein kleiner Strauch, dort ein Baum, hier eine Schlucht, Brennesseln... Alles ist zufällig und unorganisiert, und es ist uninteressant, etwas zu fotografieren. Die Kiefern sind noch passabel, sie sind lang, kahl, fast wie Telegraphenmasten.»³

Die Natur erscheint dem Städter Rodtschenko als unorganisier-tes Chaos ohne jeden künstlerischen Reiz, als nahezu informelle und strukturlose Ansammlung von Dickicht und Gestrüpp. Ein-zig die Kiefern interessieren ihn, und das wohl auch nur deshalb, weil sie bereits einen möglichen technischen Verwendungszweck erkennen lassen. Die Betrachtung der Natur folgt dem Primat der Technik und der Vision der technischen Konstruktion einer neuen Gesellschaft und auch eines neuen Menschen. Daher nimmt es kaum Wunder, daß Rodtschenko später das Motiv der Bäume in Gestalt ihrer industriellen Nutzung wiederaufnehmen wird. Sein erster eigener, Ende der 1920er Jahre entstandener Film trägt den

1 Alexander Rodtschenko: Fragment einer Vorlesung über Fotografie, zit. nach Aleksandr Lavrentev, Die neue Art, die Welt zu sehen, in: Hubertus Gassner: Rodtschenko-Fotografien, München 1982, S. 7-11, S. 8. Für ihre unverzichtbaren Anmerkungen danke ich Schamma Schahadat.

2 Peter Noever (Hg.): Alexander M. Rodtschenko / Warwara F. Stepanowa, München 1991, S. 240.

3 Alexander Rodtschenko: Notizbuch der LEF, in: Aufsätze, Autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen, Dresden 1993, S. 144.

4 Nr. 6, 1927. Eine Kiefern-Aufnahme wurde auch 1929 in Stuttgart auf der berühmten FiFo-Ausstellung gezeigt.



Abb. 1
Diese Kiefern-Aufnahme Alexander Rodtschenkos stammt aus dem Jahr 1927, als er mit Majakowski einige Tage auf dessen Datscha verbrachte, und erschien in der Avantgardezeitschrift *Nowy LEF*.

Abb. 2
Auch diese Aufnahme entstand 1927 in Puschkino, wo er mit Majakowski den Sommer verbrachte.

Titel «Die Chemisierung des Waldes». 1931 nimmt er eine Bildserie in einem Sägewerk auf, 1936 arbeitet er an einem Bildbericht über den Holztransport in der Zeitschrift *UdSSR im Bau*.

Doch bereits 1927 fertigt Rodtschenko trotz seines ostentativen Desinteresses an Naturaufnahmen eine Serie von Aufnahmen der Kiefern an und publiziert eine der Fotografien zusammen mit seiner Tagebuchaufzeichnung in der Zeitschrift *Nowy LEF*.⁴ (Abb. 1 und 2) Rodtschenko war nicht nur Redaktionsmitglied, sondern zwischen 1926 und 1929 verantwortlich für die Rubrik «Foto im Kino» und publizierte dort u. a. Arbeiten von Moholy-Nagy und Mendelsohn.

Die Aufnahme der Kiefern sollte nun trotz ihres vermeintlich unschuldigen und wenig provozierenden Gegenstandes eine besondere Bedeutung erlangen, da in *Sowjetskoje Foto* im April 1928 – Stalin hatte gerade den ersten Fünfjahresplan ausgerufen, der unter dem Motto «Die Technik entscheidet alles» stand – ein anonymer Angriff auf Rodtschenko erschien, in dem er des Plagiats und des Formalismus bezichtigt wurde und der das Kiefern-Bild als Beispiel wählte. Rodtschenko, sein Freund Boris Kuschnier und schließlich Sergei Tretjakow nahmen den Fehdehandschuh auf, und es entspann sich eine intensiv geführte Debatte, in der es um nichts Geringeres als um die Aufgabe der Kunst in der modernen Gesellschaft ging – und auch um die Möglichkeit, sie öffentlich auszuüben.⁵ Die Kiefern wurden mit einem Mal politisch.

Mit dem Vorwurf, westlichen Formalismus zu plagiieren, sollte Rodtschenko gleich doppelt desavouiert werden: Die von ihm proklamierte Revolution der Fotografie sei – wie die Bilder qua visueller Evidenz zeigen sollten – bereits Common sense im bourgeoisen Europa, und zudem verrate seine fotografische Arbeit den revolutionären Inhalt zugunsten einer rein formalen Betrachtung der Wirklichkeit. Rodtschenko liefere somit Kopien von leeren Formen ohne Inhalt. Eine visuelle Gegenüberstellung (*Abb. 3*) sollte diesen Vorwurf belegen: drei Aufnahmen Rodtschenkos auf der rechten Seite – darunter auch eine der Aufnahmen der Kiefern-Serie – standen drei Aufnahmen von Renger-Patzsch, Moholy-Nagy und Marten gegenüber. Das Bild der Kiefer wurde hier suggestiv mit dem eines Schornsteins des neusachlichen Fotografen Albert Renger-Patzsch verglichen und damit Rodtschenkos technizistischer Vergleich mit Telegrafmasten sogar noch gesteigert. Die Gegenüberstellung sollte allerdings wohl eher belegen, daß in den Arbeiten Rodtschenkos die Form bereits über den Inhalt gesiegt habe, der beliebig, austauschbar und ohne (gesellschaftliche) Bedeutung geworden sei.

In den Interventionen der folgenden Debatte wurde ihm weiterhin vorgeworfen, daß er seine extremen Unter- und Aufsichten zu einem *eigenen* Stil gemacht habe, für den man den Begriff «Rodtschenko-Typen»⁶ prägte und der an die Stelle der von ihm kritisierten dominanten Sichtweise eine neue setzte, die ähnlich dominant sei und in ähnlicher Weise reglementierend wirke. Eine Karikatur greift dabei explizit auf seine Kiefern Aufnahme zurück, die offenkundig als typisch für seine Fotografie insgesamt wahrgenommen wurde (*Abb. 4*). In der Tat will es die bittere Ironie der Geschichte, daß der Plagiatsvorwurf just zu der Zeit erfolgte, als Rodtschenkos fotografische Arbeiten stilbildend wurden – und das selbst für die «offizielle» russische Fotografie.⁷ Was bei ihm kritisiert wurde, setzte sich in der offiziellen Ästhetik als Stil durch.

Rodtschenko antwortete auf den Plagiatsvorwurf mit einem offenen Brief, in dem er das Verfahren seiner Kritiker aufgriff und seinerseits vier Bilder von Arkadi Schaichet, Semjon Friedland und Witali Schemtschuschny auswählte, um zu zeigen, daß vergleichbare Kompositionen Konsequenz allgemeiner visueller Phä-

- 5 Auf die überaus interessanten Details der Debatte kann leider im Rahmen dieses Aufsatzes nicht eingegangen werden. Zu dieser Debatte vgl. Szymon Boiko, Die Kontroverse über Rodtschenko als Fotograf, in: Evelyn Weiss (Hg.): Alexander Rodtschenko. Fotografie 1920–1938, Köln 1978, S. 42–62. Die Debatte ist u. a. dokumentiert in: Christopher Phillips (Hg.): Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913–1940, New York 1989, S. 243–272, in: Rosalinde Sartori und Henning Rogge, Sowjetische Photographie 1928–1932, S. 101–126, und in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie II. 1912–1945, München 1979, S. 79–93. Ein unpublizierter Entwurf findet sich in: Rodtschenko, Fotograf, Göttingen 1989, S. 62.
- 6 Alexander Rodtschenko: Offene Unkenntnis oder gemeiner Trick?, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie II, S. 82 f., S. 83.
- 7 Vgl. dazu auch Peter Galassi: Rodchenko and photography's revolution, in: Magdalena Dabrowski u. a. (Hg.): Aleksandr Rodchenko, New York 1998, S. 100–137, S. 129.
- 8 Vgl. dazu Alexander Lawrentjew: Die Photo-Träume der Avantgarde, in: Russische Photographie 1840–1940, Berlin 1993, S. 61–79, S. 64 f.
- 9 Rodtschenko: Offene Unkenntnis oder gemeiner Trick?, S. 83.



Напомним читателям
ПИСЬМО в РЕДАКЦИЮ.

**НАШИ
и ЗА-ГРАНИЦА.**

Материалы 5 фото.
Вверху слева: фото Д. Мартин (САШ) 1923 г.
Вверху справа: фото А. Радченко (Москва) 1923 г.
Посредине слева: фото А. Рейгер-Патч (Германия) 1924 г.
Посредине справа: фото А. Радченко (Москва) 1923 г.
Внизу слева: фото проф. Иглы-Матч (Германия).
Внизу справа: фото А. Радченко (Москва) 1923 г.



Примечание А. М. Радченко — основатель и автор фотограф-Сен-кудальского профессора Петрова в Москве, который изобрел новые типы и фотографии, известен способностью видеть вещи по-новому, по-иному, с собственной, новой точки зрения. События эти уже общедоступны, что ясно свидетельствует фотографический снимок, который он снимает под Радченко, под названием "Радченко".

Предварительные выводы: Как из статьи изобретения фотографы изобретают достижения советской фотографии для своих изобретательских целей, да еще выдают их за свои изобретения!

Основные выводы: то место изобретения — путь к успеху или к провалу.

Примечание редакции: К сожалению, все вышеизложенное не является первоисточником: путь к успеху или к провалу фото действительны доказательства истинности в редакции и виде выводов на изобретения и изобретения изобретения на изобретения, что фото действительны изобретения тех авторов, на имя которых выданы патенты, так как изобретения.



К. Бликендерфер (Денвер С.А. С.Ш.) „Советское фото“ № 3 за 1927 г.



А. Шайхет (Москва) „Советское фото“ № 6 за 1927 г.

В. Жемчужный (Москва) „Советское кино“ № 8 за 1926 г.

С. Фрилянд (Москва) „Советское фото“ № 12 за 1927 г.



Примечание: А. Шайхет и С. Фрилянд не простые рядовые фотографы. Они известные фотографы-корреспонденты, удостоенные советских премий. Какой вывод из этих соображений сделает редакция „Советского фото“, не знаю. Мой же вывод таков: Не бойтесь, товарищи фотографы, чиновники от фотографии! Да здравствует наша фотография!

nomene und einer in der Kunst notwendigen und unumgänglichen Nachahmung seien – mit dem Effekt einer durchaus analogen visuellen Evidenz.⁸ (Abb. 5) Der Versuch, diesen offenen Brief in der Zeitschrift *Sowjetskoje Foto* zu publizieren, die auch den Angriff auf ihn gebracht hatte, scheiterte, aber immerhin erklärte sich *Nowy LEF* bereit, die Replik zu drucken, die dann mit dem ironischen Titel «Offene Unkenntnis oder gemeiner Trick?» 1928 erschien. Die Pointe von Rodtschenkos Argumentation war, daß die Ähnlichkeit in der Tat intendiert war, da es ihm wie auch Renger-Patzsch eben um eine Revolution des Sehens gehe und sich diese in neuen Sichtweisen artikuliere: «Der *Schornstein* von A. Renger-Patzsch und mein *Baum*, von unten nach oben aufgenommen, sind sehr ähnlich, aber ist denn dem *Fotografen* und der Redaktion nicht klar, daß diese Ähnlichkeit von mir beabsichtigt ist? Bäume vom Nabel aus gesehen haben die Maler Jahrhunderte lang reproduziert und nach ihnen die Fotografen. Wenn ich einen von unten nach oben aufgenommenen Baum zeige, der einem industriellen Objekt, einem Schornstein ähnlich ist, dann ist das eine Revolution im Auge des Spießbürgers und des alten Landschaftsliebhabers.»⁹ Für Rodtschenko hat die Fotografie die Aufgabe, eine regelrechte Revolution der Wahrnehmung auszulösen, der dann auch eine Revolution der Denkungsart und die Konstruktion eines neuen Menschen folgen werde. Die Fotografie könne, so das emphatische Programm, dem Menschen den Schleier von den Augen reißen, den die Tradition über sie gelegt habe, und ihn zu einem neuen, unverstellten und befreiten Sehen führen. Rodtschenko folgte dabei durchaus einer offiziellen Linie, da die Publikationen der Foto-Zeitschriften nicht zuletzt die Aufgabe hatten, zur visuellen Alphabetisierung und Aufklärung des Volkes beizutragen. Eine der Zeitschriften wurde direkt von Narkompros, dem Volkskommissariat für Volksaufklärung, mit dem erklärten Ziel gegründet, die revolutionäre Amateurfotografie anhand herausragender Beispiele zu verbreiten. «Das Kameraobjektiv ist», so formulierte Rodtschenko programmatisch, «die Pupille des kultivierten Menschen in der sozialistischen Gesellschaft.»¹⁰

Auch wenn der Plagiatsvorwurf erst einmal ohne konkrete Folgen blieb, so sollte es nicht mehr allzu lange dauern, bis er erneut – und nun mit handgreiflicheren Konsequenzen – erhoben wurde.

Abb. 3

In diesem anonymen Brief, der in Sowjetskoje Foto erschien, wurde Rodtschenko des Plagiats und des Formalismus bezichtigt, und er löste damit zugleich eine kontrovers geführte Debatte aus.

Abb. 4

In der Zeitschrift *Naliteraturnom postu* (Nr. 3, 1928, S. 74) erschien eine Karikatur, die Rodtschenkos Kiefern-Aufnahmen als «Rodtschenko-Typen» in Szene setzt. Zu lesen war: «Hier sind zwei Fotos – beide sind so klar, daß man sich nicht bemühen muß, sie zu entwirren; das sind drei Kiefern», das ist jedem offenbar, in denen jedermann sich kann verirren.»

Abb. 5

Rodtschenko publizierte seine Replik in der Zeitschrift *Nowy LEF* und übernahm in dieser das Verfahren seiner Kritiker: eine visuelle Gegenüberstellung.

- 10 In Nowy LEF, Moskau 1928, Heft 3, S. 29.
- 11 German Karginow: Rodtschenko, Budapest 1979, S. 226.
- 12 Vgl. dazu expl. Karl Eimermacher: Die sowjetische Kulturpolitik, in: ders. (Hg.): Dokumente zur sowjetischen Kulturpolitik 1917–32, Stuttgart 1972, S. 13–71.
- 13 Dziga Vertov: Tagebücher/Arbeitshefte, hg. von Thomas Tode und Alexandra Gramatke, Konstanz 2000, S. 28.
- 14 Eine Vorfassung dieses Abschnitts findet sich unter dem Titel «Fotografie als Ikone. Dziga Vertov, ‚Drei Lieder über Lenin‘ (1934)» in: Fotogeschichte, Heft 106, 27. Jg. 2007, S. 6–11.
- 15 Annette Michelson: Die kinetische Ikone in der Trauerarbeit: Prolegomena zur Analyse eines Sprachsystems, in: Klemens Gruber (Hg.): Verschiedenes über denselben. Dziga Vertov 1896–1954, Wien u. a. 2006, S. 62.
- 16 Ebd., S. 61.
- 17 Dziga Vertov: Ohne Worte, in: ders.: Schriften zum Film, München 1973, S. 129–131, und ders.: Tagebücher/Arbeitshefte, S. 29 f.

Am 25. Januar 1932 wurde Rodtschenko aus der von ihm mitgegründeten Künstlervereinigung *Oktyabr* ausgeschlossen, da er sich der «Propagierung eines dem Proletariat fremden Geschmacks» schuldig gemacht habe, indem er «die proletarische Kunst auf den Weg der westlichen Reklame, des Formalismus und Ästhetizismus» gelenkt habe.¹¹ Obwohl Rodtschenko sich bereits 1931 von einem «revolutionärem Formalismus» öffentlich distanzierte, spielte er seit Anfang der 1930er Jahre nur noch eine marginale Rolle im russischen Kulturleben, und seine – und nicht nur seine – Arbeiten wurden einer staatlichen Kontrolle unterzogen.¹² Die Geschichte seiner Kiefern-Aufnahmen ist jedoch keineswegs abgeschlossen, sondern hat gerade erst begonnen. Rodtschenkos visuelle Revolution findet ihre Fortsetzung nicht nur in der offiziellen Ästhetik, sondern auch – und nun als impliziter politischer Kommentar – im Film. Bei dem Blick hinauf in die Wipfel der Kiefern geht es auch um einen Blick zurück nach vorn, um eine Reflexion über die politische wie ästhetische Revolution und ihre Konsequenzen.

2.

Und unser Film handelt von Lenin.

*Gerade hier müssen wir besonders prinzipiell sein.*¹³

Anlässlich des 10. Todestages von Lenin drehte Dsiga Wertow als Auftragsarbeit seinen Film *Drei Lieder über Lenin*, der 1934 während des Schriftstellerkongresses in Moskau und bei den 2. Filmfestspielen in Venedig voraufgeführt wurde und dann im November des gleichen Jahres in die Kinos kam.¹⁴ Es ist der einzige Film Wertows, der, wie Annette Michelson unterstreicht, «in der Sowjetunion unmittelbare, einhellige und anhaltende Zustimmung erfuhr».¹⁵ Das mag auch daran liegen, daß es sich um ein «Monument filmischer Hagiographie»¹⁶ handelt, das zudem auf eine Vielzahl von dokumentarischen Materialien zurückgriff. Wertow selbst unterstrich die außerordentliche Komplexität der Recherche-, aber auch der Montagearbeit.¹⁷

Drei Lieder über Lenin ist – neben dem Prolog – ein Film in drei Hauptteilen, die jeweils auf Volksliedern aus ostasiatischen Ländern beruhen, diese aber in drei höchst unterschiedlichen Formen visualisieren. Der erste Film rückt die Auswirkungen der Russi-

schen Revolution auf das Alltagsleben der ostasiatischen Länder in den Mittelpunkt: Der Titel «Mein Gesicht war in einem dunklen Gefängnis» bezieht sich zum einen auf den Tschador, der dann in den Arbeitervereinen abgelegt werden kann, spielt aber metaphorisch auch mit dem (politischen, ökonomischen etc.) Übergang vom Dunkel zum Licht, vom Analphabetismus zur Aufklärung des Lesens, vom reinen Handwerk zur industriellen Fertigung und zur Elektrizität. Im zweiten Lied («Wir liebten ihn») finden hingegen umfangreiche Film- und Tondokumente über Lenin Verwendung; der dritte und für Wertow wohl typischste Teil mit dem Titel «In einer großen Stadt aus Stein» schließlich konzentriert sich auf die Revolution der Technik und der Arbeit.

Wertow selbst charakterisiert den Film als dreifaches Dokument: *Drei Lieder über Lenin* ist erstens ein Dokument von Lenins Tod und dem Weg des aufgebahrten Leichnams von Gorki nach Moskau, ist aber auch zweitens Dokumentation der Filmaufzeichnungen, die von Lenin zur Verfügung standen,¹⁸ und schließlich drittens Dokument der historischen, politischen und ökonomischen Revolution, die durch Lenin eingeleitet wurde.¹⁹

Nach den Probeaufführungen, bei denen Wertow die anwesenden «Japaner, Amerikaner und Engländer» aufforderte, ihm die ihnen unverständlichen Passagen mitzuteilen, stellt er nicht ohne Überraschung fest, daß sein Film «unabhängig von den Worten» verstanden wird.²⁰ Und auch weitere Testaufführungen machten deutlich, «daß die Darbietung der «drei Lieder» nicht über den Wortkanal verläuft, sondern auf anderen Bahnen».²¹ Die suggestive Kraft der Komposition des Filmes und der von Wertow entwickelten Montageverfahren zielen auf eine Art Gedankenübertragung,²² die auch reflexologische Theoreme à la Bechterew und Pawlow aufnimmt und dabei die Montage als eine Form der visuellen Konditionierung zu bestimmen sucht.²³ Der Dokumentarfilm zielt auf eine Ausbildung bestimmter Deutungen und Reaktionen beim Zuschauer. «Die Gedanken laufen von der Bildwand herab, dringen in das Bewußtsein des Zuschauers ein, ohne daß sie in Worte übersetzt würden.»²⁴ Die Lieder sind somit nicht nur Dokumente, sondern, wie Wertow formuliert, «dokumentarische Waffen»,²⁵ die Lenins programmatische Funktionalisierung des Films als Mittel der Propaganda umzusetzen suchen.²⁶

18 Wertow greift dabei u. a. auch auf eigenes Material zurück, das er bereits für die Kinoprawda, die zwischen 1922 und 1925 den Schwerpunkt seiner Arbeit bildete, verwendet hatte. Damit ist «Drei Lieder über Lenin» durchaus exemplarisch für Wertows Arbeit, da er fast durchweg auf bestimmte Einstellungen zurückgreift und diese für neue Kontexte nutzt. Bereits zehn Jahre vor den Drei Liedern erschien etwa Februar 1924 ein Dokumentarfilm über die Beisetzung Lenins, dessen Material gleich in mehreren weiteren Filmen Verwendung fand.

19 So auch die Charakterisierung in seinem Aufsatz «Drei Lieder über Lenin». Literarischer Entwurf, in: ders.: Schriften zum Film, S. 132–137.

20 Vertov: Ohne Worte, S. 129.

21 Ebd., S. 130.

22 Neben der Psychophysik spielt hier auch Lew Tolstois Anfang des 20. Jahrhunderts weit verbreitete Theorie der Ansteckung eine wichtige Rolle. Vgl. dazu Sylvia Sasse: Moralische Infektion. Lev Tolstois Theorie der Ansteckung und die Symptome der Leser, in: Erika Fischer-Lichte, Mirjam Schaub und Nicola Suthor (Hg.): Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips, München 2005, S. 275–293.

23 Vgl. dazu ausf. Margarethe Vöhringer und Michael Hagner: Vsevolod Pudovkins Mechanik des Gehirns – Film als psychophysisches Experiment, in: Michael Hagner: Der Geist bei der Arbeit. Historische Untersuchungen zur Hirnforschung, Göttingen 2006, S. 124 – 142;

Margarethe Vöhringer: Avantgarde und Psychotechnik, Göttingen 2007, sowie Bernd Stiegler: Film als Menschenexperiment: Dziga Vertovs Enthusiasmus. Donbass Symphonie (1930), in: Marcus Krause und Nicolas Pethes (Hg.): Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Kinematographie des Menschenexperiments, Bielefeld 2007, S. 131–151.

24 Vertov: Ohne Worte, S. 130.

25 Ders.: Tagebücher/Arbeitshefte, S. 56.

26 Zu Lenin und dem Film vgl. Günther Dahlke und Lilli Kaufmann (Hg.): LENIN über den Film. Dokumente und Materialien, München 1971.

27 Gassner: Rodcenko-Fotografien, S. 68.

28 Vgl. zu Rodtschenko und Wertow Peter Galassi: Rodchenko and photography's revolution, in: Magdalena Dabrowski u.a. (Hg.): Aleksandr Rodchenko, New York 1998, S. 100–137, S. 123, sowie Gassner: Rodcenko-Fotografien, S. 20–23 und 68f., und Selim O. Khan-Magomedov: Rodchenko. The Complete Work, Mailand 1986, S. 214f.

29 Dieses Foto ist auch abgebildet in: Günther Dahlke und Lilli Kaufmann (Hg.): LENIN über den Film, Abb. 67. Hier (Abb. 65 und 66) finden sich auch weitere Fotografien, die Lenin auf derselben Parkbank jeweils mit anderen Personen (hier N. K. Krupskaja und M. I. Uljanowa) zeigen. Die Betrachtung der Fotografie im Film ist so zugleich eine metaphorische Aufforderung, den Platz neben ihm einzunehmen.

Die theoretischen, politischen wie ästhetischen Positionen Wertows weisen dabei eine große Nähe zu jenen Rodtschenkos auf. Beide waren befreundet, und Rodtschenko fertigte für Wertows Film *Kino-Auge* seine ersten Filmplakatentwürfe an, die wie «eine Art typographischer Filmstreifen»²⁷ (Abb. 6) aussehen und die geteilte Überzeugung einer Revolution der Wahrnehmung typographisch umzusetzen suchen.²⁸ Beide hatten aber auch ein durchaus vergleichbares Schicksal (und teilten dieses mit vielen Künstlern der Zeit, wie etwa Michail Bulgakow, Anna Achmatowa oder Marina Zwetajewa), da sie den Stalinistischen Säuberungen zwar entkamen, aber große Schwierigkeiten hatten, Aufträge zu erhalten und weiterhin als Künstler öffentlich wirksam zu sein.

Wertows subtile Montagetechnik zeigt sich bereits im Prolog der *Drei Lieder über Lenin*. Dieser setzt nämlich mit einer Einstellung ein, die einer der Aufnahmen aus Rodtschenkos Kiefern-Serie zum Verwechseln ähnelt. (Abb. 7 und 8) Der Prolog hat eine streng symmetrische Komposition: Er beginnt und endet mit dem Bildzitat Rodtschenkos. In der Mitte steht jedoch die Anfang August 1922 aufgenommene berühmte Fotografie Lenins, die ihn auf der Parkbank in seinem Haus in Gorki zeigt (Abb. 9).²⁹ Indem Wertow nun seinerseits gerade in einem Film über Lenin einen visuellen Bezug zu Rodtschenkos umstrittenen Kiefern-Aufnahmen herstellt und ihn durch die zweifache Verwendung der Baumaufnahmen, die die komplette Eingangssequenz einrahmen, sogar noch unterstreicht, *dokumentiert* er in seinem Dokumentarfilm eine ästhetisch-politische Positionierung und macht seine doppelte Parteinahme für Lenin *und* für eine visuelle Revolution qua Film und Fotografie dechiffrierbar. Die ästhetische Revolution wird als Umsetzung der politischen Revolution Lenins entzifferbar: sie wird Bildpolitik. Und das wird gerade mit Hilfe des Bildzitats als explizitem Bezug auf Rodtschenko programmatisch erkennbar. *Drei Lieder über Lenin* erweist sich als dezidierte Bild- und Montagepolitik und als visuelles Gedächtnis und regelrechtes mnemotechnisches Bildarchiv.

Im Prolog nimmt das Kamera-Auge dann den Weg in das Sterbezimmer Lenins, richtet den Blick hinaus auf den Park und dort auf eine leere Parkbank, die durch das Lenin-Foto, das dann auch



als Foto im Film gezeigt wird, berühmt wurde. Und es beginnt der Weg zurück durch den Park ins Haus und zu den Bäumen – und die drei Lieder beginnen.

3.

Was sind das für Zeiten, wo

Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist

*Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*³⁰

1938 wurde für eine Aufführung im Rahmen der «Leninschen Tage» Wertows *Drei Lieder über Lenin* komplett umgeschnitten. Weitere Dokumente wurden eingefügt, aber auch in Ungnade gefallene Personen wurden entfernt. So wurden «Bilder mit Nikolai Jeschow, Nikita Chruschtschow, Georgi Dimitrow, Nikolai Schwernik und sogar Lenin auf dem 2. Kominternkongreß» ge-

30 Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen, in: Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band, Frankfurt/M. 1981, S. 722–725, S. 723.

31 Vertov: Tagebücher/Arbeitshefte, S. 235.

32 Vgl. dazu Nicola Hille: Die sowjetischen Fotoretuschen der 30er Jahre als politische Demozide, in: Dieter Mayer-Gürr (Hg.): Fotografie & Geschichte. Timm Starl zum 60. Geburtstag, Marburg 2000, S. 68–102, sowie die umfassende Studie von David King: Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion, Hamburg 1997.



Abb. 6
Rodtschenko arbeitete eng mit dem Regisseur Dsiga Wertow zusammen und entwarf u.a. einige Kinoplakate. Hier etwa das Plakat für Wertows Film «Kinoglas» (Kino-Auge) aus dem Jahr 1924.

Abb. 7 und 8
Filmstills aus Dsiga Wertow, Drei Lieder über Lenin («Tri pesni o Lenine»), 1934.



tilgt, eine Rede Stalins und 700 Meter am Ende des Films, die die Fortführung der Politik Lenins durch Stalin zeigten, hingegen ergänzt.³¹ Eine solche Bildpolitik war im Stalinismus weit verbreitet. Im Rahmen der Stalinistischen Säuberungen wurden selbst die Bildspuren der in Ungnade Gefallenen konsequent ausgelöscht. Auf den Negativen und Abzügen wurden sie ausradiert, wegretuschiert oder geschwärzt. Selbst in privaten Alben mußten die Bilder verschwinden, und ihr Besitz konnte überaus gefährlich sein und Verfolgung nach sich ziehen.³²

Nach dem Tod Stalins wurde Nikita Chruschtschow, der auch zu den aus dem Film entfernten Personen gehörte, Erster Sekretär der Kommunistischen Partei und 1958 dann auch Regierungschef. Der 20. Parteitag der KPdSU im Jahr 1956 markierte mit Chruschtschows scharfer Kritik am Personenkult Stalins den Beginn der Entstalinisierung. Ein Jahr später erschien Michail Kalatosows



Film *Wenn die Kraniche ziehen*, der auf dem Filmfestival in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde.³³ Der Film, der für den subtilen Einsatz der mobilen Kamera berühmt wurde, setzt jedoch mit einer filmischen Hommage an die Bildsprache des Neuen Sehens ein: Eine Einstellung, die von einer Brücke hinunter das Liebespaar Veronika und Boris zeigt, entspricht wie auch die extreme Verlagerung des Fluchtpunktes in anderen Einstellungen präzise jenen neuen Blickwinkeln, die Rodtschenko propagierte. Hier nun werden sie jedoch, wie Oxana Bulgakowa zeigt, im Kontrast mit der subjektiven Kamera eingesetzt, um durch «raffinierte visuelle Verunsicherungen»³⁴ die Orientierungslosigkeit, das Zögern und auch das Herumirren der Protagonistin visuell umzusetzen und in Bilder zu übertragen, die ihrerseits auch beim Zuschauer eine Destabilisierung bewirken sollen.

Auch in *Wenn die Kraniche ziehen* findet sich Rodtschenkos Kiefern-Aufnahme als Bildzitat – und zwar genau in der Mitte des Films, der ähnlich wie Wertows *Drei Lieder über Lenin* eine symmetrische Konstruktion hat. Nur steht an der Stelle Lenins, dessen Bild ja das Zentrum des Prologs von Wertows Film bildete, nun Boris – und genauer sein Tod an der Front. Es geht nicht um eine über Bildpolitik vermittelte politische Hagiographie, sondern um deren Kritik – um eine andere Revolution der Denkungsart, die hier wiederum visuell inszeniert und umgesetzt wird. Und Kala-

33 Den Hinweis auf diesen Film verdanke ich Joachim Paech, dem sehr herzlich gedankt sei.

34 Christine Engel (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart/Weimar 1981, S. 121. Zu diesem Film vgl. dort S. 118–122.

35 Weitere Filmbeispiele wären verlockend, können aber im gegebenen Rahmen dieses Aufsatzes nicht verfolgt werden. Vergleichbare Einstellungen finden sich etwa in René Clairs *L'éclipse* (ich danke Lea Heim für diesen Hinweis) und in Kurosawas Film *Rashomon*.



Abb. 9
Filmstill aus Dsiga Wertow, *Drei Lieder über Lenin*. Gezeigt wird ein Foto von Lenin, das Anfang August 1922 in Gorki aufgenommen wurde.



Abb. 10 bis 12: Filmstills aus Michail Kalatosow, *Wenn die Kraniche ziehen* («Letjat schurawli»), 1957.



tosow scheint dabei Rodtschenko und Wertow *zugleich* zu zitieren, indem er das Bildzitat Rodtschenkos wie auch die symmetrische Konstruktion ihrer Verwendung bei Wertow aufnimmt. *Wenn die Kraniche ziehen* setzt ein mit den Kranichen am Himmel von Moskau und endet auch mit ihnen. In der Mitte steht Boris' Tod, der im Fallen zu den Bäumen (hier sind es Birken) hinaufblickt, – und das Bild der Baumwipfel beginnt sich regelrecht zu drehen und wird mit anderen Bildern überblendet: mit der imaginierten Hochzeit, mit Erinnerungen und Bildzitat aus dem Film. (Abb. 10 bis 12) Der Blick des gefallenen Boris hinauf zu den Bäumen stellt das Zentrum dar, um das herum im Wortsinn sich der Film dreht: ein Melodram, das mit dem Beginn der Liebesgeschichte einsetzt und mit dem Eintreffen der von der Front zurückkehrenden Soldaten endet. Dazwischen entspinnt sich eine Geschichte von Liebe und Entsagung, von Zweifel und Vertrauen, Krieg und Zerstörung, Fehlentscheidungen und ihrer Korrektur. Und eine solche – nun politische – Korrektur macht die Einstellung in der Mitte des Films lesbar.³⁵ Die Bäume scheinen zu sprechen oder zu einem Gespräch über sie aufzufordern.

Bildnachweis:

Abb. 1: Selim O. Khna-Magomedov: Rodchenko. The Complete Work, London/Mailand 1986, S. 226. – Abb. 2: Alexander Lavrentiev: Alexander Rodchenko. Photography 1924–1954, Köln 1995, S. 136, Abb. 167. – Abb. 3: Russische Photographie 1840–1940, Berlin 1993, S. 64. – Abb. 4: Abb. und Zitat nach: Rosalinde Sartori: «Jeder fortschrittliche Genosse muß nicht nur eine Uhr, sondern auch einen Fotoapparat haben», in: Ute Eskildsen / Jan-Christopher Horak (Hg.): Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 183–189, S. 186. – Abb. 5: Russische Photographie 1840–1940, Berlin 1993, S. 65. – Abb. 6: Peter Noever (Hg.): Alexander M. Rodtschenko, Warwara F. Stepanowa. Die Zukunft ist unser einziges Ziel..., München 1991, S. 189. – Abb. 7 bis 9 Filmstills aus Dsiga Wertow, Drei Lieder über Lenin («Tri pesni o Lenine»), 1934. – Abb. 10 bis 12: Filmstills aus Michail Kalatosow, Wenn die Kraniche ziehen («Letjat schurawli»), 1957.