



**Universität  
Zürich** <sup>UZH</sup>

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

**Master of Arts in Filmwissenschaft**

der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich (im Rahmen des universitätsübergreifenden

Master-Studiengangs *Netzwerk Cinema CH*)

# **Drei Filme Eugène Deslavs und die Filmästhetik der 1920er Jahre im Schnittpunkt transnationaler und intermedialer ästhetischer Trends**

**Verfasserin: Eva Lipecki**

Matrikel-Nr.: 07-722-002

Referent: Prof. Dr. Jörg Schweinitz

Seminar für Filmwissenschaft

Abgabedatum: 10.01.2015

# Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung.....	2
1.1. Theoretisches Vorgehen.....	6
2. Französische Filmgeschichte der zwanziger Jahre .....	9
2.1. Sozio-historischer filmgeschichtlicher Ansatz .....	9
2.2. Vier Tendenzen des französischen Filmdiskurses der zwanziger Jahre .....	14
2.3. Exkurs: Photogénie .....	18
2.4. Cinéma pur.....	23
2.5. Deslaw im Kontext des <i>cinéma pur</i> .....	27
3. Deslaws Filme, Vertov und das russische Montagekino .....	31
3.1. Montage der Attraktion und Intellektuelle Montage .....	31
3.2. Kino-Glaz.....	36
3.3. Deslaws Einsatz der Montage.....	40
3.4 Zusammenarbeit Boris Kaufman und Deslaw .....	42
4. Deslaws Bildästhetik im Verhältnis zur Moderne .....	44
4.1. Konstruktivismus .....	46
4.2. Fotografie am Bauhaus .....	53
4.3. Neues Sehen und Neue Sachlichkeit.....	57
4.4 Deslaws Bildästhetik des Films .....	61
5. Fazit .....	65
6. Bibliographie .....	67
7. Filmographie:.....	76

# 1. Einleitung

In den zwanziger Jahren entstanden in Deutschland und Frankreich zwei avantgardistische Filmströmungen, die fast gleichzeitig erschienen. Während in Deutschland Filmemacher wie Hans Richter, Viking Eggeling und Walter Ruttmann ‚absolute Filme‘ produzierten, die über keine Narration verfügten und deren Schwerpunkt auf der Bildästhetik lag, entwickelte sich in Frankreich eine ähnliche Strömung: das *cinéma pur*. Nicht nur der Diskurs über den absoluten Film oder das *cinéma pur* war in beiden Ländern prominent, sondern auch die Faszination der Maschine und des Urbanen. Die Grossstadt wurde damals weltweit in Grossstadtsinfonien wie Walter Ruttmanns BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927) oder Dziga Vertovs DER MANN MIT DER KAMERA (UdSSR 1929) porträtiert, und zudem durch Filme wie À PROPOS DE NICE (Jean Vigo, F 1930), der die Stadt zum Teil in extremen Top-Shots darstellte. Die erwähnten avantgardistischen Filmemacher werden bis heute viel und extensiv analysiert, es gibt jedoch weitere verwandte Werke eher unbekannter Regisseure, die ebenfalls Teil avantgardistischer Strömungen waren. Einer dieser wenig beachteten Filmemacher der französischen Filmgeschichte ist Eugène Deslaw.

Ievhen Slabchenko, später Eugène Deslaw genannt, wurde 1899 in der Ukraine geboren. Schon in seiner Jugend zeigte sich sein Interesse an Filmen, das er aber erst nach seiner Emigration nach Paris verfolgen konnte. 1918 beteiligte sich Deslaw noch an der Revolution, emigrierte dann aber 1920 in die Tschechoslowakei bevor er schliesslich 1922 nach Paris ging. Obwohl Deslaw keine kommunistischen Werte hegte, wollte er offenbar zum kulturellen Wandel in seiner ukrainischen Heimat unter sowjetischer Führung beitragen, weshalb er den Kontakt mit Institutionen seines Heimatlandes aufrecht erhielt. Im Jahre 1927 besuchte er die École Technique Photo-Cinéma in Paris, von der er sein Diplom als Filmvorführer erhielt. Im Oktober 1927 wurde er vom sowjet-ukrainischen Bildungskommissariat beauftragt, in Paris einen Filmklub für ukrainische Filme zu gründen. Bei der Etablierung des Filmklubs war Deslaw erfolgreich und popularisierte vor allem ukrainische Filmemacher, u.a. Alexander Dovjenko. Gleichzeitig erregten auch avantgardistische Filme aus Frankreich und Westeuropa Deslaws Interesse, zu denen er bald Artikel verfasste. Mit der von ihm erworbenen Sept-Debrie-Kamera setzte er die für ihn faszinierende Stadt Paris ins Bild. Deslaw arbeitete an Abel Gance‘ Film NAPOLEON (F 1927) mit und baute dabei den Kontakt zu anderen Künstlern auf. 1928 realisiert er dann mit Hilfe des Kameramanns Boris Kaufman sein erstes avantgardistisches Werk LA MARCHÉ DES MACHINES (Deslaw, F 1928). Deslaw arbeitete aber nicht nur mit Boris Kaufman zu-

sammen, sondern erhielt beispielsweise für seinen folgenden Film MONTPARNASSE (F 1929) Unterstützung von Luis Buñuel (vgl. Lubomir Hosejko 2004).

Für den zuvor erschienenen LA MARCHE DES MACHINES wurde Deslaw als avantgardistischer Regisseur gefeiert. Dies zeigt zum Beispiel ein Interview, das der Journalist Justin Biamèze von der Zeitschrift *Mon Ciné* mit Deslaw 1930 führte. Biamèze fragte Deslaw: „Savez-vous, Deslaw, que vous êtes classé dans la catégorie des réalisateurs d’avant-garde?“ (Biamèze 2004: 28). Mit einer nüchternen Antwort erläuterte Deslaw seine Einstellung zur Avantgarde und wie er seine Werke selbst einordnete:

Comment parler d’avant-garde en 1930. Si l’avant-garde a existé, ce fut en 1923.[...]. Je refuse l’étiquette de réalisateur d’avant-garde, pour préférer celle que l’on m’attribue en Allemagne «delikatessen-regisseur», expression difficilement traduisible, mais dont on saisira le sens, si l’on sait que «delikatessen» signifie «friandise». (Deslaw 2004: 29)

Obwohl sich Deslaw selbst also nicht als Teil der französischen Avantgarde sah, ordneten ihn die Zeitungen, wie im oben zitierten Beispiel, oder auch Zeitschriften der zwanziger Jahre wie *Close-Up* oder *Cinemonde*, den Avantgardisten zu. Es ist eine Etikettierung, die noch heute Bestand hat, und das mit Recht. Deslaw wird nicht nur von Institutionen wie dem Museum of Modern Art in New York oder dem österreichischen Filmmuseum als Regisseur der Avantgarde in Frankreich behandelt, sondern auch von Filmtheoretikern wie Peter Weiss, Richard Abel und Jacques Brunius.

Soviel Beachtung Deslaws Werke ursprünglich erhielten, so gründlich gerieten sein Schaffen und er selbst später in Vergessenheit. Er gilt der heutigen Filmgeschichte – trotz der eben erwähnten Zuordnungen zur Avantgarde – nur als Randnotiz, eine detaillierte Auseinandersetzung mit seinen Werken fand bisher kaum statt. Dies ist ein Grund, weshalb ich Eugène Deslaws Filme ins Zentrum meiner Masterarbeit stellen möchte. Ich konzentriere mich dabei auf drei Filme: LA MARCHE DES MACHINES, MONTPARNASSE und LES NUIT ÉLECTRIQUES (Deslaw F 1929).

Deslaws transnationale Ästhetik, die sich in all diesen Filmen zeigt, lässt sich exemplarisch und besonders prägnant an MONTPARNASSE analysieren. Der Film ist eine Grossstadtsinfonie im Sinne Walter Ruttmanns BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, aber auch anderer ‚Sinfonien‘ der damaligen Zeit, wie SAO PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE (Rodolfo Lustig und Adalberto Kemeny, Br 1929) oder FUKKO TEITO SHINFONI (The Tokyo Institut for Municipal Research, J 1929). Bei genauerer Betrachtung des Beginns von MONTPARNASSE lassen sich darüber hinaus Beziehungen zu anderen künstlerischen Strömungen feststellen. Deslaw stellt in MONTPARNASSE am Anfang eine Strasse in einer Top-Shot Perspektive dar. Mit einem nicht zentrier-

ten Fokus zeigt er für eine Weile den Strassenverkehr in Montparnasse bis er mit der Kamera in einen Dutch-Tilt übergeht und die gleiche Strasse aus neuem Blickwinkel präsentiert (vgl. Abb. 1). Dieser Moment in Deslaws Film, der in der ersten Abbildung zu sehen ist, erinnert an die russische konstruktivistische Fotografie Alexander Rodtschenkos (vgl. Abb. 2), die mit der Strömung des Neuen Sehens in Verbindung steht.



Abb.1: MONTPARNASSE, E. Deslaw F 1929.



Abb.2: *Sucharewski-Boulevard*, A. Rodtschenko UdSSR 1928.

Die Beziehungen von MONTPARNASSE zum Neuen Sehen beschränken sich indes nicht nur auf Rodtschenko, sondern erstrecken sich bis hin zur Fotografie am Bauhaus. Das wird in Abbildungen drei, vier und fünf ersichtlich, in der die Ähnlichkeiten zwischen Deslaws Film und den Fotografien von Umbo, dem deutschen Bauhaus-Fotografen, verdeutlicht werden.



Abb.3: MONTPARNASSE, E. Deslaw F 1929.



Abb.4: MONTPARNASSE, E. Deslaw F 1929.



Abb.5: *Mysterium der Strasse*, Umbo D 1928.

Dabei lässt sich nicht allein die Brücke zum Neuen Sehen in Deslaw Film schlagen, sondern auch zu Affinitäten der Neuen Sachlichkeit. Wie in Ruttmanns *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* thematisiert Deslaw in *MONTPARNASSE* den städtischen Alltag dieses Pariser Viertels, wobei er nicht zurückschreckt, mit Aufnahmen von Bettlern oder Vagabunden dessen dunklere Seiten darzustellen. Auch Ruttmann

dokumentiert in seinem Film *Bettler*, ja geht noch einen Schritt weiter und zeigt sogar einen Selbstmord.

Ein weiteres in *MONTPARNASSE* ersichtliches Merkmal ist Deslaws Verständnis von der Montage, die enge Verbindungen zu Dziga Vertovs Idee des «Kino-Auges» aufweist. Deslaw glaubte, wie Vertov, an die Idee, dass die Kamera dem menschlichen Auge überlegen sei und dass aus diesem Grund mit ihrer Hilfe ein differenzierterer Blick auf die Wirklichkeit geschaffen werden könne. Dieses Verfahren wird in *MONTPARNASSE* deutlich, wenn Deslaw das Pariser Viertel – so wie Vertov seine russischen Städte – aus neuen Blickwinkeln und mit neuen Ansichten porträtiert.

*MONTPARNASSE* unterhält mit der Fotografie am Bauhaus, dem Neuen Sehen und der Neuen Sachlichkeit Beziehung zum deutschen Kunstdiskurs sowie mit der konstruktivistischen Fotografie Russlands oder der russischen Montagetheorie zu russischen Künstlerströmungen. Zugleich ist der Film, wie auch Deslaws andere Filme *LA MARCHÉ DE MACHINES* und *LES NUIT ÉLECTRIQUES*, Teil des französischen Filmdiskurses der zwanziger Jahre.

Um in Deslaws Werken die transnationalen Beziehungen zu anderen künstlerischen Strömungen in Europa festhalten zu können, seien zuerst die diversen, hier in der Einleitung angedeuteten künstlerischen Bewegungen expliziert werden. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit zunächst die französische Filmavantgarde der zwanziger Jahre erläutert, um danach Deslaws Filme darin einordnen zu können. Danach soll Deslaws Werk in Beziehung zur Montagetheorie (und -praxis) Eisensteins und Dziga Vertovs gesetzt werden. Obwohl Deslaws und Eisensteins Montagestile sich unterscheiden, erklärt Deslaw in einer seiner Schriften, dass er vor allem von der Eisensteinschen Montage der Attraktion beeinflusst worden sei, was aber, wie hier ersichtlich werden wird, kaum der Fall ist, da Deslaws Arbeiten weit deutlichere Bezüge zu Vertovs Montagestil aufweisen. Anschliessend wird Deslaws Filmästhetik erörtert und in Bezug zum Neuen Sehen, zur Neuen Sachlichkeit, zur Fotografie am Bauhaus und zur russischen, konstruktivistischen Fotografie gesetzt. Schon anhand der Auflistung von möglichen Bezügen von Deslaws Werken wird ersichtlich, dass sich sein Schaffen nicht innerhalb eines einzelnen theoretisch-ästhetischen Rahmens deuten lässt, sondern erst in einem transnationalen Kontext verstanden werden kann. Seine Filme zeigen eine komplexe Wechselbeziehung zwischen den französischen, russischen und deutschen Kunstverständnissen jener Zeit.

## 1.1. Theoretisches Vorgehen

Bei der Betrachtung des Filmes MONTPARNASSE wird deutlich, dass er – wie auch die anderen Werke Deslows – transnationale Beziehungen aufweist, die zuerst erläutert werden müssen, damit seine Filme und deren Ästhetik in historischem Zusammenhang gestellt werden können. Folgende Thesen lassen sich von der Feststellung, dass Deslows Werke über eine transnationale Ästhetik verfügen, ableiten:

Deslows Werke, insbesondere LA MARCHE DES MACHINES und LES NUIT ÉLECTRIQUES lassen sich explizit in den Diskurs des *cinéma pur* einordnen; die Grossstadtsinfonie MONTPARNASSE weist in besonderem Masse Elemente auf, die auf Dziga Vertovs filmische Arbeiten hindeuten; alle drei – in dieser Masterarbeit berücksichtigen – Filme zeigen zudem Ähnlichkeiten mit der Bildästhetik des Neuen Sehens und sollen deshalb mit der Fotografie dieser Stilrichtung analytisch in Verbindung gebracht werden; LA MARCHE DES MACHINES und MONTPARNASSE lassen sich mit dem darin zum Ausdruck kommenden Faszinosum der Maschine und mit der nüchternen Darstellung des Alltags in die Nähe des Diskurses der Neuen Sachlichkeit rücken.

Um diese Thesen bestätigen zu können, werde ich zuerst die französische Filmlandschaft der zwanziger Jahre erläutern. Dabei stütze ich mich auf den Filmtheoretiker Richard Abel (1984), der in seinem Buch *French Film Theory and Criticism* die Schriften der französischen Filmtheorie, darunter der Avantgarde der zwanziger Jahre, editierte und kommentierte und den damaligen öffentlichen theoretischen Filmdiskurs in der Periode zwischen 1907-1929 in vier verschiedene Tendenzen einteilte. Um dieses Studium der historischen Theorien zu ergänzen, stütze ich mich auf ein weiteres Buch Abels, nämlich *French Cinema. The first wave, 1915-1929*, das einen historischen Blick auf die französische Filmgeschichte wirft. Des Weiteren werden Filmhistoriker wie David Bordwell und Kristin Thompson (1994), Peter Weiss (1995), Oliver Fahle (2000), Jerzy Toeplitz (1977) und Brigit Hein (1977) herangezogen, um ein vollständigeres Bild der französischen Filmgeschichte der zwanziger Jahre herauszuarbeiten. Als Ergänzung zu den oben erwähnten Filmhistorikern und Filmtheoretikern werde ich noch Artikel der Regisseure Jacques Brunius (1970) und Fernand Léger (1988) heranziehen. Gerade Brunius wirft in seinem Artikel *Experimental Film in France* einen sehr nüchternen und kritischen Blick auf die französische Filmavantgarde der zwanziger Jahre.

Nach der Explizierung der Filmlandschaft in Frankreich möchte ich vor diesem Hintergrund Deslows Verständnis des Films als Kunst erläutern, um ihn dadurch his-

torisch vor allem zur Bewegung des *cinéma pur* ins Verhältnis setzen zu können. Hier stütze ich mich auf Deslows eigene Schriften zu seinen Filmen und auf seine Filmkritiken. Seine sind insbesondere deshalb aufschlussreich, weil sie Informationen über das eigene filmische Schaffen liefern. Deslows Texte sollen indes nicht im Sinne der Auteur-Theorie<sup>1</sup> gelesen werden, bei der versucht wird die Handschrift des Regisseurs durch seines Filmkorpus hindurch festzuhalten, sondern vor allem mit Blick auf die transnationalen Beziehung seiner Werke, auch zu anderen Künsten und Strömungen.

Da die Ästhetik der Filme Deslows nicht nur mit der Bewegung des *cinéma pur* in Verbindung gebracht werden kann, werde ich im dann folgenden Abschnitt der Arbeit die Beziehung zwischen Dziga Vertovs Montagetheorie und Deslows Filmen herausarbeiten. Da Deslaw einen direkten Bezug auf Eisensteins Montagetheorie nimmt, aber diese nicht derart konsequent umsetzt, wie das Eisenstein selbst in seinen Filmen gemacht hat, werde ich zuerst auf das Konzept der Attraktionsmontage von Eisenstein eingehen, um dann Eisenstein von Deslaw abgrenzen zu können. Im darauf folgenden Schritt versuche ich das Verhältnis zwischen Deslows Montageverständnis mit Dziga Vertovs Montagetheorie zu explizieren. Ähnlichkeiten zwischen der Ästhetik der beiden Filmtheoretiker wurden bereits von damaligen Filmkritikern wie Justin Biamèze von *Mon Ciné* postuliert, der gestützt auf einen russischen Filmkritiker behauptete:

La Marche des machines et Nuits électriques passaient récemment en U.R.S.S. Un critique connu n'hésitait pas à déclarer que ces films spéciaux, à mi-chemin entre le «ciné-œil» (théorie de Dziga Vertov) et les films purement abstraits [...]. (Biamèze 2004: 28)

Für diese Analyse werde ich mich vor allem auf Vertovs Schriften wie «Wir. Variante eines Manifestes» (1922), «Kinoki-Umsturz» (1923) und «Kinoglaz» (1924) stützen, um die Idee des Kino-Auges und deren Konsequenzen auf Vertovs Film DER MANN MIT DER KAMERA herauszuarbeiten.

---

<sup>1</sup> Der Begriff des Auteurs erschien 1954 in dem Artikel *politique des auteurs* von François Truffaut in der französischen Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma*. Truffaut bezeichnete Regisseure als Auteur, wenn diese ihre Filme mir ihrer persönlichen Vision und anhand ihrer Regeln gestalteten. Andrew Sarris entwickelte den Ansatz weiter und versuchte immer wieder eine Handschrift der Regisseure innerhalb dessen Filmkorpus festzuhalten. Die Auteur-Theorie beinhaltet die Idee, dass ein Regisseur, wenn er qualifiziert ist, über einen markanten Stil verfügt, der in jedem seiner Filme zu finden ist. (Vgl. Bender Lexikon)



Da Deslaws Filme auch Elemente der künstlerischen Strömung des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit aufweisen, wie dies mit Blick auf MONTPARNASSE bereits angedeutet wurde, werden diese zwei Bewegungen im weiteren Verlauf der Masterarbeit betrachtet. Bei der Ausarbeitung dieses Themas stütze ich mich auf Jörg Schweinitz (2013), Norbert Schmitz (1994), Jan Sahli (2008) und als Primärquelle auf László Moholy-Nagy (1972). In Deutschland mündete die Fotografie des Neuen Sehens in die Bauhaus-Fotografie, repräsentiert durch László Moholy-Nagy, Umbo und Lucia Moholy. In Russland erscheint Vergleichbares in der konstruktivistischen Fotografie, die vor allem von Alexander Rodtschenko ausgeübt wurde.

Da jeder theoretische Block mit der Filmanalyse der jeweiligen Filme Deslaws verbunden ist, gehe ich nicht in einem getrennten Kapitel auf die Filme ein, vielmehr wird die Analyse der Filme in jedem theoretischen Abschnitt enthalten sein.

## 2. Französische Filmgeschichte der zwanziger Jahre

Der erste Weltkrieg führte nicht nur in Frankreich zu einer Stagnation der Filmproduktion, sondern ganz Europa war von dieser Krise betroffen. Dabei spitze sich die Lage der Filmindustrie nach 1920 so zu, dass Länder wie Frankreich um 1929 68 Filme produzierten, während der französische Markt mit über 562 amerikanischen Filmen überflutet wurde (vgl. Bordwell/Thompson 1994). Als Reaktion auf die Strömung amerikanischer Film über die nationalen Märkte versuchten Regisseure aus anderen europäischen Ländern, wie zum Beispiel England, Filme zu gestalten, die den Filmen der Konkurrenz aus Amerika in Stil und Thematik ähnlich waren. In Frankreich strebten Filmemacher wie Germaine Dulac, Abel Gance oder Louis Delluc hingegen einen anderen Umgang mit dem Medium an. So versuchten sie Film als Kunst in der damaligen Zeit zu etablieren und gingen soweit, dass sie mit dem Medium experimentierten um neue Seherfahrungen zu gewinnen. Dabei entstand in Frankreich eine fruchtbare Zeit für den theoretischen Austausch über Filme, der nicht unabhängig von seinem historischen Kontext betrachtet werden soll.

### 2.1. Sozio-historischer filmgeschichtlicher Ansatz

Richard Abel führt in seinem Werk *French Cinema. The first wave, 1915-1929* eine detaillierte Analyse der französischen Filmgeschichte durch, bei der er nicht nur die historisch-politischen Gründe der Entwicklung der Filmindustrie in Betracht zieht, sondern auch die unterschiedlichen Sektoren der Entfaltung genauer unter die Lupe nimmt. Interessant hier ist vor allem, wie sich die allgemeine gesellschaftliche Lage in Frankreich entwickelte und wie die Filmproduktion von den historischen Ereignissen beeinflusst wurde.

Abel stellt zu Beginn seines Buches fest, dass die französische Filmindustrie unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg ein grosses Wachstum erlebte und über ähnliche Grössendimensionen verfügte wie die amerikanische Filmbranche (vgl. Abel 1984: 7). Gerade Pathé-Frères war eine Firma, die sich immens ausweitete, weil sie einerseits Filme produzierte, vermarktete und in eigenen Kinos vorführte, und andererseits ihr eigenes Filmmaterial inklusive der Kamera und den Rohfilm herstellte. Dabei beschränkte sich Pathé-Frères nicht nur auf die Distribution der Filme auf dem nationalen Markt, sondern vertrieb um 1907 in Amerika mehr Filme als amerikanische Fir-

men selbst. Orientiert an Charles Pathés Erfolg stieg Léon Gaumont in das Filmgeschäft ein. Das Familienunternehmen expandierte von 1905-1907 zu einer grossen Korporation. Gaumont produzierte wie Pathé sein eigenes Filmmaterial, experimentierte mit Farb- und Tonfilmverfahren und spezialisierte sich auf die Distribution und auf Filmvorführungen. Dabei arbeitete Gaumont zuerst eng mit der Regisseurin Alice Guy zusammen, um danach eine Kooperation mit Louis Feuillade zu beginnen. Auch kleinere Firmen wie Film d'Art, Eclair und Ellipse hatten sich einen fixen Marktanteil der französischen Filmindustrie vor dem ersten Weltkrieg erobert. Letztere drei Firmen konzentrierten sich vor allem auf die Filmproduktion. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie keine starke internationale Präsenz bei der Distribution von Filmen zeigten. So war Eclair, wie Gaumont und Pathé, eine Firma, die im Ausland und gerade in Amerika bei der Distribution französischer Filme eine prägende Rolle einnahm.

Gemäss Abel begann im Jahre 1914 noch vor Kriegsbeginn die Krise der französischen Filmindustrie, welche auch mit dem Aufkommen des Tonfilmes um 1929 kein Ende fand. Grund dafür war Pathés Streit mit der Eastman Company um die Produktion des Filmmaterials und der Distribution in Amerika, bei dem die Firma einen wichtigen Marktanteil in den USA verlor. Zusätzlich waren alle oben erwähnten Firmen durch den Rückgang an Investitionen vor allem bei der Filmproduktion durch die Banken betroffen, was der latenten Drohung des Kriegsausbruchs geschuldet war. Der Kriegsanfang im August 1914 sorgte schliesslich für einen vollkommenen Stillstand der Filmindustrie. Sämtliche Branchen wurden eingestellt, da viele Mitarbeiter ihren Wehrdienst antraten und die leeren Studios als Lager für Kriegsmaterialien benutzt wurden. Im nationalen Interesse wurden auch die Kinos geschlossen, da niemand mit einem langen Krieg rechnete. Französische Soldaten die zur Front marschierten schrien laut Abel ‚nach Berlin und zurück in die Heimat an Weihnachten‘ (vgl. Abel 1984: 9). Mit fortdauerndem Krieg wurde die Filmindustrie jedoch wieder aus ihrem Stillstand geweckt. 1915 begannen die grossen Firmen, wie Pathé oder Film d'Art, wieder mit der Produktion insbesondere von historisch-patriotischen, kriegsbezogenen Filmen. Das dem Kriege sowie der kriegsbezogenen Filmproduktionen und der Aktualitäten von der Front bald überdrüssige Publikum begann sich vor allem für eskapistische Filme zu interessieren, die vorwiegend aus amerikanischer Produktion stammten. Hier sieht Abel die erste Ursache für eine Überflutung des französischen Filmmarkts durch amerikanische Produktionen. Nicht nur diese Marktlücke beschleunigte die Eroberung der französischen Kinos durch die Amerikaner, sondern auch, dass die in Frankreich entwickelten und erfolgreichen Genres wie die Serien von Gau-

mont mit FANTÔMAS (Louis Feuillade, F 1913-1914) oder literarische Adaptionen wie die von Film d'Art von amerikanischen Produktionsfirmen übernommen und perfektioniert wurden. Die Vervollkommnung durch die amerikanischen Filmproduktionen lag an deren besseren technologischen Möglichkeiten. Amerikanische Produktionsfirmen verfügten nicht nur über bessere Belichtungs- und Montagetechniken, sondern auch das Schauspiel wirkte, verglichen mit dem französischen, ‚natürlicher‘ und spontaner. So produzierte Amerika nach französischem Rezept Filme, die nicht nur in den USA immense Erfolge feierten, sondern auch in Frankreich das Publikum eroberten. Gemäss Bordwell und Thompson waren amerikanische und deutsche Studios nicht nur technisch besser ausgerüstet als französische, sondern sie verfügten auch über bessere Standorte. So lagen die meisten französischen Filmstudios am Stadtrand von Paris. Anders als die amerikanischen Studios waren sie nicht von weiten, offenen Plätzen umgeben, sondern von Häusern. Im Jahre 1917 stammten 50% der Filme, die in Frankreich auf den Markt kamen, aus Amerika. Die Nachfrage war so gross, dass viele amerikanische Firmen sich in Paris niederliessen, um von dort aus die Filme besser vertreiben zu können.

Der grösste Einfluss Amerikas auf den französischen Filmmarkt fand aber erst nach dem ersten Weltkrieg statt. Aus ökonomischen Gründen investierten vor allem grosse Firmen wie Pathé nicht mehr in die Produktion eigener Filme, da das finanzielle Risiko zu gross und das Vertreiben französischer Filme im Vergleich zu amerikanischen kostspieliger war. Die Vermarktung amerikanischer Produktionen war für viele Firmen ein Garant für Erfolg, da sie beim französischen Publikum grossen Anklang fanden. Im November 1918 gründete Pathé sogar eine Firma, Pathé-Cinema, die sich hauptsächlich auf die Distribution und weniger auf die Produktion konzentrieren sollte. Die gleiche Strategie wurde auch von Gaumont verfolgt. Auch diese Firma investierte nicht mehr in die eigene Filmproduktion, sondern vor allem in die Distribution amerikanischer Filme. Léon Gaumont selbst erklärte seine Strategie „American technique and French subtitles, that is what must be done“ (Abel 1984:13). Den Beginn des Tiefpunkts der Filmproduktion datieren viele Filmhistoriker wie Abel und Bordwell auf das Jahr 1918, in dem nur 20% Prozent der laufenden Filme in den Kinos französisch waren. Bordwell und Thompson erwähnen in ihrem Buch *Film History. An Introduction* diese Dominanz der amerikanischen Filme in Frankreich als einen Punkt, der die französische Filmindustrie nachhaltig schwächte und ein Bewusstsein der Konkurrenz zwischen französischen und amerikanischen Filmregisseuren schuf. Die französischen Filmemacher hatten aufgrund fehlender Unterstützung

durch grosse Firmen wie Pathé und Gaumont keine Chance gegen die Amerikaner anzutreten. Frankreich konnte ausserdem seine Filme nur an Länder exportieren, mit denen es einen allgemeinen kulturellen Austausch hatte, wie die Schweiz, Belgien sowie dessen eigene afrikanische Kolonien. Dies erschwerte die Verbesserung der wirtschaftlichen Lage der Filmindustrie in Frankreich. Während sich Pathé und Gaumont vor allem auf die Distribution amerikanischer Filme konzentrierten, stellte Eclair die Produktion von Filmen ein und konzentrierte sich auf Entwicklung und Verkauf von Filmmaterial und den Verleih von Studios.

Begründet durch die pessimistische Nachkriegsstimmung, fehlende Investitionen für die Produktion französischer Filme, mangelnde Technologie und den grossen Verlust an nationalen und internationalen Marktanteilen erreichte die französische Filmindustrie 1919 ihren Tiefpunkt. Die Krise führte aber auch dazu, dass nicht mehr grosse Filmproduktionsfirmen wie Pathé oder Gaumont die Filmindustrie in Frankreich beherrschten, sondern eine Fragmentierung stattfand und viele kleine bis mittelgrosse Produktionsunternehmen in dieser Zeit entstanden. Die kleinen Filmbetriebe konnten sich vor allem durch internationale Finanzierung aufrechterhalten, sodass sie nicht mehr von nationalen Banken abhängig waren. Aus diesem Grund erlebte 1920 die Filmindustrie einen Strukturwandel, da viele kleinere Produktionsfirmen durch die Kooperationen mit diversen Ländern mit einer internationalen Finanzierung rechnen konnten. Abel behauptet, dass gerade die russische Diaspora in Frankreich grosse finanzielle Investitionen in kleine bis mittelgrosse Produktionsfirmen leistete. Regisseure kleiner Firmen, die nicht mehr von grossen Studios abhängig waren, konnten diese Freiheit nutzen, um mit dem Medium zu experimentieren. Ein Beispiel für diese Entwicklung ist Abel Gance, der von der grossen Produktionsfirma Film d'Art entlassen wurde. Nach seinem erfolgreichen Film *J'ACCUSE* (F 1919), den er mit finanzieller Unterstützung durch Charles Pathé vollendete, gründete Gance seine eigene Produktionsfirma und drehte den noch erfolgreicher Film *LA ROUE* (F 1923).

Einige der grossen Firmen wie Gaumont verfolgten zudem neue Strategien, wie die Serie „SÉRIES PAX“, die aus mittellangen Filmen bestand und auf dem Vorbild erfolgreicher Filme wie *JUDEX* (F 1917) oder *BARRABAS* (F 1920) von Louis Feuillade basierte. Charles Pathés Taktik hingegen war zu dieser Zeit eine Andere. In einer Annonce teilte Pathé am 20. September mit, dass er Pathé-Cinéma in zwei kleinere Unternehmen aufteilen würde, Pathé-Cinema und Pathé-Consortium. Pathé-Cinéma sollte unter der Leitung von Ferdinand Zecca die Baby-Pathé Kamera (9-mm) und deren Filmstreifen produzieren und sich auch um die Entwicklung der Filme sorgen.

Pathé-Consortium hingegen hatte die Aufgabe sich um die Distribution und Vorführung der Filme sowie um die Vermietung der Studios zu kümmern. Der Zweck der Aufteilung der Firma Pathé-Cinema ist bis heute nicht gänzlich geklärt. Es wird vermutet, dass Pathé diesen Schritt gegangen ist, um einen Teil der Firma und dessen Investoren vor dem Risiko des Scheiterns einer Superproduktion zu schützen. Da Pathé-Cinema nicht mehr direkt am Prozess der Filmproduktionen beteiligt war, stellte diese Firma eine sicherere Anlage für Investoren dar (vgl. Abel 1984: 21).

1922 erholte sich die französische Filmindustrie von der Krise und die nationale Produktion stieg auf 130 Filme an, während die Anzahl in den beiden vorherigen Jahren zwischen 80-100 Filme pro Jahr lag. Verglichen mit Deutschland, das 474 Filme pro Jahr produzierte, oder Amerika mit stolzen 706 Filmen pro Jahr, waren 130 zwar eine geringe Anzahl, doch sie deutete auf einen Aufschwung der Branche hin, die während des Krieges eine ökonomische Niederlage erlitten hatte. Ein weiteres Zeichen für die Erholung der Industrie war, dass mehr und mehr kleine Produktionsfirmen entstanden. Dies geschah in einer Zeit, in der Regisseure wie Louis Delluc, Germaine Dulac, Fernand Léger mit ihrer spezifischen Art und Weise Filme zu machen bekannt wurden.

Die Stabilität der Filmindustrie in Frankreich hielt aber nicht lange an. 1926 wurde der französische Markt vor allem wegen dem in Deutschland von Amerika implementierten Dawes-Plan beeinträchtigt, da nun nicht mehr so viele deutsch-französische Filmkooperationen entstanden. Nicht nur in Deutschland wurde die Präsenz Amerikas Mitte der zwanziger Jahre massiv spürbar, sondern auch in Frankreich wuchs sie beständig an, insbesondere durch die Niederlassung von Paramount in Paris im Jahr 1922. Durch die grosse Nachfrage amerikanischer Filme in Frankreich hatte sich Paramount entschlossen, einen Standort in Paris zu eröffnen. Die Firma in Frankreich war nicht nur für die Distribution der eigenen amerikanischen Filme zuständig, sondern produzierte auch selbst sehr erfolgreiche Filme wie zum Beispiel *LES OPPRIMÉS* (Henry Roussel, F 1923). Obwohl Paramount mit seinen Produktionen nicht immer Erfolge feiern konnte, wie etwa beim Film *MADAM SANS-GÈNE* (Léonce Perret, F 1925), produzierte die Firma weiterhin Filme in Frankreich. Neben Paramount liess sich beispielsweise auch Metro-Goldwyn in Paris nieder und platzierte sich mit Hilfe Gaumonts am französischen Markt. Die Verknüpfung von Gaumont und Metro-Goldwyn 1924 schränkte nicht nur Gaumonts Distributionsrechte ein, der Tod von Gaumonts Hauptregisseur Louis Feuillade 1925 führte darüberhinaus zu einer vollständigen Fusion der beiden Firmen. Die resultierende Firma nannte sich Gau-

mont-Metro-Goldwyn und stand unter der Kontrolle der MGM Films. Trotz der starken amerikanischen Präsenz erholte sich die Filmindustrie mit der ökonomischen Stabilisierung Frankreichs. Französische Grossproduktionen konnten immer noch nicht erfolgreich mit deutschen oder amerikanischen Unternehmen konkurrieren, kleinere Produktionsfirmen wie die der Filmregisseure Germain Dulac oder Jean Epstein etablierten sich jedoch in zunehmendem Masse. Da die kleineren Firmen unabhängig von einem Studio operierten, konnten sie freier mit dem Medium experimentieren, zumal sie ihren Fokus weniger auf einen ökonomischen Erfolg legten. So drehte Dulac zum Beispiel ihren ersten Experimentalfilm DISQUE 957 (F 1928). Auch setzte beispielsweise Epstein diverse filmische Mittel wie die Überblendung oder Montage differenziert ein, was in seinem Film LA GLACE À TROIS FACES (F 1927) auffällt.

Diese ästhetisch fruchtbare Phase hielt bis zum Aufkommen des Tonfilms um 1928 an. Mit der nun einsetzenden neuen technologischen Entwicklung konnte die hiesige Filmindustrie nicht mithalten, da sie im Gegensatz zu Deutschland oder Amerika nicht über ein Tonpatent verfügte und auch keine ausgerüsteten Kinosäle für die Vorführungen der neuen Art Film besass. Da ich in meiner Masterarbeit vor allem Deslavs Werke in die Stummfilmära der zwanziger Jahre in Europa einordnen möchte, ist es verzichtbar, auf diese weitere Entwicklung der französischen Films einzugehen.

Obwohl die Filmgeschichte in Frankreich mit der ökonomischen Krise nach dem ersten Weltkrieg eine sehr turbulente Phase durchlief, entstand gleichzeitig vor diesem Hintergrund die Freiheit, die vor allem von kleineren Produktionsfirmen gewährleistet wurde, für einen interessanten, innovativen Umgang mit dem Medium. Germain Dulac, Jean Epstein, Louis Delluc, Dimitri Kirsanoff und Fernand Léger experimentierten nicht nur mit Filmen, sondern schrieben über das neue Medium und darüber, wie sich diese neue Kunst weiterhin entwickeln sollte. Aus filmästhetischen Gründen, aber auch in Hinsicht auf die Entfaltung filmtheoretischer Positionen waren die zwanziger Jahre mithin in Frankreich eine fruchtbare Zeit.

## **2.2. Vier Tendenzen des französischen Filmdiskurses der zwanziger Jahre**

Bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts führten französische Zeitschriften Diskurse über den Film und darüber, wie sich dieses Medium zukünftig entwickeln sollte. Filmhistoriker wie David Bordwell oder Kristin Thompson richteten den Fokus ihrer Analyse der theoretischen Auseinandersetzung der damaligen Zeit auf den fran-

zösischen Impressionismus und vernachlässigten andere wichtige Strömungen, die einen bedeutenden Einfluss auf die Filmgeschichte hatten. Richard Abel erweitert in *French Film Theory and Criticism. 1907-1929* den Rahmen seiner Betrachtung der französischen Filmtheorie, indem er auf diverse weitere Bewegungen eingeht.

Abel teilt den Diskurs während der Periode von 1907-1929 in vier Phasen ein, die er theoretisch konturiert. 1907-1914 sieht er als eine Vorbereitungsphase für eine intensive theoretische Auseinandersetzung mit dem Kino. Zwar traten zwischen 1915 und 1919 schon wichtige Begriffe wie die ‚Photogénie‘ im Diskurs auf, aber bedingt durch den Krieg blieb die theoretische Befassung mit Filmen noch gebremst. Die Zeit zwischen 1920 und 1924 ist dann die Periode, in der sich französische Theoretiker und Filmemacher intensiv Fragen nach dem Ziel der Filmkunst zuwandten. Die Theorieentwicklung in dieser Phase ist in Hinsicht auf das Ziel meiner Arbeit am interessantesten, da sie prägend für die Entwicklung des *cinéma pur* war, obwohl Abel den Höhepunkt des theoretischen Filmdiskurses auf die Zeit zwischen 1925-1929 legt. Zwar drehte Deslaw erst 1928/29 aktiv Filme, aber er orientierte sich am *cinéma pur*, das um 1920 entstand. Die Periodisierungen sollen – so auch Abel – nicht als starre Grenzen verstanden werden, vielmehr fließen die Abschnitte ineinander über und die Periodisierung dient eher dazu, Schwerpunkte der Auseinandersetzung mit Filmen in Frankreich kenntlich zu machen.

Die vier theoretischen Tendenzen, die Abel zwischen der Phase 1920-1924 festhält, gehen 1925 in zwei Richtungen über, nämlich das abstrakte Kino und das narrative-populäre Kino. Deswegen werden hier auch gewisse Ansätze der letzten von Abel beschriebenen Phase zwischen 1925-1929 berücksichtigt.

Wie oben erwähnt gliedert Abel die Phase zwischen 1920 und 1924 in vier Richtungen auf. Er selbst sagt, dass

[...] these writers [französische Filmtheoretiker zwischen 1920-1924, wie Louis Delluc oder Germaine Dulac] generally fall into at least four major, well-established „camps“ or centers of gravity – mainstream narrative, Impressionism, Realism, plastic non-narrative – which competed for dominance in the early 1920s. (Abel 1988: 200)

Die Vertreter der ersten Tendenz, also die des *narrativen-populären Kinos*, wie zum Beispiel Charles Pathé, forderten ein eskapistisches Kino, dessen Fokus auf der populären Erzählung lag. Dabei war Louis Feuillade, der zehn Jahre zuvor ein Kino in Kombination mit der Malerei vertrat, ein starker Verfechter dieser Position. Er behauptete, dass das Kino die Funktion hätte, die Zuschauer in eine imaginäre Welt zu



versetzen. Die folgenden Sätze aus Feuillades Aufsatz über BARRABAS verdeutlichen sein Verständnis über die Funktion des Filmes:

Film is not a sermon, not even a lecture, much less a puzzle, but a divertissement for the eyes and mind. The quality of this divertissement is measured according to the interest of the public for which it was made. To think otherwise would mean that the cinema is not what it is: the popular art of our time.... (Feuillade 1988: 224)

Dabei hatte Feuillade, die konkrete Vorstellung, dass für ein französisches Publikum die Fiktion des romantischen Abenteurers das erfolgreichste Genre wäre und es deswegen gefördert werden sollte. Gegen diese von Pathé und Feuillade vertretene Position richteten sich die anderen von Abel erwähnten Richtungen. Sie sahen im Film ein anderes Potenzial als nur Geschichten zu erzählen, nämlich das Experimentieren mit unterschiedlichen filmischen Mitteln, die nicht der Narration unterworfen werden.

Eine dieser Positionen wurde von den *Impressionisten* vertreten, von denen Abel sagt, sie hätten eine elitäre Haltung gegenüber dem Kino vertreten. Anhänger dieser Richtung waren vor allem die Filmkritiker Émile Vuillermoz und Riciotto Canudo sowie die Filmkritikerin und Filmemacherin Germaine Dulac. Insbesondere Vuillermoz und Dulac strebten nach einem Kino, das sich als eine Kunst wie die Malerei versteht. Vuillermoz plädierte für eine kinematographische Sprache, behauptete aber, dass sich nur ein begrenztes Publikum für eine solche Filmkunst finden würde, da der Grossteil der potentiellen Zuschauer solche Filme nicht verstehen würde. Allgemein strebten die Vertreter des Impressionismus ein narratives Kino an, das mittels besonders ausgearbeiteter visueller Qualitäten (*Photogénie*) subjektive Gefühle und Stimmungen erzeugen sollte, so wie Abel es darstellt: „[...] the narrative cinema, then, ultimately ought to function as a pretext for personal vision and lyrical expression“ (Abel 1988: 202). Filme sollten die tiefsten subjektiven Gefühle eines Künstlers sowie die Objekte direkt wiedergeben und den Zuschauern zugänglich machen. Was Canudo am Film besonders faszinierte war die „extraordinary and striking faculty of representing things“ (Canudo in Abel 1988: 202). Die Vertreter dieser Position strebten eine Art Kunstkino an und nahmen eine elitäre Haltung in dem Sinne ein, dass sie explizit keine populären Filme produzierten wollten. Vielmehr wollten sie Filme schaffen, welche die tiefsten Gefühle der Menschen ausdrücken können.

Im Gegensatz zu dieser elitären Haltung steht die *Realistische* Bewegung, theoretisch vertreten durch Louis Delluc und Léon Moussinac. Sie strebten ein demokratisches Kino an. Dabei sollte eine erzählerische Struktur vorhanden sein, die mit einer natürlichen Darstellung der Landschaft verbunden ist. Abel fasst das so zusammen: „The

subjects Delluc and Moussinac preferred, therefore, were original scenarios of simple, banal stories drawn from real life, especially working-class or provincial life“ (Abel 1988: 203). Nicht nur für eine realistische Darstellung der Landschaft oder des Szenarios wurde plädiert, sondern auch für ein natürliches Schauspiel. Im Gegensatz zur Ansicht von Vuillermoz und Canudo war die Darstellung alltäglicher Dinge oder Ereignisse für beide Theoretiker ebenfalls Teil der Filmkunst.

Die vierte Tendenz fasst Abel als nicht-narrativ, als *cinéma plastique* also ein Kino der Bildkunst, zusammen. Sie wird vor allem von Elie Faure, Fernand Léger und Jean-François Lagleen vertreten. Faure und Léger verbannten die Narration als das primäre Mittel des Filmes und sahen den Film als ein grundästhetisches Phänomen, als *cinéma plastique*<sup>2</sup>.

Mit *plastique* meinen beide „[...] the representation of forms either in repose or in movement“ (Abel 1988: 204). Die bildästhetische Qualität des Kinos steht im Mittelpunkt des *cinéma plastique*. Léger war vor allem vom Film LA ROUE von Abel Gance begeistert, jedoch nicht von der Erzählung oder dem Schauspiel an sich, sondern von der visuellen Inszenierung der Maschinen. Der Film sei keine Imitation des Theaters schreibt er in seinem Aufsatz LA ROUE: *Its Plastic Quality* 1922, sondern Gance „[...] is going to make you see and move you in turn with the face of this phantom whom you have no more than noticed before“ (Léger 1988: 273). Léger betont in seinem Artikel über LA ROUE, dass Gance es schaffte, nicht nur einen differenzierten Blick auf die Menschen, sondern vor allem auf die Maschinen zu werfen. Dabei zelebriert er die Präzision, Dynamik und Ordnung der Maschinen als Repräsentanten der damaligen Moderne. Inspiriert durch Gance drehte Léger 1924 selbst den Film LE BALLET MÉCANIQUE, mit dem er seine Idee eines *cinéma plastique* praktisch herausarbeitete.

---

<sup>2</sup> Eine Schwierigkeit resultiert bei der Übersetzung des Wortes *plastique* ins Deutsche daraus, dass der Begriff in der französischen Sprache (anders als „plastisch“ im Deutschen) nicht nur verwendet wird, um die Dreidimensionalität von Eindrücken des Filmbildes zu betonen. Der Begriff verweist hier (teils ganz unabhängig von der ersten Bedeutung) auch allgemein auf die Ausarbeitung der Bildebene des Films („bildlich“), da er sich im Französischen vom Begriff „bildende Kunst“ (*arts plastique*) herleitet. Ich habe mich angesichts dieser nicht übertragbaren Doppelbedeutung entschlossen, den Begriff französisch zu belassen.

### 2.3. Exkurs: Photogénie

Bevor die Idee des *cinéma plastique* und vor allem die spätere Integration (ab 1925) in das *cinéma pur* expliziert wird – im *cinéma pur* sieht Abel die Zuspitzung der Idee des *cinéma plastique*, da der Fokus explizit auf die ästhetisch-visuellen Elemente gelegt wird – muss auf das für die damalige Zeit wichtige Konzept der ‚Photogénie‘ eingegangen werden. ‚Photogénie‘ wurde nicht nur von bekannten Filmemachern und Filmtheoretikern wie Louis Delluc, Jean Epstein, Dimitri Kirsanoff, Germaine Dulac, oder Jean Cocteau verwendet, sondern auch von Deslaw oder Pierre Porte.

Der Begriff der ‚Photogénie‘ wurde von Delluc in den filmischen Diskurs eingeführt, obwohl es keine Kreation von ihm war. Schon in den zwanziger Jahren, nachdem Delluc das Wort bekannt gemacht hatte, gab es viele Diskussionen um den Ursprung mit dem Terminus. Während Frank Kessler im *Lexiques français du cinéma* die erste Erscheinung des Wortes auf 1896 datierte, mit der Definition von Jean Girard, der unter ‚Photogénie‘ eine von Licht verursachte Handlung versteht, stellte Oliver Fahle fest, dass Louis Feuillade 1925 eine frühere Verwendung des Begriffes im Jahre 1874 fand. Schon die Auseinandersetzung mit der Provenienz des Wortes deutet auf die Bedeutsamkeit des Begriffes hin. Obwohl in allen früheren Definitionen mit ‚Photogénie‘ immer ein ästhetisches Phänomen gemeint war, integrierte Delluc den Begriff in den filmästhetischen Diskurs der damaligen Zeit und verwandelte die ‚Photogénie‘ in ein filmspezifisches Phänomen. (vgl. Fahle 2000)

So bedeutend die Rolle war, die dem Begriff ‚Photogénie‘ im französischen Filmdiskurs zukam, so vage blieb die Beschreibung seiner Bedeutung. Dies zeigt schon die Definition von Louis Delluc. Unter ‚Photogénie‘ versteht Delluc

[...] eine Wissenschaft von den Licht-Reflexen, die das filmische Auge einfängt. Alle Dinge und Lebewesen sind dazu bestimmt, Licht aufzufangen und mit einer mehr oder minder interessanten Reaktionen darauf zu antworten. (Delluc 1989: 91)

Diese Aussage kann derart interpretiert werden, dass die Kamera bei der Wiedergabe eines Objektes neue Aspekte dieses Objekts hervorbringt, weil sie dessen Ausstrahlung in der bildästhetischen Ebene steigert. Dadurch erhält der Gegenstand eine zusätzliche ästhetische Qualität, die nur durch die Kamera und den präzisen Einsatz der Lichter erzeugt wird.

Auch Fahle geht in seinem Buch auf die Schwierigkeit ein, die ‚Photogénie‘ klar und eindeutig zu fassen. Er stellt fest, dass in vielen theoretischen Auseinandersetzungen mit der ‚Photogénie‘ der Begriff „[...] zur Beschreibung der medialen Spezifik des Filmes [...]“ (Fahle 2000: 33) benutzt wurde oder man ihn als „einen besonders ge-

lungenen filmkünstlerischen Ausdruck, der sich aber eben deswegen begrifflicher Präzision entzieht“ (Fahle 2000: 34) verwendete. Eine klare Definition von einem Theoretiker oder Filmemacher fehle mithin. Um dem Begriff und seine Konturen etwas näher zu kommen, möchte ich hier zuerst Dellucs und danach Epsteins Auseinandersetzung mit der ‚Photogénie‘ betrachten.

Delluc beginnt sein Buch *Photogénie* mit einer Erläuterung der Fotografie als dem Medium, auf dem der Film basiert. Dabei betont er nicht die künstlichen Posen, die vor dem Apparat eingenommen werden, sondern „[...] die besondere Qualität des Mediums liegt in der Wiedergabe des ephemeren Moments, der aus dem Leben herausgegriffen ist“ (Fahle 2000: 36). Delluc betonte die spontane Wiedergabe des alltäglichen Lebens als künstlerischer Wert der Aufnahmen. Dabei faszinierten Delluc nicht nur Menschen, sondern auch Objekte und Landschaften, die durch die Momentaufnahme der Kamera eine Steigerung ihrer visuellen ästhetischen Werte gewannen. Für ihn erweiterte der Film den künstlerischen Wert der starren Momentaufnahmen der Fotografie durch die Bewegung und den Rhythmus der Montage. Dabei bleibt bei Delluc unklar, weshalb der Film zusätzliche ästhetische Merkmale im Vergleich zur Fotografie hervorbringt, da es sich bei der ‚Photogénie‘ gemäss Dellucs Definition lediglich um das Einfangen der Licht-Reflexe mit Hilfe der Kamera handelt, was auch mit einem Fotoapparat möglich ist. Wichtig ist aber für Delluc, nicht den Unterschied der beiden Medien Film und Fotografie herauszuarbeiten, sondern vor allem, das Potenzial, das im Film selbst steckt, zu erkunden. Er sieht im Film die Möglichkeit der Dokumentation der realen Welt, indem das Medium diese nicht verzerrt, sondern sie in ein neues Licht setzt und dadurch eine neuartige Atmosphäre erschafft, so wie es in einem Aufsatz für *Paris-Midi* ausdrückt: „The miracle of the cinema is that it stylizes without altering the plain truth“ (Delluc in Abel 1998: 110). Dabei scheint er dem filmischen Apparat vor allem die Fähigkeit zuzuschreiben, Objekte mit einer besonderen Atmosphäre auszustatten, die durch die Aufnahme, vor allem mit Hilfe der Lichtstilisierung, einen ästhetischen Mehrwert gewinnen.

Jean Epstein vertritt eine ähnliche Auffassung zur ‚Photogénie‘ wie Delluc und behauptet, dass diese ein filmspezifisches Element sei, wie es in seinem Aufsatz «L'élément photogénique» deutlich wird:

Car comment mieux définir l'indéfinissable photogénie qu'en disant: la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture; l'élément spécifique de cet art. (Epstein 1924: 7)

Die ‚Photogénie‘ verhält sich zum Film wie die Farben zum gemalten Bild. Es ist ein Element, das vom Film unabtrennbar ist und von jedem Regisseure, wenn er Film als Kunst versteht, herausgearbeitet werden muss. Dabei teilt Epstein bezüglich des Verständnisses der ‚Photogénie‘ noch eine weitere Ansicht mit Delluc, wie er es in seinem Artikel «On Certain Characteristics of Photogénie» formuliert:

What is *photogénie*? I would describe as photogenic any aspect of things, beings or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction. And any aspect not enhanced by filmic reproduction is not photogenic, plays no part in the art of cinema. (Epstein 1988: 341)

Wie an dieser Aussage deutlich wird, fasziniert Epstein am Film dessen besondere Fähigkeit, alltägliche Dinge aus einem neuem Blickwinkel darzustellen, wodurch diese Objekte eine zusätzliche ästhetische Qualität gewinnen.

Was Delluc, Epstein und andere französische Filmtheoretiker in dieser Zeit mit der Verwendung des Begriffes der ‚Photogénie‘ gemeinsam haben, ist die Betonung des Sichtbarmachens der Welt durch die Filmkamera, wobei der Aspekt der Bewegung, der bei einer starren Kameraaufnahme innerhalb des Bildes oder im anderen Fall durch die Bewegung der Kamera an sich entsteht, betont wird. Daher glaubt Fahle, dass der Begriff der ‚Photogénie‘ sich zwischen den beiden Polen der Bewegung und der Sichtbarkeit bewegt, sodass von einer bewegten Sichtbarkeit die Rede sein kann. Fahle erklärt das Faszinosum der Sichtbarkeit bei den französischen Filmtheoretikern mit Hilfe semiologischer Begriffe, obwohl er keine semiologische Analyse in diesem Bereich durchführen möchte. Er behauptet, dass das fotografische Bild, wie der Film selbst, von Natur aus ein indexikalisches Zeichen ist. Unter einem Index oder einem indexikalischen Zeichen versteht der Begründer der Semiotik Charles Sanders Peirce „[Index ist], dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit in [...] einer existentiellen Relation zu seinem Objekt liegt“ (Peirce 1983: 65). Dies bedeutet, dass eine existenzielle Beziehung zwischen dem real existierenden Objekt und dessen Signifikanten besteht. Eine häufig verwendete Analogie ist das Beispiel vom Rauch als Spur der abwesenden Flamme. Der Rauch kann nur existieren, wenn eine Flamme vorhanden war. Das Objekt in der Fotografie kann nur auf dem Bild existieren, wenn es in der Wirklichkeit vor dem Objektiv vorhanden war. Der Film übersteigert die Indexikalität der Fotografie, da er auch die gesamten Bewegungen der realen Welt wiedergibt. Für Fahle besteht aber ein wesentlicher Unterschied (vgl. Kirsten 2013):

Der Film bleibt zwar auf die Bewegung der äusseren Welt bezogen, versieht diese aber mit der nur ihm zukommenden mechanischen Form der Bewegtheit. Das heisst, dass das «*Zittern der Blätter im Wind*» durch den Film wiedergegeben werden kann,

die Qualität des «Zittern» aber eine andere geworden ist, auch wenn es noch um genau dieses Zittern der Blätter des Baumes geht, das im Moment der Aufnahme anwesend war. (Fahle 2000: 42)

Obwohl der Film ein indexikalisches Zeichen hervorbringt, indem er eine existenzielle Beziehung zwischen dem porträtierten und dem realen Objekt wiedergibt, findet durch die Wiedergabe des Filmes eine Verschiebung auf der Ebene der Sichtbarkeit statt. Einerseits produziert der Film ein Bild des Realen, andererseits findet eine Selektion durch die Auswahl des Sujets mit Hilfe der Kamera statt. Die Darstellung der realen Welt wird mit Hilfe der Filmkamera von der äusseren Wirklichkeit abgelöst, so dass nicht die Realität an sich gezeigt wird, sondern nur Teile davon. So wird die Realität auf das Sichtbare reduziert (vgl. Fahle 2000: 42). Durch die Abstraktion eines Objektes der Realität, das von der Kamera aufgenommen und aus seiner eigenen Natur hervorgehoben wurde, wird es auf die Ebene des Sichtbaren reduziert und gewinnt dadurch eine neue ästhetische Qualität. Es findet eine Verschiebung im Bereich des Sichtbaren statt, die aber auch immer in Zusammenhang mit einer Bewegung stattfindet, sei es durch die Bewegung innerhalb einer starren Einstellung oder durch die Bewegung der Kamera, „[...] Denn erst durch die Bewegtheit wird das Ephemere der sichtbaren Welt zum filmischen Ausdruck“ (Fahle 2000: 44). Der Film kann flüchtige Bewegungen, wie zum Beispiel die Beleuchtung eines Objektes festhalten. Durch das Festhalten dieser Augenblicke entfalten sich die ephemeren Momente des Alltags. Aufgrund des Aspektes des Festhaltens flüchtiger Lichtstrahlen spielten zu jener Zeit das Zusammenspiel von Licht und Bewegung eine bedeutende Rolle. Dulac, Epstein und Delluc erläuterten diesen Zusammenhang mit Blick auf den Tanz der Loïe Fuller, gerade weil die flüchtigen Tanzbewegungen mit den besonderen Beleuchtungseffekten durch den Film festgehalten werden können und dadurch eine neue Atmosphäre im Vergleich zum Alltag entsteht (vgl. Abb. 6). Fullers Sichtbarkeit wird dadurch hervorgerichtet, dass der Film die flüchtigen Bewegungen ihres Tanzes festhält. Da Fuller ein Kleid trägt, das je nach Körperbewegung kombiniert mit dem Licht (und mit der Handkolorierung) immer wieder neue Effekte produziert, waren viele Künstler, die sich mit der ‚Photogénie‘ auseinandersetzten von ihrem Tanz fasziniert. Deshalb ist es auch kein Zufall, dass Delluc Fuller als die Photogénie-Künstlerin per se bezeichnete.

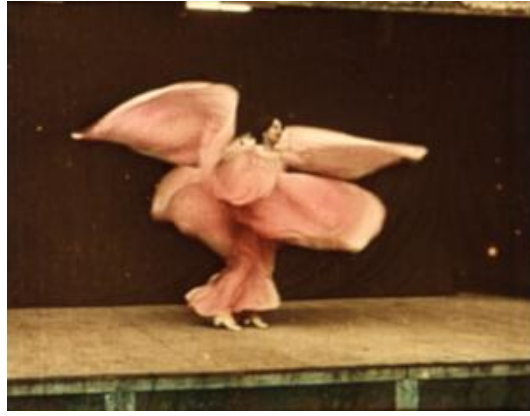


Abb.6: DANSE SERPENTINE, Gebrüder Lumière F 1899.

Zusammenfassend kann über den Begriff der ‚Photogénie‘ gesagt werden, dass er regelmässig in Filmkritiken im Frankreich der zwanziger Jahre auftauchte, aber kein Kritiker eine klare Definition für den Terminus lieferte. Was festgehalten werden kann, ist, dass es sich um ein filmspezifisches Phänomen handelt. Die Kamera verfügt über die Fähigkeit, alltäglichen Gegenständen eine neue Facette zu geben, sie neu sichtbar zu machen, indem sie Bewegungen der Welt aufnimmt oder sich selbst bewegt. Mit Fahle gesprochen:

[...] eine Ausdehnung des Realen um das Moment des Sichtbaren. Mit anderen Worten: Erst die bewegte Sichtbarwerdung der Welt ermöglicht die Produktion von sichtbaren Welt- oder Wahrnehmungszuständen oder Ordnungen der Sichtbarkeit. (Fahle 2000: 51)

Durch die Kamera verlieren die aufgenommenen Bilder ihre Körperlichkeit, denn sie büssen ihre Dreidimensionalität, ihre Originalfarben (die meisten wurden damals handkoloriert und die verwendeten Farben für die Filmkolorierung waren nicht realitätstreu), die Bewegungsabläufe und ihre Tiefe ein. Die filmischen Bilder erleben durch die Aufnahme eine Abstraktion, da sie auf gewisse Aspekte ihrer natürlichen Beschaffenheit reduziert werden. Durch den Verlust können andere Elemente der Wirklichkeit hervortreten, wie das bei Fuller der Fall ist. Indem bei der Aufnahme von Fullers Tanz die Dreidimensionalität oder die ursprünglichen Farben ihres Kleides abhanden kommen, kann der Fokus auf die flüchtigen Momente ihrer Bewegungen gelegt werden, was bei einem Prozess, der in der realen Welt stattfindet, nicht immer möglich ist. So findet mithilfe des Films eine semantische Verschiebung statt, da wir nicht mehr die Realität an sich sehen, sondern diese in die differente Atmosphäre des Bewegtbildes versetzt wird, wodurch sie einen künstlerischen Mehrwert erhält.

In Dellucs, Epsteins, aber auch in Deslaws Filmen wie MONTPARNASSE, LES NUIT ÉLECTRIQUES ODER LA MARCHE DES MACHINE lassen sich Momente der ‚Photogénie‘

erkennen. Deslaw verleiht mithilfe des Negativs oder der Beleuchtung alltäglichen Objekten einen neuen, künstlerischen Mehrwert und operiert so wie Delluc.

## 2.4. Cinéma pur

Nachdem Abel die vier Strömungen, das *populär-narrative Kino*, die Impressionisten, die *Realisten* und die nicht-narrative Bewegung oder des *cinéma plastique* des französischen Filmdiskurses um 1925 herausgearbeitet hat, stellt er fest, dass im selben Jahr eine Polarisierung stattfand. Auf der einen Seite befanden sich die Vertreter des narrativen Kinos wie Pathé, denen Verfechter eines nicht-narrativen Kinos gegenüberstanden, die vor allem die Idee des *cinéma plastique* verfolgten. Die Zuspitzung der theoretischen Lage mündete bei der zweiten Strömung im Diskurs des *cinéma pur*<sup>3</sup>. Henri Chomette, Bruder von René Clair, brachte den Begriff des *cinéma pur*<sup>3</sup> hervor und versuchte mit seinem Film *JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE* (F 1925) und *CINQ MINUTES DES CINÉMA PUR* (F 1926) sein Verständnis dieses abstrakten Filmes herauszuarbeiten. Er erklärte den Begriff des *cinéma pur* so:

The Cinema is not limited to the representative mode. It can create, and has already created a sort of rhythm (I have not mentioned it in connection with present-day films, as its value is greatly attenuated by the meaning of the image seen). Thanks to this rhythm the cinema can draw fresh strength from itself which, forgoing the logics of facts and the reality of objects, may beget a series of unknown visions, inconceivable outside the union of lens and film. Intrinsic cinema, or if you prefer, pure cinema because it is separated from every other element, whether dramatic or documentary is what certain works lead us to anticipate. (Chomette in Brunius 1970: 63)

Hier wird deutlich, dass Chomette ein Kino anstrebte, bei dem der Fokus nicht auf der Dramaturgie liegt, sondern auf dem Aspekt des Bildlichen, des *plastique*. Klarer wird Chomettes Vorstellung bei genauerer Betrachtung seiner oben erwähnten Filme. In *CINQ MINUTES DES CINÉMA PUR* setzt Chomette das *plastique* in den Vordergrund, indem er geometrische Glasformen porträtierte, deren Einzigartigkeit und Dreidimensionalität dadurch entstand, dass gewisse Formen durch die Beleuchtung und Überblendung miteinander gekoppelt wurden (vgl. Abb. 7). Ein ähnliches Verfahren verwendete Chomette auch bei seinem Film *JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE*, bei dem ein sich im Kreise drehendes, kristallines Objekt mit einer auffälligen Beleuchtung porträtiert wurde (vgl. Abb. 8).

---

<sup>3</sup> Vgl. Bender Lexikon: *Cinéma pur*



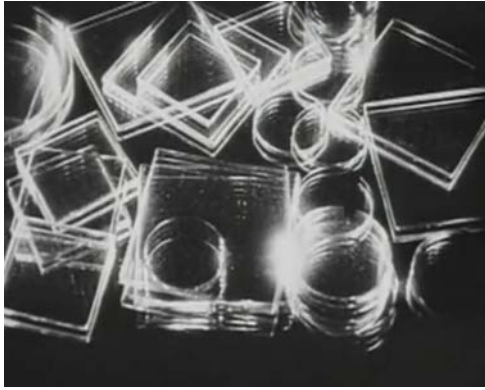


Abb.7: CINQ MINUTES DES CINÉMA PUR, Chomette F 1926.

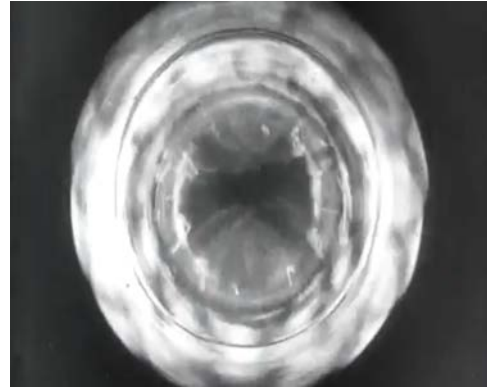


Abb.8: JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE, Chomette F 1925.

Keiner der beiden Filme verfügte über eine Narration, der Schwerpunkt wurde auf die Bildästhetik gelegt. Durch Beleuchtung und Inszenierung erhielten alltägliche Objekte, wie die geometrischen Formen oder der drehende Glaskreis in JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE, eine neue ästhetische Qualität, über die sie vor der Aufnahme nicht verfügten.

Brunius denkt, dass Chomette sich am konsequentesten an die Idee des *cinéma pur* gehalten hat, da er sich explizit auf die Darstellung von Formen, Bewegungen und auf die Bildästhetik, die das Zusammenspiel der beiden Aspekte hervorbringt, konzentrierte, während andere Regisseure nur Elemente dieses Verfahrens in ihre Filme integrierten. Das Verständnis von Chomettes Bruder, René Clair, vom *cinéma pur* unterschied sich stark davon. Clair sah in einem stark puristischen Ansatz eine gewisse Gefahr und forderte Filme, die lediglich Fragmente eines puristischen Kinos enthielten. Dabei war Clair nicht der einzige, der auf diese Weise innerhalb des *cinéma pur* operierte. Ein weiteres Beispiel wäre Fernand Légers schon erwähnter Film LE BALLET MÉCANIQUE, der trotz des Entstehungsjahrs 1924 von vielen Theoretikern retrospektiv als ein Film des *cinéma pur* bezeichnet wird. Der Film enthält viele Aufnahmen, bei denen der Schwerpunkt auf der Bildästhetik liegt, so wie bei Darstellungen von Maschinen, die alternierende geometrische Formen zeigen. Der Film verfügt aber im Gegensatz zu Chomettes Idee über eine Handlung, da Léger den Film mit der Darstellung einer auf einer Schaukel schwingenden Frau beginnt, deren Körperteile immer wieder alternierend zu Maschinen eingeblendet werden (vgl. Abb. 9 und 10).

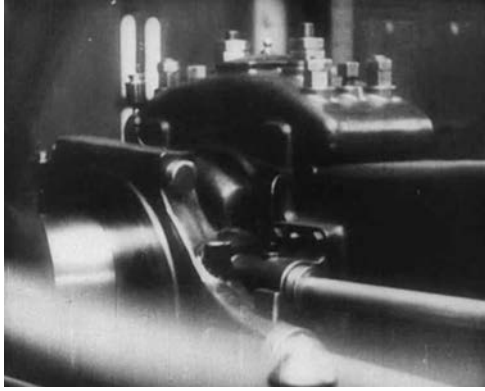


Abb. 9: LE BALLET MÉCANIQUE, F. Léger F 1924.



Abb.10: LE BALLET MÉCANIQUE, F. Léger F 1924.

Ein weiteres Beispiel in diesem Zusammenhang wäre Germaine Dulacs THÈME ET VARIATIONS (F 1928). In diesem Film werden diverse in Bewegung gesetzte Maschinen inszeniert, die alternierend mit der Aufnahme einer tanzenden Ballerina gezeigt werden. Die tanzende Ballerina stellt eine knappe Handlung dar, obwohl ersichtlich wird, dass der Schwerpunkt in THÈME ET VARIATIONS auf der Bildästhetik liegt, da die Inszenierung der Maschinen, die durch das Licht einen neuen ästhetischen Wert erhalten, dominiert (vgl. Abb. 11 und 12).



Abb. 11: THÈME ET VARIATIONS, G. Dulac F 1928.



Abb.12: THÈME ET VARIATIONS, G. Dulac F 1928.

Verglichen mit der verwandten Bewegung des abstrakten Films in Deutschland, der Bewegung des *absoluten Films*, bei dem Regisseure wie Walter Ruttmann oder Hans Richter konsequent nur Filme gestalteten, die über keine Narration verfügten, sondern geometrische Formen zeigten, die sich rhythmisch auf der Leinwand bewegten, war das Schaffen der Regisseure, die dem *cinéma pur* zugeordnet werden, weniger einheitlich. Während Chomette nur mit geometrischen Formen arbeitete und keine Narration in seine Filme einbettete, integrierten Léger, Clair oder Dulac minimalistische Erzählungen in ihre Filme. Was alle Regisseure des *cinéma pur* gemeinsam haben, ist

die geringe Rolle der Narration und die Steigerung der ästhetischen Werte alltäglicher Objekte mit Hilfe filmischer Mittel.

Brunius bezeichnet die Bewegung, die nicht lange andauerte, als eine Form der Abgrenzung des Kinos vom Theater. Da, wie schon erläutert wurde, die französische Filmindustrie vor allem von amerikanischen Filmen überflutet war, versuchten gewisse Regisseure ihre Filme auch gegenüber diesen abzugrenzen. Sie forderten Filme, bei denen alle möglichen filmischen Mittel zur Geltung kommen sollten, ohne dass diese der Dramaturgie unterworfen wären. Da das *cinéma pur* vor allem die plastische Qualität der Objekte betont, steht es in einem engen Zusammenhang zur Photogénie, weil die Objekte erst durch die Kameraaufnahme im Zusammenspiel mit dem Licht in eine neue Atmosphäre versetzt werden. Gerade im Film JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE von Chomette gewinnt die drehende Glaskugel ihren ästhetischen Wert durch die Bewegung und die Lichtführung. Hieran wird deutlich weshalb Delluc das Phänomen nur auf den Film beschränkte. Erst durch die Filmkamera konnten derart flüchtige Bewegungen und deren Zusammenspiel mit dem Licht, deutlich erkennbar im Film von Chomette JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE mit der Darstellung der drehenden Glaskugel (vgl. Abb.7), aufgenommen werden, sodass Alltagsobjekte einen ästhetischen Mehrwert erhielten. Dieses Phänomen lässt sich auch in den Filmen von Léger LE BALLET MÉCANIQUE und Dulacs THÈME ET VARIATIONS beobachten. Die Maschinen, die in beiden Filmen extensiv porträtiert werden, erhalten ihren künstlerischen Wert, weil sie von der Kamera unter spezifischen Lichtbedingungen aufgenommen werden. So wird deutlich, dass die Photogénie immer in Zusammenhang mit dem *cinéma pur* steht, da in beiden Fällen die Regisseure den Schwerpunkt ihres künstlerischen Schaffens auf die Bildästhetik legen.

Da jeder Regisseur sein eigenes Verständnis eines ‚reinen Kinos‘ hatte, war diese Bewegung nicht einheitlich und kaum klar abgrenzbar. Gemeinsamkeiten zwischen den Vertretern dieser Bewegung lagen in der Betonung der ästhetischen Ebene und der Vernachlässigung der Narration. Die Bewegung des *cinéma pur* dauerte bis zum Ende der Stummfilmzeit um 1929 an und wurde nur von wenigen Theoretikern nach dieser Zeitperiode weitergeführt. Einer dieser Theoretiker war Eugène Deslaw.

## 2.5. Deslaw im Kontext des *cinéma pur*

Obwohl Eugène Deslaw erst gegen 1928, einem Jahr in dem das *cinéma pur* seinem Ende entgegen ging, mit seinen ersten filmischen Experimenten begann, können nicht nur seine Filme LA MARCHE DES MACHINES und LES NUIT ÉLECTRIQUES dem *cinéma pur* zugeordnet werden, sondern auch seine Filmkritiken setzten sich umfassend mit diesem Thema auseinander.

Sein Film MONTPARNASSE kann im Zusammenhang mit dem *cinéma pur* nicht direkt angeführt werden, da er eine Stadtsinfonie ist, die im Bereich der dokumentarischen Stadtporträtierung angesiedelt werden kann. Abel erklärt in seinem Buch *French cinema: the first wave, 1915-1929*, dass 1929 in der französischen Filmavantgarde eine starke Abkehr vom abstrakten Film in Gang kam, hin zu einem eher dokumentarischen Blick vor allem auf die Stadt. Filme die diese Entwicklung verkörperten sind für Abel MONTPARNASSE von Deslaw und APROPOS DE NICE von Jean Vigo.

Deslaws Haltung gegenüber dem Kino wird in einem seiner Essays von 1929 *Pourquoi je tourne des films d'essai?* deutlich. Er beschreibt die Zwecke, für den der Kinetograph eingesetzt werden soll. Dabei wendet er sich strikt vom Narrativen Kino ab. Die Narration fördere die Kreativität eines Filmkünstlers nicht:

Je prétends qu'en raison des influence littéraires qu'il continue de subir, le cinématographe dramatique actuel n'offre point au poète, à l'artiste un champ assez vaste où parler aux foules et créer. Il faut déblayer le terrain. (Deslaw 2004: 11)

Deslaw fordert mithin die Befreiung des Filmes von der Narration und strebte insbesondere Filme an, die den Schwerpunkt auf die bildästhetische Ebene legen, da sie dem Künstler viel mehr Freiheit zum experimentieren gewährleisten. Ein Film, der sich der üblichen Narration unterwirft, lasse keinen Freiraum für Experimente:

Parce que le cinéma possède un pouvoir de suggestion frappant, incroyable, parce que les artisans actuel du cinéma ne le comprennent pas encore et utilisant des kilomètres de pellicule là où il faut quelques mètres seulement, *mais quelques mètres pleins et sonores*, parce que la recherche seule me tente et que je crois à la libération total du cinématographe et à son épanouissement, je tourne des films d'essai. (Deslaw 2004: 11)

Deslaws Vorstellungen vom Einsatz eines Filmes, der „un effort de mise au point de la syntaxe visuelle, une expérience de rythme, une recherche.“ (Deslaw 2004: 10) hervorbringen soll, erinnert an das Programm des *cinéma pur*, obwohl er dieses nicht explizit anspricht. Evident wird diese Ähnlichkeit vor allem an seinen beiden Filmen LA MARCHE DES MACHINES und LES NUIT ÉLECTRIQUES. In LA MARCHE DES MA-

CHINE wird nicht nur die Thematik des Faszinosums der Maschine, die schon bei Léger und Dulac vorkam, aufgegriffen, sondern es wird der Fokus auf den Rhythmus der Bilder und die bildästhetische Qualität alltäglicher Objekte gelegt. Maschinen werden durch den ganzen Film hindurch gezeigt. Wie in Abbildung 13 gezeigt, sehen wir Kolben die durch die Lichtgestaltung eine neue ästhetische Qualität gewinnen. Hier kommt sogar die Idee der ‚Photogénie‘ zu tragen: denn Deslaw verleiht mit Hilfe der Kamera und der filmischen Mittel einem alltäglichen Objekt eine neue Atmosphäre. Dieses Verfahren zeigt sich durch den ganzen Film hindurch (vgl. Abb. 14).



Abb.13: LA MARCHE DES MACHINES, E. Deslaw F 1928.

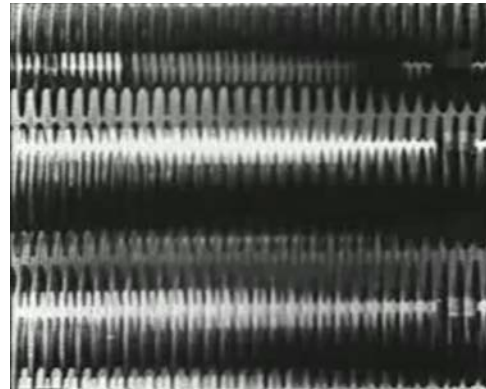


Abb. 14: LA MARCHE DES MACHINES, E. Deslaw F 1928.

Da sich Deslaws Film hauptsächlich mit der Bildästhetik der Objekte auseinandersetzt und diese auch betont, erscheint er hier explizit als ein Anhänger des *cinéma pur*. Interessant ist vor allem der durch Deslaw in seinen Schriften festgehaltene Aspekt des Rhythmus der Bilder, der durch den Rhythmus der sich bewegenden Maschinen erzeugt wird.

In *LES NUIT ÉLECTRIQUES* wird vor allem das Spiel des Lichts mit Bewegungen betont. Mit dem Film strebt Deslaw eine andere Sicht auf die Grossstadt an:

Les Nuit électriques, elles, sont un effort vers le remplacement du montage pur, du rythme pur, par un sujet d'avant-garde.[...] C'est une évasion véritable, un moment de liberté, une crevaision du rythme lent et triste ou nous sommes astreints de vivre. Une protestation contre la représentation littéraire des nuits, ces nuits, vous savez, ou rien ne bougeait, ces nuit ou il n'y avait que des chandelles, du pétrole, une vielle lune ennuyeuse et usée jusqu'à la corde par tous les rimailleurs symbolistes. (Deslaw 2004: 14)

Der Film hebt die dunklen Seiten der Stadt hervor und stellt vor allem eine Stadt mit ihren Lichtern dar, nicht aber eine Stadt im utopischen Sinne.



Abb. 15: LES NUIT ÉLECTRIQUES, E. Deslaw F 1929.

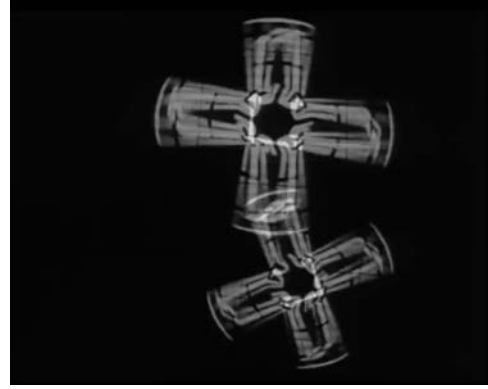


Abb. 16: LES NUIT ÉLECTRIQUES, E. Deslaw F 1929.

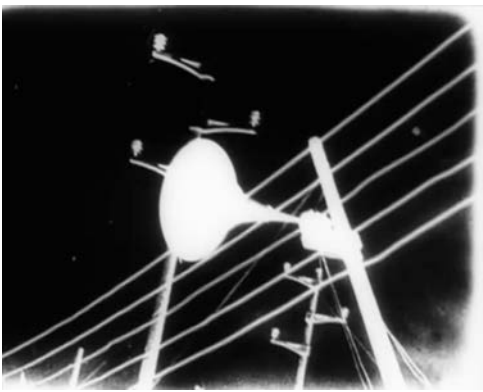


Abb. 17: LES NUIT ÉLECTRIQUES, E. Deslaw F 1929.



Abb. 18: LES NUIT ÉLECTRIQUES, E. Deslaw F 1929.

Viele der Bilder erinnern an Chomettes CINQ MINUTE DE CINÉMA Pur, bei dem Objekte durch die Beleuchtung im Sinne der ‚Photogénie‘ eine neue ästhetische Qualität gewinnen (vgl. Abbildung 15 und 16). Deslaw geht beim Einsatz der Kamera als Mittel zur Kreierung einer neuen Atmosphäre für alltägliche Objekte noch einen Schritt weiter; er nutzt die Optik des Negativs des Filmbildes (vgl. Abbildungen 17 und 18). Er erkannte, dass alltägliche Objekte durch die Darstellung im Negativ einen zusätzlichen ästhetischen Reiz erlangen und geht sogar soweit, dass er diese Technik als neue Form der ‚Photogénie‘ bezeichnet: „L’avenir des images en négatif comme l’expression d’une nouvelle ‚Photogénie‘ n’a pas de doute pour moi“ (Deslaw 2004: 22). So wie Farben im Film dessen Ästhetik bereichern, so soll auch das Negativbild diese Funktion erfüllen:

Il faut se réjouir que les grands producteurs du cinéma commencent à comprendre qu’il y a des films qu’il faut tourner en couleur et qu’il a des sujet qui peuvent êtres bien réalisés uniquement en noir et blanc. Demain ces producteurs comprendront

qu'il y a des scènes qui sont très bien en positif et d'autres qui, présentées en négatif, gagneront sensiblement en ambiance. (Deslaw 2004: 22)

1932 setzte Deslaw seine theoretische Vorstellung endgültig um, und drehte einen vollständigen Film in Negativ-Bildern namens NEGATIF (F 1930), der aber nach der ersten Vorführung leider verbrannte.

Obwohl Deslaw eher ein Nachzügler der Theorie des *cinéma pur* war, da er erst ab 1929 und nicht schon während des Höhepunkts der Theorie Filme drehte, kann er in diese Strömung eingeordnet werden. Zum einen, weil er den Schwerpunkt seiner Filme auf die bildästhetische Ebene wie Chomette oder Léger legt, und zum anderen, weil er – ähnlich Delluc oder Epstein – mit dem Begriff und dem Verständnis der ‚Photogénie‘ als filmspezifisches Element operiert.

### **3. Deslaws Filme, Vertov und das russische Montagekino**

Deslaw beruft sich in seinen Schriften explizit auf die russische Montagetheorie von Sergei Eisenstein und behauptet „J'ai résolument adopté le montage d'attractions des nouveaux cinéastes russes“ (Deslaw 2004: 13). Dabei verwendet er den Begriff der Montage der Attraktion, aber in einem sehr engen Kontext, eher für das Erzeugen eines Nervenkitzels beim Zuschauer. Mit anderen Worten, Deslaws Verständnis von der Montage unterscheidet sich deutlich von Eisensteins Vorstellung von der Attraktionsmontage oder der intellektuellen Montage. Während Eisenstein in der Montage ein Mittel der Druckausübung auf die Psyche der Zuschauer sieht, mit der der Film das Denken der Rezipienten politisch in eine Richtung lenken kann (vgl. Eisenstein 1988), zielt dieses filmische Mittel für Deslaw vor allem auf die Erzeugung von Rhythmus und Geschwindigkeit. Interessanterweise wird Deslaws Methodik von einem damaligen französischen Filmkritiker, Justin Biamèze von *Mon Ciné* (vgl. Hosejko 2004: 29), mit der des Kino-Glaz von Dziga Vertov in Verbindung gebracht und nicht mit Eisenstein. Im Folgenden soll der Unterschied von Eisensteins und Deslaws Montageverständnis anhand von Schriften der beiden Filmemacher herausgearbeitet werden, damit die Intention der jeweiligen Theorie und der Anschluss Deslaws an sie einsichtig wird.

#### **3.1. Montage der Attraktion und Intellektuelle Montage**

Die Montage spielt im filmischen Schaffen Eisensteins eine zentrale Rolle. Nicht nur wird durch sie eine Kopplung unterschiedlicher Bilder im Film hergestellt, sondern vielmehr war die Montage für Eisenstein das wichtigste Bauprinzip der Filmkunst schlechthin (vgl. Bulgakowa 1993). Für die Bedeutung der Montage in Eisensteins Werk lässt sich vor allem der damalige Zeitgeist um 1917 als Erklärung heranziehen. Zu dieser Zeit wurde behauptet, dass sich die Welt durch Aufklärung und Wissensvermittlung verändern lässt. Der Glaube bestand, dass wenn unwissende Menschen über die Welt aufgeklärt würden, diese dann selbst rationale Wesen seien, die mit dem neuen Wissen die Welt verändern würden. Es war ein Gedankengut, das auch Zeitgenossen von Eisenstein prägte und dazu führte, dass viele damalige Theoretiker sich mit Verhaltensforschungen und menschlichen Denkprozessen auseinandersetzten. Das spiegelte sich in Eisensteins Montagetheorie wider, in der es ihm darum ging, das Bewusstsein des Menschen mit Hilfe der Montage in eine



Richtung zu lenken. Dieser rationale Ansatz erwies sich aber schon um 1929 als Utopie, was dazu führte, dass eine gewisse Nüchternheit, vor allem durch Stalins verschärfte Kunstpolitik, einkehrte.

Was Eisenstein betrifft, so gehen viele Filmtheoretiker von einer einheitlichen Montagetheorie aus. Die Filmtheoretikerin Oksana Bulgakowa stellte jedoch fest, dass es sich bei Eisenstein ganz und gar nicht um eine einheitliche Montagetheorie handelt, sondern, dass sich die Theorie im Laufe der Jahre immer stärker veränderte. Sogar der zunächst essentielle Begriff der Attraktion unterzog sich in Definition und Verwendung einem Wandel. Dabei ist im Zusammenhang mit Deslaw die von Bulgakowa bezeichnete erste Schaffungsperiode von Eisenstein, die bis etwa 1929 andauerte, von Interesse, da sich Deslaw explizit auf die Attraktionsmontage stützte und kein Interesse für das Tonmanifest oder gar für die intellektuelle Montage im Sinne Eisenstein zeigte.

Eisenstein entwickelte 1923 in der Schrift «Montage der Attraktion» seine Vorstellung des Einsatzes der Montage im Theater und erläuterte, wie der Begriff der Attraktion zu deuten sei. Dabei wurde er vor allem von der Bewegung des russischen Konstruktivismus und dem wichtigen Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold, der für ein antirealistisches Theater plädierte, das die Menschen zum Denken anregen sollte, beeinflusst. Der Konstruktivismus spielte im Zusammenhang mit Eisenstein eine bedeutende Rolle, gerade weil die Montage im Konstruktivismus als das Mittel des künstlerischen Schaffens per se verstanden wurde, mit dem eine neue Realität kreiert werden konnte. In Bezug auf den Film wurde Eisenstein auch von dem Regisseur Lew Kuleshov beeinflusst, der Montage-Experimente, darunter das bekannte Kuleshov-Experiment, durchführte, die für die damalige Zeit prägend waren. Das Kuleshov-Experiment bestand darin, dass Kuleshov den berühmten russischen Schauspieler Iwan Mosjukin, der dafür bekannt war über eine ausdrucksstarke Mimik zu verfügen, in einem Film inszenierte, in dem das Gesicht Mosjukins alternierend zuerst mit einem Suppenteller, dann mit einem Sarg und zuletzt mit einem Mädchen dargestellt wurde. Beim Suppenteller deuteten die Zuschauer, dass Mosjukin Hunger hätte, beim Sarg, dass er Trauer verspüre und beim Mädchen Freude. Mit dem Experiment bewies Kuleshov, dass eine Einstellung alleine nicht für sich sprechen kann, sondern dass deren Bedeutung erst in Verbindung mit anderen Einstellungen erzeugt werde. Dieses Gedankengut war vor allem für Eisensteins Montagetheorie prägend.

Eisensteins Manifest «Montage der Attraktion» beginnt daher mit der Forderung eines neuen Theatermodells, bei dem der Zuschauer zum „[...] Grundstoff des Theaters

[...]“ (Eisenstein 1923: 11) werde, und die Aufgabe des Theaters darin bestehe, das Denken der Zuschauer in eine gewisse Richtung im Sinne der linken politischen Agitation zu lenken. Dabei erläutert Eisenstein den Begriff Attraktion in Abgrenzung von der alltagsprachlichen Verwendung als eine Form von Trick. Während der Begriff Trick etwas in sich abgeschlossenes enthält, ist die Attraktion ein Baustein, der ohne die Verbindung mit einer anderen Attraktion keine Bedeutung an sich enthält. Das wird an der Definition der Attraktion von Eisenstein deutlich:

Eine Attraktion (bezogen auf das Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, das heisst jedwede seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung aussetzt, welche ihrerseits experimentell erprobt und mathematisch auf bestimmte emotionale Erschütterung des Rezipientens hin durchgerechnet wurde, wobei dieser in ihrer Gesamtsumme einzig und allein die Möglichkeit einer Wahrnehmung des ideell-inhaltlichen Seites des Vorgeführten – der letztendlich ideologischen Aussage – bedingen. [...] In formaler Hinsicht definiere ich die Attraktion selbständiges und primäres Konstruktionselement einer Aufführung – als molekulare Einheit (das heisst Bestandteil) der Wirksamkeit eines Theaters und der Bühnenkunst überhaupt. (Eisenstein 1923: 12)

Die Attraktion ist also bei Eisenstein der Grundbaustein des Theaters, der auf die Psyche des Zuschauers eine gewisse Wirkung ausüben soll und nur in Kombination mit einer anderen Attraktion eine Bedeutung hervorbringt. Dabei kann die Verbindung von Attraktionen auch durch eine Handlung motiviert sein. Das wichtigste ist, dass die Kopplung unterschiedlicher Attraktionen eine gewisse Wirkung emotionaler Natur auf die Psyche des Zuschauers hervorbringen soll.

Eisenstein zweites Manifest, «Montage der Filmattraktion», entsteht während der Endfertigung seines Films STREIK (UdSSR 1925), bei dem er versuchte seine Erfahrungen, die er im Theater sammeln konnte, mit Hilfe der Attraktionsmontage im Film umzusetzen. Im Unterschied zur Bewegung der Kinoki, gegründet von Vertov, behauptet Eisenstein, dass Regisseure bei der Ausarbeitung der Filmkunst Erfahrungen, die sie in anderen Kunstbereichen gesammelt haben, auf dieses neue Medium anwenden sollten. Dabei geht Eisenstein soweit zu behaupten, dass das Theater und der Film, gerade was die Attraktionsmontage betrifft, in ihren Verfahren verwandt seien, wie am folgenden Zitat deutlich wird:

In erster Linie ist das natürliche das Theater, das durch den gemeinsamen Grundstoff – Zuschauer – und die gemeinsame Zielstellung – die Bearbeitung dieses Zuschauers in einer gewünschten Richtung mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche – verwandt ist. (Eisenstein 1925: 17)

Wie es am Theater auch gemacht wurde, war das Ziel der Attraktionsmontage im Film selbst einen Druck auf die Psyche des Zuschauers aufzubauen, um diesen in eine bestimmte Denkrichtung zu leiten. Dabei sei der Film geeigneter für die Attraktionsmontage als das Theater, so argumentiert Eisenstein:

Der Einsatz der Attraktionsmontage (einer Kopplung von Fakten) ist im Film noch eher möglich als im Theater, denn diese Kunst [...] bedarf ihrer Demonstrationen von bedingten Foto-Abbildungen und nicht von Fakten (im Gegensatz zu realen Machern im Theater) [...] für die Darstellung selbst einfachster Erscheinungen der Kopplung [...] der Montage. (Eisenstein 1925: 18)

Während im Theater eine Inszenierung immer aus real ablaufenden Fakten besteht, kann der Film eine Geschichte erzählen, indem einzelne, getrennte Einstellungen frei miteinander kombiniert werden. Dies führt dazu, dass der Film im Vergleich zum Theater gewisse Ereignisse wie einen Mord indirekter darstellen kann, wenn zum Beispiel nicht der Akt an sich gezeigt wird, sondern nur ein ausdrucksstarkes Detail wie die aufgerissenen Augen des Opfers, das Messer mit Blut oder der blutige Boden. Mit Hilfe eines solchen Verfahrens, können Emotionen mit der Montage im Film intensiver beim Zuschauer evoziert werden. Ein weiteres Beispiel ist eine Szene in Eisensteins Film STREIK:



Abb. 19: STREIK, UdSSR 1925.



Abb. 20: STREIK, UdSSR 1925.



Abb. 21: STREIK, UdSSR 1925.

Am Ende des Filmes STREIK wird das Massaker an den Streikenden porträtiert, indem Eisenstein Aufnahmen der Schlachtung eines Stiers alternierend mit Aufnahmen eines Massakers schneidet. Eisenstein behauptet, dass kein Schauspieler das Töten der streikenden Arbeiter authentisch darstellen könnte, sondern dass gerade das Töten des Stiers sich auf die Bilder des Massakers übertragen lässt. Dabei führt die Kopplung der Bilder zu der Assoziation, dass die eigene Regierung sein Volk ohne Zögern wie das Vieh abschlachten lässt. Durch die Verbindung der Bilder der Schlachtung und des Angriffs wird beim Zuschauer diese Bedeutung der Tötung hervorgebracht. Das berühre ihn intensiver, so Eisensteins Idee, als eine Inszenierung des Massakers durch Schauspieler (vgl. Abbildungen 20, 21 und 22).

Interessanterweise unterscheidet sich Eisensteins Vorstellung des Begriffes der Film-Attraktion nicht vom Theater. Er definiert die Film-Attraktion so:

Eine Attraktion [...], wie wir sie verstehen, ist jeder zu demonstrierende Fakt (jede Handlung, jeder Gegenstand, jede Erscheinung, jede bewusste Kombination), der durch Druckausübung eines bestimmten Effekts auf die Aufmerksamkeit und Emotion des Zuschauers überprüft und bekannt wurde und der, kombiniert mit andern, dazu geeignet ist, die Emotion des Zuschauers in diese eine oder [...] eine [...] vom Ziel der Aufführung diktierte Richtung hin zu verdichten. Unter diesem Aspekt kann der Film kein einfaches Zurschaustellen und keine Demonstration von Ereignissen sein, sondern die [...] Auswahl und Zusammenstellung von Ereignissen, die von streng handlungsbezogenen Aufgaben befreit sind und, entsprechend dem Anliegen, das Publikum adäquat bearbeiten. (Eisenstein 1925: 18)

Wie an diesem Zitat und an den schon erwähnten Szenen deutlich wird, versteht Eisenstein unter der Montage der Attraktion im Film sowie im Theater eine Form der Kopplung zweier unterschiedlicher Einstellungen, die komplexe Assoziationen beim Zuschauer auslöst und die die Psyche des Publikums in eine Denkrichtung lenkt.

Eisenstein entwickelte seine Montagetheorie weiter indem er sich intensiver mit der Sprache des Filmes auseinandersetzte und das Konzept der Intellektuellen Montage einführte. Im Gegensatz zur Montage der Attraktionen sollen bei der Intellektuellen Montage die einzelnen Bilder wie Begriffe oder Wörter fungieren, die beim Zuschauer einen Sinn auslösen. Ein Beispiel dafür wäre eine Szene in seinem Film OKTOBER (UdSSR 1927), als russische Truppen „für Gott und das Vaterland“ kämpfen. Gerade nach dem dieser Zwischentitel eingefügt wird, wird dem Zuschauer zunächst die Christus Statue gezeigt, um diese danach mit Standbildern unterschiedlicher Gottheiten zu ironisieren und dadurch auch die Erlösungsrolle Christi zu hinterfragen. Die Standbilder werden zu Begriffen, die zusammen einen Sinn ergeben, den der Zuschauer aus dem Film herauslesen kann.

Deslaw berief sich in seinen Schriften vor allem auf die Montage der Attraktion, weshalb hier nicht weiter auf die Intellektuelle Montage eingegangen werden muss. Allerdings operiert Deslaw mit der Montage generell auf eine ganz andere Art und Weise als Eisenstein (worauf er nicht näher eingeht), und seine Filme weisen eher Ähnlichkeiten zu Dziga Vertovs Arbeit und dessen Verständnis des Kino-Auges auf.

### 3.2. Kino-Glaz

Dziga Vertov, geboren als David Arkadeyevich Kaufman, kam 1896 in Bialystock in Polen zur Welt. Mit dem Einmarsch deutscher Truppen in Polen floh seine Familie, die aus seinen Eltern und den beiden Geschwistern Mikhail und Boris bestand, nach Moskau. Alle drei Kaufman-Söhne waren in der Filmbranche tätig, wobei Boris nach der Oktoberrevolution von seinen Eltern, die wieder zurück nach Polen gezogen waren, nach Paris geschickt wurde.

Vertov war von den politischen Umwälzungen in Russland begeistert und schloss sich 1918 dem Filmkomitee des Volkskommissariats für Bildungswesen an, bei dem er die Reihe KINONEDELIA (UdSSR) produzierte. Später entwickelte er die Kino-Pravda (Kino-Wahrheit), bei der es sich um eine Wochenschau-Reihe handelte, die Einblicke in die revolutionäre Realität des russischen Volkes vermitteln sollte. Vertov setzte sich nicht nur mit Filmen auseinander, indem er diese produzierte, sondern er schrieb diverse Manifeste, in denen er versuchte, neue filmische Ansätze zu kreieren. Es darf nicht vergessen werden, dass Vertov, wie Eisenstein, unter dem Einfluss der konstruktivistischen Bewegung in Russland stand. Dabei glaubte Vertov, wie viele andere konstruktivistische Theoretiker auch, an eine nicht nachahmende Kunst, welche die Massen bis zu einem gewissen Grade bilden könnte (vgl. Michelson: 1984: XIX). Vertovs Verständnis der Filmkunst lässt sich am besten anhand seiner Manifeste erläutern, die nun näher beschrieben werden sollen.

Die 1922 von Vertov veröffentlichte Schrift «Wir. Variante eines Manifestes» enthielt die Grundidee der von ihm gegründeten Bewegung der Kinoki. Das Wort *Kinok* (Plural: *Kinoki*) war ein von Vertov kreierter Neologismus, der ebenso wie ‚Kino-Glaz‘, Kino-Auge bedeutet. Teil der Kinoki-Gruppe waren Filmschaffende wie Vertovs Ehefrau Jelisaweta Swilowa, die vor allem für das Schneiden und das Montieren von Vertovs Filmen zuständig war, und sein Bruder Mikhail Kaufman, der ab der Produktion von Kino-Pravda Nummer sechs als Kameramann an Vertovs Filmen mitwirkte und andere Filmschaffende wie Boris Kudinow, I. Buschkin, Iija Kopalín und Pjotr Sotow. Die Bezeichnung Kinoki wurde häufig als Gegensatz zu den «Kinematographisten», den übrigen Filmemachern verwendet, wie am folgenden Zitat ersichtlich wird: „Wir nennen uns «Kinoki» im Unterschied zu den «Kinematographisten» – der Herde von Trödlern, die nicht übel mit ihren Lappen handelt“ (Vertov 1998: 19). Der herrschende Vorwurf an die Kinematographisten war, dass diese keine vollkommene Filmkunst betreiben würden, da sie Filme vor

allem aufbauend auf literarische Werke kreierte oder einfach melodramatische Filme im Sinne von Hollywood hervorbrachten. Eine solche Form der Filmproduktion sollte beendet werden, damit die wahre Filmkunst entstehe. Jelisaweta Swilowa's Meinung über Kinematographisten, die sie in einem Aufsatz «Dem Rat der Drei» veröffentlichte, stellte die Verachtung der Kinoki für die Kinematographisten am besten dar. In belustigtem Ton bezeichnet Swilowa die Kinematographisten als jene,

who do not understand that the newsreel can also be edited, and who do not know that documentary films are more important and more exciting than photoplays with actors, because the newsreel shows life that cannot be imitated by actors. (Swilowa in Vlada 1993: 3)

Die Kinoki prangerten, wie Swilowa hier deutlich machte, das narrativ-fiktionale Kino an und forderten die Regisseure auf, mit der Kamera Bewegungen der Dinge, vor allem die neue, moderne, maschinelle Welt zu zeigen:

Mit offenen Augen, des maschinellen Rhythmus bewusst, begeistert von der mechanischen Arbeit, die Schönheit chemischer Prozesse erkennend, komponieren wir das Filmepoem aus Flammen und Elektrizitätswerken, begeistern wir uns an der Bewegung der Kometen und Meteoriten und den Strahlen der Schweinwerfer, die die Gestirne blenden. (Vertov 1998: 21)

Mit diesen Worten Vertovs wird nicht nur Swilowa's Meinung bestätigt, dass die Welt am besten mit einem dokumentarischen Einsatz der Kamera hervorgebracht werde, sondern auch Vertovs Gedanke wird deutlich, dass die Kamera als Methode zur Entdeckung des realen Lebens einzusetzen sei.

Um die neue Filmkunst innerhalb Russlands zu propagieren, organisierten die Kinoki wandernde Kinos, die sie als „Agit-Trains (Agitpoezd)“ (Petric 1987: 3) bezeichneten, mit denen sie Dörfer besuchten, die noch über kein Kino verfügten. Dabei war ihre Idee, neue politische Ideen der Landbevölkerung näher zu bringen, die eventuell keinen einfachen Zugang zu diesen hatte. Trotz der Produktion von Wochenschauen für das russische Volk, verstanden sich die Kinoki als Mitglieder „of an international movement that marched in step with the world proletarian revolution“ (Vertov in Vlada 1987:3). Diese Aussage Vertovs macht deutlich, dass er die Ideen der russischen Revolution nicht nur in Russland verbreiten wollte, sondern auch in der ganzen Welt. Hier wird ersichtlich wie Vertov von der Euphorie der neuen Politik in Russland erfasst war, sie wurde jedoch in den kommenden Jahren weniger, da Vertov vor allem mit den Veränderungen in der Kulturpolitik um 1930 in seiner Arbeit deutlich eingeschränkt wurde. 1923 aber entwickelten Vertov und die Kinoki im Manifest «Kinoki-Umsturz» noch die Idee der neuen Filmkunst weiter, indem sie die Idee der

Nutzung der Kamera als Kino-Auge (Kino-Glaz) einführen. Vertov behauptet, dass die Kamera von vielen Regisseuren gezwungen wurde, „[...] die Arbeit unseres Auges zu kopieren“ (Vertov 1998: 29) und sie deswegen dem Organ unterworfen war. Dabei sei ein solcher Einsatz der Kamera beschränkt, weil dieser Apparat vollkommener und differenzierter die Welt auffasse als das menschliche Auge. Aus diesem Grund plädierte Vertov für „[...] die Nutzung der Kamera als Kino-Glaz, das vollkommener ist als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen, die den Raum füllen“ (Vertov 1988: 28). Mit dem Kino-Glaz wollten die Mitglieder des Rats der Drei die moderne Welt neu erforschen und neue, vom Menschen noch nie gesehene Eindrücke erfassen. Dabei sollte die Kamera, die Realität so dokumentieren wie sie ist. Dies bedeutet, dass während den Aufnahmen der Kameramann alle Ereignisse so aufnehmen sollte, wie sie geschahen ohne sie eigens zu inszenieren. Das Ergebnis aus diesen Aufnahmen bezeichnet Vertov als „Life-facts [zhiznennyi fakty]“ (Vertov in Vlada 1987: 3), die mit Hilfe der Montage in „film-facts [kino fakty]“ (Vertov in Vlada 1987: 4) verwandelt werden sollten. Dabei sei der Wahrheitsgrad der Aufnahmen nicht zu reduzieren, sondern es sei durch eine Strukturierung mithilfe der Montage eine gewisse Intensität zu gewinnen, wie beispielsweise in *DER MANN MIT DER KAMERA* (Vertov, UdSSR 1929) bei dem die Aufnahmen des Alltags in Moskau durch den Rhythmus der Montage den hektischen Tagesablauf einer Grossstadt hervorheben. Das Kino-Glaz organisiert die Realität ohne diese zu verfälschen und kann im Vergleich zum menschlichen Auge perfektioniert werden. Deutlich wird dies am folgenden Zitat Vertovs über die Superiorität des mechanischen Auges:

Das mechanische Auge, die Kamera, ablehnend die Nutzung des menschlichen Auges als Gedächtnisstütze, zurückgestossen und angezogen von den Bewegungen, spürt im Chaos visueller Ereignisse den Weg für seine eigenen Bewegungen oder Schwingungen auf, indem es die Zeit dehnt, Bewegungen zergliedert oder umgekehrt Zeit in sich absorbiert, Jahre verschluckt und so langdauernde Prozesse ordnet, die für das menschliche Auge unerreichbar sind. (Vertov 1998: 35)

Die Aussage, dass das Kamera-Auge die Realität aufnimmt und durch eine neue Strukturierung mit Hilfe der Montage die Welt in ihrer Ganzheit darstellt, mag widersprüchlich klingen. Vertov ging es insbesondere darum, die Realität bei der Aufnahme nicht zu manipulieren und mit Hilfe des mechanischen Auges neue Aspekte aufzudecken. Bei der Erschliessung neuer Perspektiven auf die Welt nimmt das Schneiden der Bilder eine wichtige Rolle ein. Die Montage verfälscht nicht die Realität, sondern gibt unbekannte Aspekte wieder, wobei die Kamera immer unsichtbar

und nicht eingreifend bleibt. Der Theoretiker Peter Weibel erkennt in seinem Aufsatz «Eisensteins und Wertows Beiträge zu einer Artikulation der Filmsprache» den Widerspruch und findet, dass dieser sogar von Vertov verstärkt wird, als er seine Filme als poetischen Dokumentarismus bezeichnete. Denn wie bei der Poesie, bei der der Schwerpunkt auf die Eigengesetzlichkeit der Sprache liegt, so verfährt Vertov in seinen Filmen, indem er mit den filmischen Mitteln und der Kamera die Realität nicht nur abbildet, sondern verarbeitet, gestaltet. Das Dokumentarische ist in seinen Filmen zu erkennen, da er versucht, die profilmische Realität unbearbeitet und ohne Inszenierungen festzuhalten. Der Widerspruch der Aussage Vertovs liegt darin, dass die Poesie laut Weibel nicht über den Charakter verfügt die Realität einfach wahrheitsgetreu darzustellen, sondern stets einen gewissen Grad an Subjektivität mit sich bringt. Dabei kann der Diskrepanz meiner Meinung aufgelöst werden, indem angenommen wird, dass Vertov mithilfe der Montage neue Ansichten der Realität hervorbringen wollte. Indem er nicht inszenierte Aufnahmen filmisch strukturierte, arbeitet Vertov Ansichten der Realität heraus, die die Menschen im Alltag mit ihren Augen nicht erfassen. So öffnet Vertov den Blickwinkel auf diverse Facetten der Realität ohne sie zu verfälschen. In der Art des poetischen Dokumentarismus operierte Vertov nicht nur in DER MANN MIT DER KAMERA, sondern auch in anderen Filmen wie KINO-GLAZ (1924 UdSSR) oder DREI LIEDER ÜBER LENIN (1934 UdSSR).

Vertov konnte bis zur Einführung des Sozialistischen Realismus von Stalin um 1930 problemlos an seinen Filmen arbeiten und Manifeste veröffentlichen. Mit den Jahren verschlechterte sich seine Situation aber dermassen, dass er sogar ein Vorführungsverbot seines Filmes DREI LIEDER ÜBER LENIN erhielt. Erst nach einem langen Kampf durfte der Film schliesslich vorgeführt werden, jedoch kostete dieser Kampf Vertov viel Energie und beeinträchtigte sogar seine Gesundheit (vgl. Vertov 2000: 44).

Die Idee des Kino-Auges und deren Umsetzung erlangte internationale Bekanntheit, sodass Regisseure wie Deslaw davon beeinflusst werden konnten und selbst ähnlich wie Vertov operierten und ähnliche Gedanken entwickelten.



### 3.3. Deslaws Einsatz der Montage

Obwohl Eugène Deslaw Dziga Vertovs Namen oder seine Theorien nie konkret erwähnte, lassen sich gewisse Ähnlichkeiten gerade zwischen *MONTPARNASSE* (F 1929) und Vertovs Film *DER MANN MIT DER KAMERA* feststellen. Wie im Kapitel zu Eisenstein festgestellt wurde, handelt es sich bei Deslaw Einsatz der Montage nicht darum, den Zuschauer in eine gewisse Denkrichtung zu lenken, sondern Deslaw operiert eher im Sinne des Kino-Auges, indem die Kamera diverse Perspektiven einnimmt, um verschiedene Seiten der Wirklichkeit aufzuzeigen. Auffallend ist in dem Zusammenhang die Nähe von Vertovs und Deslaws Ansatz und dem Verständnis des Neuen Sehens. Während Fotografen des Neuen Sehens wie die von Umbo oder László Moholy-Nagy die Welt mithilfe dem fotografischen Apparat neu entdeckten, taten es die beiden Regisseure mit der Filmkamera und ihrer Anwendung der Montage.

Wie auch Vertov, plädierte Deslaw für die Emanzipierung der Kinematographen von der üblichen Narration und von der Literatur. Das bedeutet nicht, dass in beiden Filmen keine Form der Narration vorhanden ist, aber sie steht nicht im Mittelpunkt des Filmes. In diversen Schriften behauptete Deslaw „J’ai essayé de m’émanciper complètement de la littérature et du théâtre“ (Deslaw 2004: 13) oder:

Je prétends qu’en raison des influence littéraires qu’il continue de subir, le cinématographe dramatique actuel n’offre point au poète, à l’artiste un champ assez vaste où parler aux foules et créer. Il faut déblayer le terrain. (Deslaw 2004: 11)

Immer wieder kritisierte Deslaw, dass die Filme, die sich einer literarischen Vorlage unterwerfen, keinen kreativen Freiraum für den Künstler gewährleisten würden. Bezogen auf den Einsatz der filmischen Mittel und der Montage ist dabei Deslaw ähnlicher Meinung wie Vertov, wie an folgender Passage deutlich wird:

C’est le montage qui permet d’ordonner les bribes du mystère, d’organiser et d’endiguer le merveilleux moderne. Je regarde le montage comme l’axe de l’art cinématographique. Un montage quelconque, décousu, négligé, frappe souvent de stérilité les œuvres les plus belles. Instrument à faire tour à tour haletter de joie et hurler de désespoir le spectateur, instrument insurpassablement puissant, le montage et comme la baguette du cinéaste-magicien. (Deslaw 2004 :13)

Die Montage war für Deslaw die Methode, mit der die aufgenommene Realität an Spannung gewinnt und welche durch eine neue Strukturierung einen differenzierten Blick auf die Welt verschafft. Das Schneiden war für Deslaw genau so wichtig wie für Vertov, wobei Deslaw noch andere filmische Mittel betont, während sich Vertov

auf die Montage beschränkte. Eines dieser von Deslaw erwähnten filmischen Mittel ist das Drehen von Filmen in Negativ, welches er als eine Form der Neuerkundung der Welt ansah.

Deslaws Film MONTPARNASSE besteht aus Aufnahmen der Wirklichkeit, die durch die Montage nicht chronologisch und ohne einer Narration folgend miteinander kombiniert werden, ähnlich wie das Vertov in seinem Film DER MANN MIT DER KAMERA auch tat. In beiden Filmen sehen wir Strassenaufnahmen, die in MONTPARNASSE in Paris und in DER MANN MIT DER KAMERA in Moskau und zum Teil in Odessa entstanden. Dabei werden diese Einstellungen mit Aufnahmen der Bevölkerung oder Strassenbahnen geschnitten. Während MONTPARNASSE gerade gegen Ende des Filmes immer deutlicher die Bohème des Stadtviertels präsentiert, geht es bei Vertov um einen Einblick in das alltägliche Leben einer Sowjetmetropole. Dabei handelt es sich in keinem der beiden Filme um eine Inszenierung, wobei allerdings in MONTPARNASSE Künstler wie Luis Bunuel, Aisha oder der Maler Foujita vor der Kamera auftreten. Hierbei handelt es sich aber um die Dokumentation der Freizeit dieser Künstler, nicht um deren Inszenierung im Film selbst. Genau wie Vertov, nimmt Deslaw die Realität auf und strukturiert sie mit Hilfe der Montage neu. Vertov arbeitet aber im Gegensatz zu Deslaw präziser und rhythmischer bei der Montage der Bilder. Deslaw erlaubt sich in MONTPARNASSE, vielleicht mit der Absicht graphische Effekte im Film hervorbringen zu können, Reisschwenks.

Vertovs DER MANN MIT DER KAMERA ist selbstreflexiv. Der Film legt seinen Status als Film offen, in dem der Zuschauer immer wieder sieht, wie der Film gedreht und sogar am Schneidetisch zusammengefügt wurde. Vertovs Film ist auch autothematisch, da in ihm das Filmen an sich aufgegriffen wird. Deslaws Film MONTPARNASSE hingegen ist auf eine andere Art und Weise selbstreflexiv. Da er immer wieder Reisschwenks während des Filmes verwendet, wird der Zuschauer automatisch aus jeglicher Immersion gerissen. Dadurch befindet sich das Publikum nicht mehr in der fiktiven Welt, wodurch MONTPARNASSE seinen Status als Film offenlegt.

Ähnlichkeiten des filmischen Schaffens können zwischen Deslaw und Vertov festgehalten werden, wobei Vertov einen sorgfältigeren Umgang mit der Montage hegt als Deslaw. Obwohl beide Regisseure einen unterschiedlichen Umgang mit Filmen pflegten, teilten sie die Grundidee, dass mithilfe des Filmes diverse Facetten der Realität hervorgebracht werden können und dass die Narration für dieses Medium nicht angebracht sei.

Obwohl Deslaw anfing, Filme zu drehen als Vertov bereits in seinem Schaffen eingeschränkt wurde, können die oben erwähnten Parallelitäten in deren Arbeit gefunden werden. Eine Vermutung, weshalb Deslaw in Kontakt mit Vertovs Ideen gekommen sein könnte, war seine Freundschaft zu Vertovs Bruder, Boris Kaufman. Kaufman war mit den Ideen seines Bruders über das Kino-Auge vertraut und hätte so auch Deslaw beeinflussen können, wobei derartige Spekulationen nicht bewiesen werden können. Kaufman prägte als Kameramann in jedem Falle Deslaws Film LA MARCHE DES MACHINES, weshalb auf ihn etwas näher eingegangen werden soll.

### **3.4. Zusammenarbeit Boris Kaufman und Deslaw**

Boris Kaufman, der jüngste Sohn der Kaufman-Familie, war nach der Oktoberrevolution von seinen Eltern nach Paris geschickt worden. Dort absolvierte er ein Studium der Philosophie und Literatur an der Sorbonne Universität, während seine Geschwister zur selben Zeit in Russland als Filmemacher und Kameramänner tätig waren. Obwohl Boris Kaufman von seinen Brüdern Dziga Vertov und Mikhail Kaufman nach seiner Ausreise nur Vertov noch zweimal in Paris getroffen hatte, hielt er den Kontakt mit beiden per Post aufrecht. So kam es, dass Kaufman später in unterschiedlichen Interviews immer betonte, dass er mit der Idee des Kino-Auges vertraut war, und dass diese sein filmisches Arbeiten signifikant beeinflusst hatte. Dies könnte erklären, warum Kaufman in seinen späteren Filmen auf ein künstlich-dramatisierendes Licht mit der Begründung verzichtete „I avoid the spectacular; I reject whatever is not dramatically justified, and I try to develop a style which avoids standardization“ (Kaufman 1995: 4). Angeregt durch seine Brüder wagte Kaufman sich in die Welt des filmischen Schaffens, indem er die Kameraarbeit bei LA MARCHE DES MACHINES (Deslaw, F 1928) übernahm und im selben Jahr seinen ersten eigenen Film LES HALLES CENTRALES (F 1928) drehte. Auffallend ist, dass LES HALLES CENTRALES eine Form der Stadtdokumentation über Paris ist und eine ähnliche Thematik aufweist wie die früheren Filme seiner Brüder, wie DER MANN MIT DER KAMERA Vertovs und Michails Film MOSKAU (UdSSR 1926).

Kaufmans Zusammenarbeit mit Jean Vigo, mit dem er Filme wie APROPOS DE NICE (F 1930) oder L'ATALANDE (F 1934) drehte, waren förderliche Elemente für seine Karriere. In APROPOS DE NICE setzte Boris Kaufman viele Elemente der Methode des Kino-Auges ein, indem er die Menschen in Nice filmte, ohne dass diese davon wussten und dabei auch Perspektiven einnahm, denen ein menschliches Auge nicht

nachgehen könnte. Nach dem frühen Tod Vigos flüchtete Kaufman 1941 über Kanada in die USA, wo er eine bedeutende Rolle in der amerikanischen Filmindustrie spielte. Kaufman war der Kameramann in Filmen wie *ON THE WATERFRONT* (Elia Kazan, USA 1954) oder *SPLENDOR IN THE GRASS* (Elia Kazan, USA 1961).

Bei der Zusammenarbeit Kaufmans mit Deslaw, die sich auf *LA MARCHE DES MACHINE* beschränkte, lässt sich der Einfluss Kaufmans am Vergleich mit den Filmen *MONTPARNASSE* oder *LES NUIT ÉLECTRIQUES* erkennen. In *LA MARCHE DES MACHINE* lässt sich eine ruhige Kamerafahrt und eine präzise Montagearbeit festhalten. Während Deslaw in seinen anderen Filmen Reisschwenks einsetzt und schnelle, beinahe unkoordinierte Bilder miteinander montiert, wirken die Aufnahmen in *LA MARCHE DES MACHINE* ruhig und statisch, die Bilder werden gezielter miteinander kombiniert.



Abb. 22, 23 und 24 *LA MARCHE DES MACHINE*, E. Deslaw F 1928.

In Abb. 22 wird die Gesamtheit der Maschine mit Hilfe eines Tilts dargestellt. Mit einer Überblendung zur nächsten Einstellung: Abb. 23. Hier werden Details derselben Maschine noch einmal klarer gezeigt. Interessant ist in der Bildersequenz der sanfte Übergang eines Momentes zum Anderen. Diese Art sanfter Montage ist bei Deslaw nur in *LA MARCHE DES MACHINE* zu sehen.

Ein Beispiel hierfür ist der Übergang von der Totalaufnahme einer Maschine in deren Grossaufnahme, die durch eine sanfte Überblendung geschieht (vgl. Abbildung 22, 23 und 24). Derartige Übergänge sind in *MONTPARNASSE* nicht vorhanden, da unterschiedliche Bilder miteinander montiert werden, um diverse Stadt- und Alltagsszenen abwechselnd, nicht zusammenhängend zu zeigen.

Kaufman arbeitete in *LA MARCHE DES MACHINE* nicht mit einer abrupten Montage, sodass der Fluss des Filmes nicht nervös wirkt, verglichen mit den rapide wechselnden Einstellungen in *MONTPARNASSE*. Das ist ein deutliches Merkmal Kaufmans Kameraarbeit. Im Gegensatz hierzu sind die ungewohnten Perspektiven oder das Erkunden von Texturen von Objekten, welche durch eine differenzierte Aufnahme mit der Kamera hervorgebracht werden können, Eigenschaften, die in allen drei Filmen Deslaws zu finden sind. Deswegen lassen sie sich nicht speziell mit Boris Kaufmans filmischem Schaffen begründen.

## 4. Deslaws Bildästhetik im Verhältnis zur Moderne

Bei genauerer Betrachtung der Bildästhetik von Deslaws Filmen zeigt sich, dass diese nicht nur in Beziehung mit den schon erwähnten künstlerischen Strömungen, wie mit dem *cinéma pur* oder der Theorie und Praxis von Vertovs «Kino-Glaz» in Verbindung gebracht werden können. Deslaws Filme lassen sich gleichzeitig in den Diskurs der Moderne in Europa einordnen, für den auch andere Künstler wie Alexander Rodtschenko aus Russland und László Moholy-Nagy aus Deutschland eine bedeutende Rolle spielten.

Moderne ist in diesem Kontext als „[...] was der Erneuerung und Aktualisierung des Zeitgeistes einen entsprechenden Ausdruck verleiht“ (Regel 1994: 6) zu verstehen. Der Begriff beschränkt sich nicht nur auf die Zeit um 1900, sondern er bezeichnet Prozesse geistiger Erneuerungen, die mit einem zeitgenössischen Verständnis von Kunst brechen und dadurch ein neues künstlerisches Schaffen hervorbringen. Gerade im 20. Jahrhundert brachten gesellschaftliche und ökonomische Umwälzungen, wie die Industrialisierung, das Wachsen von Arbeiterbewegungen, oder soziale Spannungen innerhalb der Gesellschaft brachte eine künstlerische Avantgarde hervor, die das Kunstverständnis des neunzehnten Jahrhundert zertrümmerten, indem sie keinen Bezug (oder allein ex negativo) auf den akademischen Kunstkanon nahmen. Während ab 1855 in Ländern wie Russland, Deutschland und Frankreich der Realismus<sup>4</sup> eine dominierende Kunstströmung war, entstand schon Ende des 19. Jahrhunderts die ersten modernistischen Werke, bei denen sich die Künstler explizit von einem Naturalismus abwandten.



Abb. 25: *Der Schrei*, Edward Munch F 1893.

---

<sup>4</sup> Der Begriff wurde von Gustav Coubert 1855 geprägt und bezeichnet jegliche Malerei, bei der es sich auf die möglichst objektive Wiedergabe der Welt handelt.

Künstler der Moderne des 20. Jahrhundert kehrten sich in unterschiedlichen Art und Weisen von der Kunsttradition des 19. Jahrhundert ab. Die Expressionisten legten den Fokus vor allem auf den inneren Seelenausdruck und schufen dabei Bilder, die nicht eine Kopie der Wirklichkeit waren, sondern ihre Gefühle reflektierten. Exemplarisch lassen sich die Merkmale der expressionistischen Kunst am Gemälde Edward Munchs «Der Schrei» von 1893 (vgl. Abbildung 25) festhalten. Das Bild ist keine naturalistische Darstellung einer menschlichen Figur und ihrer Umgebung. Der durch rot gemalte Linien dargestellte Himmel scheint sich mit dem Meer zu vermischen und löst bei dem Betrachter ein erdrückendes Gefühl aus. Dabei wird diese Sensation durch die Gestik der Figur, die Verzweiflung suggeriert, verstärkt. Der körperliche Ausdruck steht im Mittelpunkt des Bildes. Dabei erlebt die Natur in dem Bild eine Reduktion, da sie nur durch geschwungene Linien und unnatürliche Farben dargestellt wird. Neben dem Expressionismus entstanden auch weitere avantgardistische Bewegungen, wie der Kubismus und der Futurismus, die vor allem mit der Verformung der Gegenstände operierten, bis hin zur vollkommen abstrakten Kunst, zu welcher der Konstruktivismus und das Bauhaus gezählt werden können. Da sich Deslaws Werke vor allem mit dem Konstruktivismus und der Fotografie am Bauhaus in Verbindung bringen lassen, seien einige Grundgedanken dieser modernistischen Strömungen etwas näher beleuchtet.

Beiden Bewegungen ist gemeinsam, dass sie eine Vorliebe für die Abstraktion, die Reduktion auf geometrische Formen und für die Funktionalität aufweisen, die vor allem mit der Revolution und – im Falle des Konstruktivismus – mit der Industrialisierung Russlands einhergeht. Dabei wird das Bild in beiden Bewegungen auf das wesentliche reduziert, wie sich exemplarisch am Bild Malewitschs *Das schwarze Quadrat* (vgl. Abb. 26 und 29) festhalten lässt.



Abb. 26: Bilder von Kasemir Malewitsch auf der Ausstellung 0.10, Petrograd 1915.

Im Mittelpunkt des abgebildeten, von Malewitsch gestalteten Ausstellungsraumes, an der Stelle, wo in einem russischen Haushalt normalerweise eine religiöse Ikonen aufgehängt sein müsste, befindet sich ein schwarzes Quadrat, eine extreme Reduktion auf die geometrische Primärform. Das Quadrat steht für einen mathematisch-rationalen und Umgang mit der Kunst. Dabei reflektiert Malewitschs Gemälde die autonome Wirkung von Farbe und Form. Konstruktivistische Künstler kreierten Werke, in denen sie sich rational mit der Farb- und Formgestaltung auseinandersetzten und diese dann in abstrakten Kreationen darstellten. So verfahren auch Künstler der Bauhaus-Bewegung in Deutschland. Dabei steht im Mittelpunkt der Bauhausbewegung der Funktionalismus, wobei es darum ging, nicht nur Kunst zu schaffen, sondern sie funktional in den Alltag einzubauen. Dabei heben die Künstler des Bauhauses, wie die des Konstruktivismus die Struktur der Formen und deren Reduktion auf das Wesentliche hervor.

Der Konstruktivismus und das Bauhaus brechen mit dem Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts, indem sie Bilder auf geometrische Formen reduzieren und dadurch mit mathematischem Kalkül operieren. Sie schaffen mit einem solchen Verfahren eine äusserst abstrakte Kunst, bei der die Funktionalität eine bedeutenden Rolle spielt und die naturalistische Darstellung der Realität an Bedeutung verliert. Die beiden Kunst-richtungen teilen mit anderen modernistischen Strömungen, wie dem Expressionismus oder dem Kubismus, die Vorliebe für die Abstraktion, wobei der Konstruktivismus und das Bauhaus noch einen Schritt weitergehen: Sie stellen keine Gegenstände mehr dar, sondern beschränken sich auf Formen und Linien. Damit die Beziehungen dieser Bewegungen zu Deslaw aufgezeigt werden können, möchte ich Konstruktivismus und Bauhaus im Zusammenhang mit dem Neuen Sehen und der Neuen Sachlichkeit näher betrachten.

#### **4.1. Konstruktivismus**

Der Konstruktivismus war eine künstlerische Strömung, die in Russland besonders begeisterte Aufnahme fand, vor allem bei jenen, die sich von dem in der Zarenzeit auftretenden Realismus abwandten. Die Bewegung begann in den 1910er Jahren und endete mit dem Beginn des sozialistischen Realismus um 1930. Der Konstruktivismus wurde in unterschiedlichen künstlerischen Sparten sichtbar, so in der Skulptur und Architektur (Vladimir Tatlin), der Musik und Malerei (Kasimir Malewitsch, El Lissitzky), in Film und Theater (Vsevolod Meyerhold) und in der Fotografie (Aleksandr

Rodtschenko). Es handelte sich um ein Bewegung, die während einer Zeit in Russland entstand, in der das Land sich einem grossen Wandel unterzog. Rapide entwickelte sich das Land von einem feudalistischen, kapitalistischen System hin zur Industrialisierung des Kommunismus. Durch diese Umwälzungen gefördert, wurde die Idee gefördert, dass neue unbekannte Möglichkeiten zur Entwicklung des Landes vorhanden waren. Viele Künstler, nicht nur Filmemacher wie Eisenstein und Vertov, sahen sich in dieser Zeit berufen, einen gesellschaftlichen Beitrag zu leisten. Es war eine Zeit, in der viele utopische Vorstellungen herrschten. Ersichtlich wird dies zum Beispiel an Rodtschenkos und Lissitzkys Vorstellungen von Kunst, die noch erläutert werden sollen. Deshalb ist es wichtig nicht nur den Beginn der Bewegung aufzeigen, sondern auch die damit verbundenen Utopien. (vgl. Bender Lexikon und Margolin 1997)

Die Anfänge des Konstruktivismus lassen sich vor der Oktoberrevolution vor allem mit zwei Künstlern in Verbindung bringen, nämlich mit Kasimir Malewitsch und mit Wladimir Tatlin. Malewitsch studierte in Kiew Kunst und kam 1905 nach Moskau, wo er zwischen 1909 und 1914 eine rapide Entwicklung in seinem künstlerischen Schaffen durchmachte. Beeinflusst von Fernand Léger und Pablo Picasso formierten seine Werke eine Art Protokubismus, der sich dann um 1913 zu einer Form des Unsinnrealismus entwickelte, weil er vor allem Fragment-Collagen herstellte, die dadaistische Ideen vorwegnahmen (Vgl. Nash 1975 und Abbildung 32 und 33). In den Bildern Malewitschs (Abbildung 27 und 28) wird der Einfluss des Kubismus und Futurismus ersichtlich. Der futuristische Einfluss auf beide Bilder lässt sich an der von Malewitsch verwendeten Technik bei der Collage festhalten, da dieses Verfahren häufig von futuristischen Künstlern verwendet wurde. Das Bild *Ein Engländer in Moskau* besitzt dagegen dadaistische Züge, gerade durch die Collage diverser Fragmente, die für sich gesehen logisch nichts miteinander zu tun haben.



Abb. 27: *Messerschleifer*, K. Malewitsch UdSSR 1913.



Abb. 28: *Ein Engländer in Moskau*, K. Malewitsch UdSSR 1913.



Malewitsch wandte sich jedoch schnell von dieser Kunstform ab und entwarf noch im selben Jahr die Kostüme und Dekoration der futuristischen Oper *Der Sieg über die Sonne*. Er widmete sich somit der abstrakten Kunst, wie J.M. Nash in seinem Buch *Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus* bestätigt:

Malewitsch sagte, dass er von diesem Dekorationsbild aus direkt zur rein abstrakten Malerei überging, und als erstes malte er ein schwarzes Viereck auf weißem Grund.

Dies war der Beginn einer Kunst, die er Suprematismus nannte (Nash 1975: 47).

Der Suprematismus forderte die vollkommene Befreiung von allen Gegenständen und führte zu einer reinen und absoluten Empfindung. Als Gründer der Bewegung versuchte Malewitsch vor allem Kunstwerke zu produzieren, bei denen der Schwerpunkt auf der reinen Form lag, wie bei seinen Werken *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* oder *Schwarzes Rechteck und rotes Quadrat* (Vgl. Abbildung 29 und 30).



Abb. 29: *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*, K. Malewitsch UdSSR 1915.



Abb. 30: *Schwarzes Rechteck und rotes Quadrat*, K. Malewitsch UdSSR 1915.

Mit dem Suprematismus prägte er eine weitere Reihe konstruktivistischer Künstler Russlands. In diesem Zusammenhang spielte Malewitschs Gegenspieler Wladimir Tatlin eine wichtige Rolle. 1910 kam Tatlin nach Russland, wo er schon in kurzer Zeit Teil des russischen Künstlerkreises Larionows wurde. Bald verstritt er sich mit wichtigen Mitgliedern und ging nach Paris, um ein Schüler Picassos zu werden. Da Picasso ihn nicht als Schüler aufnahm, kehrte Tatlin wieder nach Moskau zurück, wo er revolutionäre Werke, wie gegenstandlose Konstruktionen aus Abfall kreierte. Solche Werke nannte Tatlin Konstruktionen und führte damit den Begriff in die damalige russische Kunstszene ein. Tatlin zeigte für Malewitschs suprematistische Werke wenig Verständnis und die beiden Künstler verstritten sich vor der Ausstellung *Die letzte Ausstellung der futuristischen Malerei* im Dezember 1915 (vgl. Nash 1975).

Beide Künstler zeigten für die Oktoberrevolution grosse Begeisterung, vor allem für die Erneuerungen, die eine solche Revolution mit sich brachte. Ebenfalls gemeinsam war jedoch die schnell einkehrende Ernüchterung, nachdem die Bürokratie des neuen Regimes etabliert war. Malewitsch vertrat aber weiterhin die Auffassung der konstruktivistischen Kunst durch den Suprematismus, indem er Kunstwerke forderte, die sich von der Mimesis befreiten. Tatlin vertrat eine realistische Auffassung des Konstruktivismus und behauptete, dass Kunst nie autonom sei, sondern immer funktional im Leben der Menschen eingebunden werden müsse. Die Polarisierung, die von Tatlin und Malewitsch hervorgebracht wurde, tangierte auch andere Künstler wie Alexander Rodtschenko und Eliezer Lissitzky (El Lissitzky).

Rodtschenko, der in Kazan studiert hatte, kam 1915 nach Moskau. Er zeigte eine besondere Abneigung gegen die Kunst im traditionellen, mimetischen Sinne und folgte der Haltung von Künstlern wie Tatlin oder Malewitsch. Aus diesem Grund ist es kein Zufall, dass Rodtschenko 1916 seine Kunstwerke an der Magazin- Ausstellung präsentierte, die von Tatlin organisiert wurde, zu der auch Malewitsch für eine Zusammenarbeit eingeladen wurde. Das war auch der Moment, bei dem Rodtschenko von Malewitsch das Angebot einer Zusammenarbeit erhielt, die er dann auf Rat von Tatlin ablehnte, obwohl Rodtschenko nachträglich feststellte, dass Malewitschs Suprematismus einen Einfluss auf sein Werk hatte. Rodtschenko arbeitete 1917 mit Tatlin zusammen als sie den Innenraum des Café Pittoresque gestalteten. Begeistert von der Oktoberrevolution nahm Rodtschenko unterschiedliche Positionen im Kommissariat für Volksbildung im Unterabteil der Industriekunst ein, während er nebenbei Werke schuf, in denen er mit Formen und Farben experimentierte. Rodtschenko vertrat insbesondere während seiner Arbeit in der Sowjetunion die Position, dass die Ideen der Revolution durch Kunstobjekte transportiert werden könne. Ein Beispiel für die These ist sein Werk *Die Zukunft – unser einziges Ziel* (vgl. Abbildung 31). Es handelt sich hierbei nicht nur um ein rein formales Kunstwerk, sondern um eines, das diverse politische Aussagen enthielt. Die prominente Darstellung der Uhr weist auf die Bedeutung von Präzision und Effizienz im neuen System hin. Es symbolisiert die vom neuen Regime eingeführte Macht der Strukturierung des Alltagslebens. Im Mittelpunkt des Bildes steht die Zentralisierung des Informationsflusses, die nicht von einer Person gesteuert wird, sondern durch die Reklame, auf der zu lesen ist: die Zukunft – unser einziges Ziel. Hier könnte interpretiert werden, dass der Informationsfluss primär nicht vom Volk ausgeht, sondern vom Staat, der die Informationen über unpersönlichen Medien wie das Werbeplakat übermittelt. Nur in dem im unteren Teil des

Bildes gezeigten Zeitungskiosk sehen wir einen Menschen, der die Informationen erhält, diese aber nicht mitteilt oder steuert.



Abb. 31: *Die Zukunft – unser einziges Ziel*, A. Rodtschenko UdSSR 1919.

An diesem Beispiel lässt sich festhalten, dass Rodtschenko durch sein Werk versuchte, Ideen des neuen Staates zu übermitteln. Der Linguist Andrzej Turowski bezeichnet Rodtschenkos utopisches Verständnis als Reist Utopie, wo „The representation of objects that correspond to the new relations objects between humans was central“ (vgl. Margolin 1997:10). In dem Zusammenhang behauptete Rodtschenko:

The objects receive a meaning, they become friends and comrades of humans and humans begin to learn how to laugh, to rejoice and to converse with objects. (Rodtschenko 1997: 10)

Objekte in Kunstwerken sind fähig, politische Intentionen oder Ideen zu vermitteln und so versuchte auch Rodtschenko in seinem Schaffen zu operieren.

Neben seinen Arbeiten im Bereich der Malerei, war er 1922 auch im Bereich der Typographie tätig und arbeitete für diverse Zeitschriften und Verlage. 1924 widmete sich Rodtschenko vor allem der Foto- und Filmindustrie und entwarf beispielshalber das Filmplakat für Vertovs Film KINO-GLAZ (UdSSR 1924). 1926 besuchte er sogar einen Fotokurs. Seine fotografische Karriere begann er aber schon 1924 mit dem Motto „Experimentieren ist unsere Pflicht“ und gestaltete ab 1925 Fotobeiträge für diverse Zeitschriften. Rodtschenko und seine radikale Methode des Fotografierens, bei der er die Welt aus diversen, zum Teil extremen Perspektiven darstellte, gerieten 1930 unter

starke Kritik, so vor allem sein Bild *Trompetender Pionier* aus dem selben Jahr. Ihm wurde vorgeworfen, er betreibe linken Formalismus und porträtiere die Realität nicht so wie sie sei. Die Kritik trifft das Wesen von Rodtschenkos fotografischem Stil, der am Bild *Trompetender Pionier* gut nachvollzogen werden.

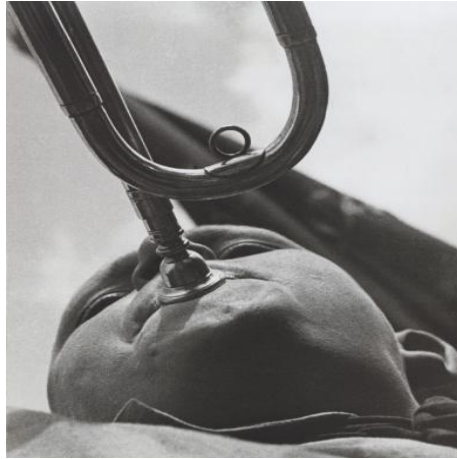


Abb. 32: *Trompetender Pionier*, A. Rodtschenko UdSSR 1930.

Durch die extreme Untersicht wird eine gewöhnliche Abbildung eines Trompeten spielenden Jungen verformt. Der Betrachter sieht nicht mehr den Menschen an sich, sondern eher geometrische Muster, die durch das Gesicht des Jungens und die Trompete entstehen. Das Gesicht des Jungens wird durch die Form der Darstellung zu einer kugelförmigen Gestalt, während die Trompete selbst zu geschwungenen Linien reduziert wird. Durch Rodtschenkos Porträtierung des Knaben mithilfe der Untersicht wird die menschliche Figur auf Linien und Gestaltungsformen reduziert (vgl. Abbildung 32). Das widersprach der aufkommenden Doktrin des Sozialistischen Realismus. Rodtschenko wurde aus dem Künstlerverband ausgeschlossen und verlor seine staatliche Stelle. Er stellte seine Arbeit als Künstler schliesslich in den fünfziger Jahren wegen des vermehrten Drucks ein (vgl. Margolin 1997).

Ein weiterer Künstler, der im Rahmen des Konstruktivismus in Russland eine wichtige Rolle spielte, war El Lissitzky. Er nahm jedoch eine andere Haltung als Rodtschenko ein. Während Rodtschenko daran glaubte, dass Objekte politische Mitteilungen vermitteln könnten, glaubte El Lissitzky daran, dass Objekte transzendente Ideen verbreiten, diese aber nicht selbst in den Objekten inhärent wären. Der Sprachwissenschaftler Andrzej Turowski erstellte ein linguistisches Modell, das er benutzte, um die Weltanschauung der beiden Künstler besser herausarbeiten zu können. Dabei bezeichnet Turowski Rodtschenkos künstlerisches Verständnis als eine Form der Reist Utopie, da Objekte eines Kunstwerks menschlichen Beziehungen widergeben.

Also transportieren Objekte für Rodtschenko Ideen, die menschliche Interaktionen widerspiegeln. Lissitzky auf der anderen Seite vertritt laut Turowski eine phänomenologische Utopie. Obwohl der Begriff von Malewitsch kreiert wurde, wendet Turowski ihn auch auf Lissitzky an, da er in Beziehung zu Malewitsch Schaffen steht. Die phänomenologische Utopie ist ein „[...] means to transcend the objects, to identify it as a marker of human thought“ (Margolin 1997:10). Es geht bei dieser Form der Utopie um die Vorstellung, dass Objekte Bedeutungen hervorbringen können, die ihre gewohnte Bezeichnung transzendieren. Ein Objekt soll bei den Betrachtern mehr als nur dessen inhärente Bedeutung auslösen. Evident wird El Lissitzky Verständnis bei genauerer Betrachtung seiner Werke Prouns. (vgl. Abbildung 33 und 34)

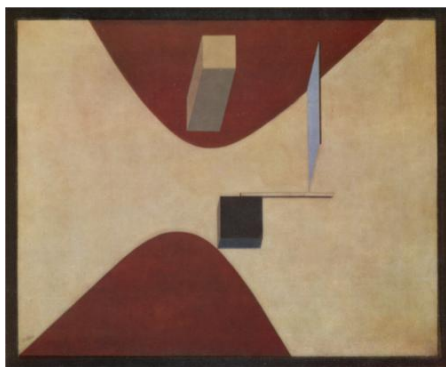


Abb. 33: *Proun 23 Nr. 6*, El Lissitzky UdSSR 1919.

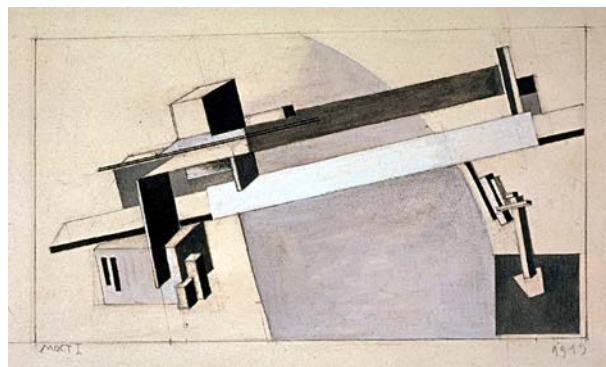


Abb. 34: *Sketch for Proun 1A, Bridge 1*, El Lissitzky UdSSR 1919-1920.

In den beiden Werken wird der Einfluss von Malewitschs Suprematismus erkennbar, denn El Lissitzky strebte keine Mimesis der Natur an, sondern arbeitete wie Malewitsch mit geometrischen Formen und Linien, die miteinander kombiniert werden. El Lissitzky schafft es im Gegensatz zu Malewitsch, die geometrischen Formen nicht nur zweidimensional zu gestalten, sondern auch die dritte Dimension einzubinden, indem er diverse Perspektiven erschafft und Tiefe kreiert. Die diversen Blickwinkel, welche die Prouns haben, werden erst erkennbar, wenn der Betrachter sich um die Werke bewegte und immer wieder neue Facetten dieser erkennt. Dabei kreiert Lissitzky seine Prouns basierend auf elementaren Formen, damit sie universell zugänglich seien. Der Grund dafür sei für ihn „[...] to represent a force, „a kind of lunatic force from which all will retreat in shame“ (Lissitzky 1997: 32) that would shape the new world“ (Margolin 1997: 32). Die Formen sollten eine transzendente Kraft freisetzen und so auf das elementare, geometrische reduziert werden, damit sie international zugänglich seien. Die Prouns waren Werke, die den Menschen zugänglicher waren als zum Beispiel die Werke Rodtschenkos, da sie nicht über fixe Perspektiven verfügten und jeder Betrachter sich aktiv mit den Werken auseinandersetzten musste. Evident wird dies an-

hand Abbildung 34. Der Zuschauer kann bei der Brücke mehrere Schwerpunkte des Bildes festlegen, sodass mehrere Perspektiven auf das Objekt möglich sind. In diesem Zusammenhang kritisierte Lissitzky die Starrheit und das Festlegen einer Perspektive in Malewitschs Bildern, wie am folgenden Zitat Lissitzkys deutlich wird:

For all its revolutionary force, the Suprematist canvas remained in the form of a picture. Like any canvas in a museum, it possessed one specific perpendicular axis (vis-à-vis the horizontal), and when it was hung any other way it looked as if it were sideways or upside down. (Lissitzky in Margolin 1997: 33)

Die Zuschauer sollten durch die aktive Beobachtung der Prouns von ihnen emotional angeregt werden. Die Prouns sollten die Menschen direkt ansprechen, indem sie unterbewusst Gefühle auslösten. Die Prouns sind eine perzeptive Erfahrung, die im Gegensatz zu Rotschenkos Werken keine politische Botschaft vermitteln sollten.

Lissitzky konnte weiterhin, im Gegensatz zu Rodtschenko, der mit diversen politischen Konflikten zu kämpfen hatte, künstlerisch nicht nur in der UdSSR tätig sein, sondern er organisierte auch in Deutschland und Paris diverse Ausstellungen. Er starb 1941 an der Folge einer Tuberkuloseerkrankung, die bei ihm bereits 1923 diagnostiziert wurde.

Wenn Rodtschenkos und Lissitzkys Arbeiten verglichen werden, stechen die grundsätzlichen Differenzen ihrer Kunstverständnisse deutlich hervor. Während Rodtschenko einen materialistischen Ansatz vertat, bei dem Objekte kreiert wurden, um die Ideen der Revolution klarer verbreiten zu können, strebte Lissitzky einen transzendentalen Ansatz an, bei dem Kunstwerke unbewusste Ideen oder Gefühle bei den Beobachtern auslösen sollten.

Der Konstruktivismus fand nicht nur in Russland grossen Anklang, sondern beeinflusste vor allem die Bauhaus Bewegung in Deutschland. Da insbesondere die konstruktivistische Fotografie und die Fotografie am Bauhaus bei Deslows Werken eine wichtige Rolle spielten, wird nun die Bauhaus Bewegung erläutert, um diese dann in Beziehung zu Deslows Werk setzen zu können.

## **4.2. Fotografie am Bauhaus**

Ähnlich wie der Konstruktivismus, entstand die Bauhaus-Bewegung in einer Zeit, die historisch viele Veränderungen mit sich brachte. Die industrielle Revolution mit der Einführung der Arbeitsteilung und das Ersetzen von menschlicher Handarbeit durch Maschinen führte auch in Westeuropa dazu, dass sich das Kunstideal veränderte. Der

Kunsthistoriker John Ruskin hegte schon Mitte des 19. Jahrhunderts die Idee der handwerklichen Erneuerung der Kunst, die eine gesellschaftliche Veränderung hervorbringen sollte. Dabei ging es bei Ruskin – wie auch in anderen Kunstgewerbebewegungen – darum, die Würde menschlicher Einzelarbeit aufrechtzuerhalten und vor allem Kunst mit dem alltäglichen Leben zu verbinden. Vor diesem Hintergrund wurde 1907 der Deutsche Werkbund gegründet, welcher Künstler, Industrielle, Wirtschaftspolitiker und Architekten mit dem folgenden Ziel vereinte:

Der Zweck des Bundes ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme in einschlägigen Fragen. (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes in Fiedler und Feierabend 2013: 16)

Man strebte eine neue Warenästhetik an, welche die damaligen Mitglieder als sachlich bezeichneten und bei der die Form aus der Funktion folgte. Deshalb wurden schnörkellose, funktionale Konstruktionen angestrebt. Ein wichtiger Vertreter dieses Bundes war der Architekt und Gründer des Bauhaus Walter Gropius. Gropius war ab 1911 Mitglied des Deutschen Werkbundes und ein eifriger Verfechter von dessen Idealen. Jedoch verwarf er diese nach seinem Fronteinsatz im ersten Weltkrieg. In seinem Manifest 1919 *Baukunst im freien Volksstaat* forderte er bereits eine allumfassende Kunst, die Architektur, Malerei, Bildhauerei miteinander verbinden sollte. Gropius forderte eine Verbindung der Kunst mit handwerklichen Tätigkeiten, die den Aufbau einer neuen Gesellschaft unterstützen sollte. Als Gropius im selben Jahr an die Weimarer Hochschule für bildende Kunst berufen wurde, veranlasste er eine Namensänderung und benannte sie Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Der Name Bauhaus geht zurück auf die Bauhütten des Mittelalters, bei denen Kunst nicht von der handwerklichen Arbeit getrennt wurde. Dadurch sollte der Schwerpunkt nicht auf das Hervorbringen neuer Produkte gelegt werden, sondern auf die soziale und geistige Gemeinschaft der Schaffenden. Da die Kunsthochschule für eine Verbindung zwischen Kunst und Handwerk eintrat, mussten alle Studenten zuerst einen Vorkurs über die Beschaffenheit von Materialien und Farben belegen. Diese Kurse wurden von Künstlern wie Johannes Itten, Wassily Kandinsky und Paul Klee geleitet. Nach dem erfolgreichen Abschluss des Vorkurses mussten sich die Studierenden für eine Bauhaus-Werkstatt entscheiden, welche jeweils von einem Künstler und einem Handwerker geführt wurden (vgl. Fiedler und Feierabend 2013).

Die Fotografie wurde am Bauhaus erst 1929 unter der Leitung von Hannes Meyer als offizielles Fach eingeführt. Vor dieser Zeit spielte László Moholy-Nagy allerdings

schon bedeutende Rolle. 1923 wurde er persönlich von Gropius eingeladen an der Kunsthochschule Bauhaus zu unterrichten und Teil der Direktion zu sein. Moholy-Nagy akzeptierte die Einladung und unterrichtete bis 1928 am Bauhaus. Obwohl er nur fünf Jahre dort war, übte er einen wichtigen Einfluss auf seine Schüler aus. Er war ein starker Befürworter der Fotografie und betätigte sich schon seit einigen Jahren als Laienfotograf. So leitete er die Kanonisierung der Fotografie ein, die dann ein Jahr nach seinem Austritt durch Meyer realisiert wurde. Moholy-Nagy war von der Beweglichkeit und den damit verbundenen neuen Möglichkeiten, welche die Leica Kamera hervorbrachte, fasziniert. Er plädierte für das Ausloten der Grenzen der Fotografie mithilfe der Kamera, eine Ansicht, welche die neuen Bauhaus Photographen nach 1929 nicht mehr vertraten.

Während Walter Peterhans als neuer Leiter der Fotografie-Abteilung nach 1929 sich explizit in Richtung einer Fotografie im Bereich der Neuen Sachlichkeit bewegte, forderte Moholy-Nagy vor allem einen experimentellen Umgang mit dem Medium, bei dem neue Perspektiven und Ansichten erzeugt werden sollten. Hier kann festgestellt werden, dass eine Entwicklung von der eher laienartigen, experimentierfreudigen Fotografie zur einer Sachfotografie stattfand. Während Moholy-Nagy seine Schüler eher dazu inspirierte, die Kamera in die Hand zu nehmen und dabei intuitiv neue Perspektiven zu suchen, ging Peterhans streng sachlich und professionell vor, indem er grossen Wert auf Details, wie das Hervorbringen diverser Graustufen oder eine genaue Planung vor jedem Schnappschuss legte. Ersichtlich werden die Unterschiede beider Methoden wenn die Bilder in Abbildung 35 und 36 miteinander verglichen werden.



Abb. 35: *Toter Hase (Stilleben mit Folie)*, W. Peterhans D 1929.

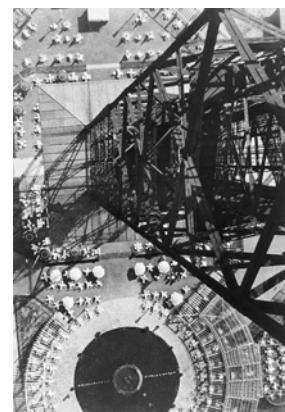


Abb. 36.: *Funkturn Berlin*, L. Moholy-Nagy D 1928.

Während Peterhans den Schwerpunkt auf die Farbabstufungen legte, das Sujet inszenierte und versuchte unterschiedliche Texturen, wie die des Holzes oder des silbrigen Papiers hervorzubringen, lag der Schwerpunkt von Moholy-Nagys Fotografie auf der



neuen Sichtweise, die durch die starke Aufsicht entstand. Peterhans arbeitete präzise und detailliert, indem er versuchte die Realität mit Hilfe der Fotografie zu vermessen. Sein toter Hase, den er als Stilleben inszenierte, ist voller Nuancen und sachlich abgelichtet. Moholy-Nagy geht dagegen spielerisch mit dem Licht und den Perspektiven um, wie bei der Aufnahme vom Funkturm in Berlin ersichtlich wird. Sie bringt neue Strukturen des Ausstellungsgeländes um den Turm hervor, indem sie dieses in direkter Aufsicht, zusammen mit dem Masswerk eines Turmfusses aus grosser Höhe ablichtet. Dabei teilen beide Photographen die Eigenschaft, Objekte über die Blattfläche hinaus zu gestalten und prägten damit auch ihre Schüler (vgl. Scharf 2013 und Siebenbrodt und Schöbe 2009).

Neben László Moholy-Nagy und Walter Peterhans waren Lucia Moholy, Erich Consemüller, Lux Feininger und Otto Maximilian Umbehrr, bekannt als Umbo, weitere wichtige Vertreter der Bauhaus Fotografie. Gerade im Zusammenhang mit Eugéne Deslaw ist Umbos Arbeit von grossem Interesse, da viele Momente im Film MONTPARNASSE Züge dessen Fotografien aufweisen, wie etwa das Spiel mit den Schatten. Umbo besuchte die Bauhaus Schule ab 1921 und absolvierten den Vorkurs bei Johannes Itten, blieb jedoch nur bis 1923 an der Schule immatrikuliert.



Abb. 37: *Porträt Ruth Landshoff*, Umbo D 1927.

Anschliessend war er 1926 in der Trickwerkstatt Walter Ruttmanns tätig und fertigte unter anderem das Plakat für BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT an. Im Anschluss hieran eröffnete er sein eigenes Studio zusammen mit Paul Citroen, einem Mitstudenten an der Bauhaus-Schule. Er verfertigte Portraits von Freunden oder Mitstudenten, aber auch von prominenten Persönlichkeiten, wie der Schauspielerin Ruth Landshoff (vgl. Abbildung 37).

Umbo war bekannt für Porträts mit dramatischer Lichtführung oder extremen Close-ups. 1928 später gründete Umbo mit seinem Freund Simon Guttmann die erfolgreiche

Fotoagentur Deutscher Photodienst (Dephot), die Reportagen mit Fotografien kombinierte oder Reportagen mit teilnehmenden beobachtenden Fotografien anbot, indem Geschehnisse vor Ort dokumentiert wurden. Nach der Machtübernahme durch die NSDAP wurde der Dephot geschlossen und Umbo arbeitete als freischaffender Journalist. Umbos Stil Bilder zu produzieren unterschied sich von der damaligen Vorstellung der Neuen Sachlichkeit und kann eher mit dem Neuen Sehen in Zusammenhang gebracht werden. Bei Betrachtung seiner Fotos lässt sich feststellen, dass er oft mit Doppelbelichtung, mit der Lichtgestaltung und mit extremen Perspektiven spielte.

### **4.3. Neues Sehen und Neue Sachlichkeit**

Nicht mit Umbo und an Moholy-Nagy selbst lässt sich eine Brücke zum Neuen Sehen und zur Neuen Sachlichkeit schlagen, sondern auch in Deslaws Filmästhetik sind viele verwandte Elemente vorhanden. Obwohl beide Bewegungen in der Weimarer Republik entstanden, sind deren Merkmale in französischen Filmen, wie bei Deslaw und Jean Vigo zu sehen, und sind auch in Filmen der russischen Avantgarde wie Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA* (Vertov, UdSSR 1929) erkennbar.

Bei der Neuen Sachlichkeit handelt es sich um eine neue Form des Realismus, bei dem Filmemacher einen analytischen, nicht mehr eskapistischen Blick auf die Probleme der Nachkriegszeit warfen, beispielsweise auf die Arbeitslosigkeit oder die Inflation (vgl. Norbert Schmitz 1994). Als Konsequenz des entzauberten Blicks auf die Realität wurde versucht, „[...] der augenscheinlichen Gestalt der Dinge aufs neue habhaft zu werden und sich an sie zu halten“ (Schmitz 1994: 86). Beim Wiederentdecken alltäglicher Gegenstände spielte gerade zu jener Zeit das Faszinosum der Maschine als Ausdruck des modernen Lebens eine bedeutende Rolle. Jörg Schweinitz greift diese beiden Facetten der Neuen Sachlichkeit, nämlich den nüchternen Blick auf die Wirklichkeit und die Begeisterung für die Maschinen, in einem Aufsatz zu Walter Ruttmanns Film *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (D 1927) auf:

Einerseits verbindet sich die Bestimmung von ‚Neuer Sachlichkeit‘ gern mit der Begeisterung für die ‚Stahlnatur‘ einer neuen Welt, die sich vom Blendwerk der alten Ideologien befreit habe und der Rationalität ingenieurtechnischer Berechnungen und Entwicklungen folge [...] und andererseits mochte der Begriff auch dazu dienen, einen schonungslosen, aber ‚sachlichen‘ Blick auf die sozialen Kehrseiten des zeitgenössischen Alltags zu kennzeichnen, jenen Blick, der nichts beschönigt, sondern eher der Maxime ‚So ist das Leben!‘ folgt (nebenbei: diese Maxime bildete für

Siegfried Kracauer den „reinsten Ausdruck der Neuen Sachlichkeit im Film“).  
(Schweinitz 2014: 5)

Viele Grosstadtsonfonien dieser Zeit, wie Ruttmanns Film BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, Dziga Vertovs DER MANN MIT DER KAMERA oder SAO PAULO – A SINFONIA DA METROPOLE (Adalberto Kemeny, Rudolf Rex Lustig, Br 1929) explorieren die moderne, mechanisierte Welt ganz in diesem Geist des sachlichen Blicks. Im Sinne des Mottos von Kracauer «So ist das Leben!» zögert zum Beispiel Ruttmann in seinem Film nicht, einen Selbstmord zu thematisieren oder, durch die Darstellung von Bettlern auf der Strasse, Themen wie Armut einzubringen (vgl. Abbildungen 38, 39, 40 und 41).

Ersichtlich werden beide oben beschriebene Aspekte der Neuen Sachlichkeit in den vier unteren Filmausschnitten von Walter Ruttmanns BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. Die ersten zwei Bilder illustrieren den Moment des Faszinosums der Maschine, das nicht nur bei Ruttmann stark vorhanden ist, sondern auch bei Deslaw und sogar bei Vertov.

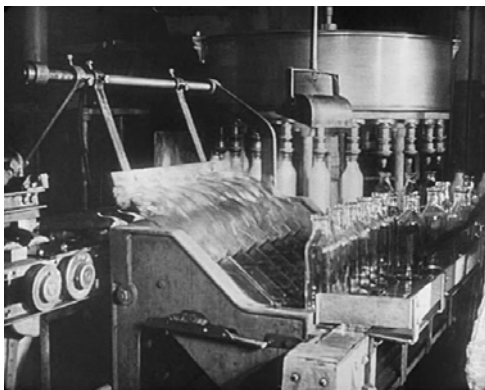


Abb. 38: BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, W. Ruttmann D 1927.



Abb. 39: BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, W. Ruttmann D 1927.



Abb. 40: BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, W. Ruttmann D 1927.



Abb. 41: BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, W. Ruttmann D 1927.

Während in Abbildungen 38 und 39 vor allem das tüchtige, ununterbrochene Funktionieren von Maschinen betont wird, werden die sozialen Aspekte der Stadt Berlin in den unteren zwei Bildern (Abbildung 40 und 41) dargestellt. In Abbildung 38 und 39 werden die Maschinen sachlich, aber zugleich mit einem faszinierten Blick porträtiert, sodass alle ihre Details hervortreten. Diese Bilder in Ruttmanns Film erinnern an die Fotografie der Neuen Sachlichkeit, bei der versucht wird, die Welt nüchtern darzustellen, wie es an der Fotografie Hans Finslers *Elektronische Birne* von 1928 ersichtlich wird (vgl. Abbildung 42). Das Sujet Finslers ist eine Glühbirne, die ausserhalb von Zeit und Raum inszeniert wird. Dabei liegt der Schwerpunkt der Inszenierung auf der nackten, nüchternen Darstellung des Objekts und auf dem schwarz-weiss-grauen Kontrast, der durch das Licht und den Schattenwurf der Lampe erzeugt wird.

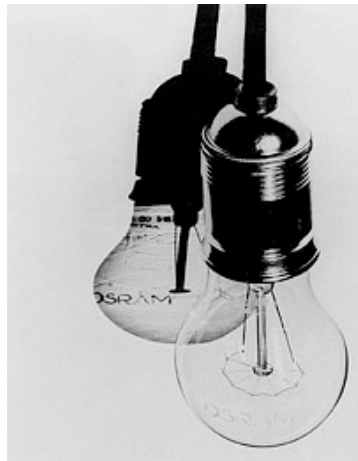


Abb. 42: *Elektrische Birne*, H. Finsler D 1928.

Während Vertreter der Neuen Sachlichkeit mit Hilfe der Filmkamera oder des Fotoapparats die technische, objektive, nüchterne und moderne Welt oder auch die sozialen Stadtmitte porträtierten, ging es den Verfechtern des Neuen Sehens, wie zum Beispiel László Moholy-Nagy, primär darum, mit der Kamera neue Seherfahrungen zu erlangen. Verdeutlicht wird dies in Jan Sahlis Aufsatz «Der Zauber des Materials. Gegenständlichkeit und Seherfahrung in Fotografie und Film der Weimarer Republik»: „In der Auffassung des Neuen Sehens rückt nämlich der eigentliche Gegenstand in den Hintergrund, und es geht vielmehr um das fotografische Sehen selbst“ (Sahli 2008: 108). Da die Welt aus ungewohnten Perspektiven gezeigt wird, glauben die Vertreter des Neuen Sehens, die beschränkte menschliche Wahrnehmung zu erweitern. Dies lässt sich nicht nur bei den Bauhaus-Fotografen wie Moholy-Nagy oder

Umbo (der ganz unmittelbar Bilder in MONTPARNASSE prägt) feststellen, sondern ist auch bei der Fotografie von Alexander Michailowitsch Rodtschenko vorzufinden.

Das Neue Sehen lässt sich anhand Rotschenkos Fotografie *Ochtony-Strasse* (1891-1956) aus der Serie "Das neue Moskau" um 1930 exemplarisch beschreiben. In starker Aufsicht mit gekippter Perspektive fotografiert Rodtschenko eine belebte Strasse. Der Schwerpunkt der Fotografie liegt aber nicht auf einer objektiven Darstellung der Strasse, sondern vielmehr auf der Struktur und dem Muster, welche durch die Darstellung der Tram, ihrer Schienen und der querverlaufenden Oberleitung entstehen. Die Menschen auf dem Bürgersteig oder jene, die die Tram besteigen, bilden in der Aufsicht eine abstrakte Textur (vgl. Abbildung 43).



Abb 43. *Ochotnij-Strasse*, A. Rodtschenko UdSSR 1932.

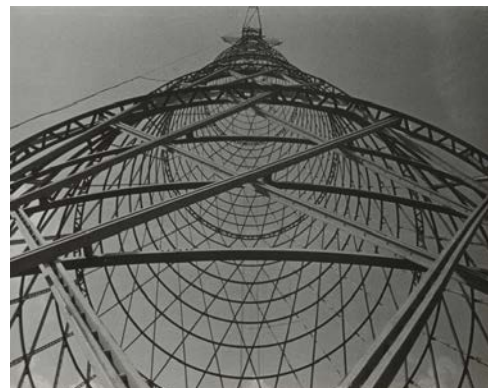


Abb. 44 *Schuchow-Turm*, A. Rodtschenko UdSSR 1929.

Die Fotografie des Schuchow-Turms, den Rodtschenko um 1929 aufnahm, liefert ein weiteres Beispiel. Durch die starke Untersicht erkennen wir bei diesem Bild zwar, dass es sich um einen Turm handelt, aber das wahre Sujet des Bildes sind die erkennbaren Muster der Stahlröhren des Turmes. Geometrische Formen wie Dreiecke und Kreise, die dem Turm eine imposante Aura verleihen, werden durch die Froschperspektive erkennbar. Da Rodtschenko durch den Turm hindurch fotografierte, erhält die Abbildung durch die hintere Seite des Turmes den Eindruck von Raumtiefe. Die Verzerrung wird durch die extreme Perspektive hervorgebracht und ermöglicht eine neue Betrachtung dieses industriellen, alltäglichen Objektes, das durch das menschliche Auge im Alltag auf dieser Art und Weise nicht hervorgebracht werden könnte (vgl. Abbildung 44). Rodtschenko schafft es auch hier mit Hilfe der Leica Kamera einen frischen Blick auf die Realität Moskaus zu werfen. Durch die Wahl des Sujets und die Art der Darstellung erkundet Rodtschenko mit der Kamera neue Ansichten der Stadt. Ganz ähnliche Motive finden wir nicht nur in Vertovs Film *DER MANN MIT DER KAMERA*, sondern auch in *MONTPARNASSE*, wie noch genauer gezeigt werden soll.

#### 4.4. Deslaws Bildästhetik des Films

In Deslaws Filmen lassen sich Beziehungen zur Neuen Sachlichkeit, zum Neuen Sehen, zur konstruktivistischen Fotografie und vor allem zur Fotografie am Bauhaus feststellen.

Deslaws Grosstadtfilm MONTPARNASSE und sein Film LA MARCHE DES MACHINES lassen sich in Zusammenhang mit Affinitäten zur Neuen Sachlichkeit bringen. Wie im Aufsatz von Schweinitz thematisiert wurde, ging es in der Neuen Sachlichkeit um zwei Aspekte, nämlich um das Faszinosum der Stahlnatur des Maschinellen und um die nüchterne Darstellung des Alltags. Ganz in diesem Sinne werden in LA MARCHE DES MACHINES die Maschinen an sich zelebriert und zugleich sachlich dargestellt wie in Abbildung 45 und Abbildung 46 deutlich zu sehen ist.

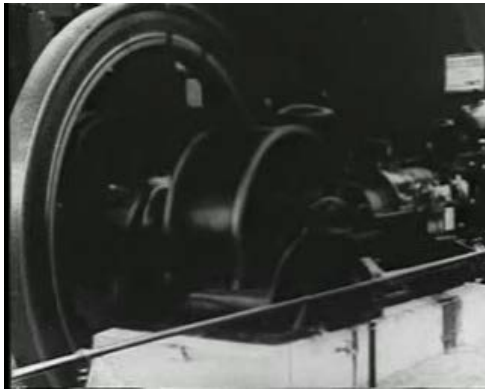


Abb. 45: LA MARCHE DES MACHINE, E. Deslaw F 1928.

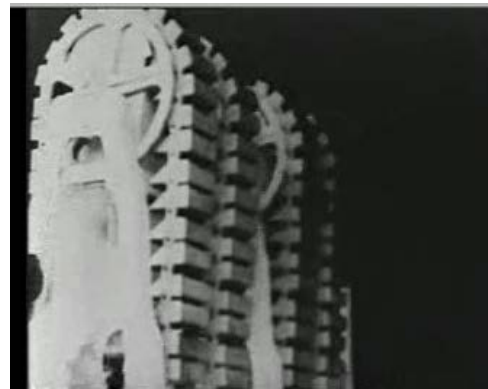


Abb.46: LA MARCHE DES MASCHINE, E. Deslaw F 1928.

Im Gegensatz zu anderen Grosstadtsonfonien, wie BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSSTADT oder DER MANN MIT DER KAMERA, werden nicht explizit Maschinen und deren Funktionieren dargestellt, sondern das Faszinosum der Stahlnatur, wie es Schweinitz in seinem Artikel «Maschinen, Rhythmen und Texturen. Die filmische Imagination einer Metropole: BERLIN- DIE SINFONIE DER GROSSSTADT von Walter Ruttmann» beschreibt, ist in MONTPARNASSE an den technischen Innovationen der Grosstadt wie die Oberleitungen der Strassenbahnen oder Autos festzuhalten. Dabei wird explizit vor allem der Fokus des Filmes auf das Stadtleben in Paris mit seinem Alltag gerichtet (vgl. Abbildung 47). Wie auch Ruttmann in seinem Film BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, zeigt Deslaw indes die Schattenseiten des Viertels. So dokumentierte er in seinem Film auch Bettler der Stadt (vgl. Abbildung 48).

s



Abb. 47: MONTPARNASSE, E. Deslaw F 1929.



Abb. 48: MONTPARNASSE, E. Deslaw F 1929.

Deslaws Filmen weisen zugleich starke Beziehungen zum Neuen Sehen auf und beim Betrachten seiner Filmer werden Bilder Rotschenkos, Moholy-Nagys und Umbos in Erinnerung gerufen. Bereits die Anfangsszene in MONTPARNASSE besitzt Elemente der Bilder Ochotny Strasse und Sucharewski-Boulevard von Rodtschenko, denn im Film sowie in den zwei Fotografien wird eine Strasse in gekippter Perspektive dargestellt, wobei die Schwerpunkte jeweils nicht auf der Strasse liegen, sondern auf

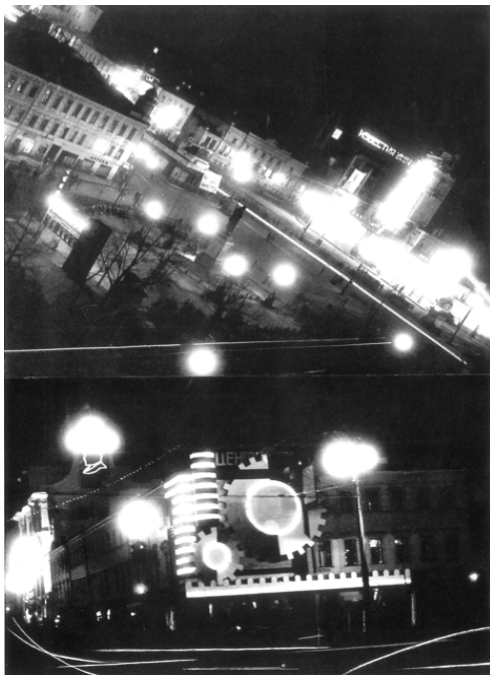


Abb. 49: Pushkin Square, Mayday Illuminations, A. Rodtschenko UdSSR 1932.



Abb. 50: LES NUIT ÉLECTRIQUES, E Deslaw F 1929.

den Mustern, die durch die von den Künstlern gewählten Blickwinkel erzeugt werden. Die Beziehungen zum Neuen Sehen lassen sich nicht auf MONTPARNASSE beschränken, sondern prägen auch die Filme LES NUIT ÉLECTRIQUES (vgl. Abbildungen 50) und LA MARCHE DES MACHINES (vgl. Abbildungen 52 und 53).

Bei den Nachtaufnahmen Rodtschenkos und Deslaws ist ersichtlich, dass beide Künstler gerne mit der Elektrizität und den aus ihr resultierenden visuellen Effekten, insbesondere bei Dunkelheit, experimentierten. Dabei sehen wir in den Abbildungen 51 und 52/53, dass Deslaw, ähnlich wie Rodtschenko, nicht nur durch Grossaufnahmen eines Gebäudes, sondern auch durch die extremen Perspektiven neue Seherfahrungen für den Zuschauer hervorbringt. Durch die Nachtaufnahmen und die Froschperspektive geht Deslaw noch einen Schritt weiter, so dass das Gebäude nicht mehr im Ganzen erkennbar ist, sondern auf die geometrischen Formen reduziert wird, die aus den Stahlstangen des Gebäudes gebildet werden.



Abb. 51 *Wache in der Nähe des Shukhov Tower*, A. Rodtschenko UdSSR 1929.

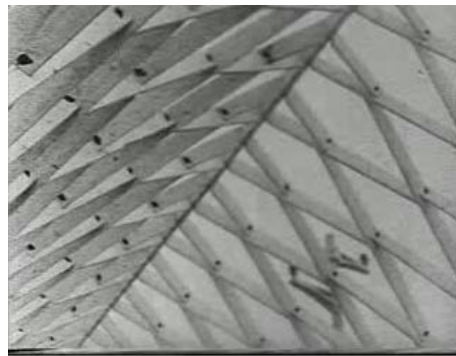


Abb. 52: *LA MARCHE DES MACHINE*, E. Deslaw F 1928.

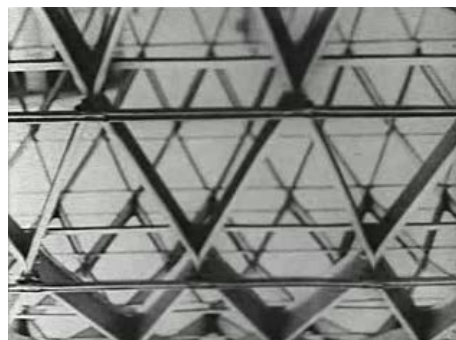


Abb. 53: *LA MARCHE DES MACHINE*, E. Deslaw F 1928.

In Deslaws Filmen sind auch Beziehungen zum Bereich des Neuen Sehens zu finden. Deutlich ist, dass gewisse Einstellungen an die Fotografien der Bauhausvertreter László Moholy-Nagy und Umbo erinnern. Die Ähnlichkeiten zu Umbo wurden zu Beginn dieser Arbeit thematisiert und wurden anhand der Abbildungen 3-5 verdeutlicht. Durch die starke Aufsicht und das Spiel mit den Schatten erkennt der Zuschauer weder bei Umbo noch bei Deslaw, wo genau der Mensch beginnt oder endet. Der neue Blick auf die Passanten kreiert einen differenzierten Zugang zu einer alltäglichen Situation. So verhält es sich auch mit der Fotografie Moholy-Nagys und gewissen Einstellungen aus *MONTPARNASSE*, wie an den Abbildungen 54 und 55 ersichtlich



wird. So stellen beide Künstler ein Gebäude dar, das selbst nicht das Sujet ist. Vielmehr stehen die Strukturen, die durch den Dutch Tilt in MONTPARNASSE oder die starken Aufsicht bei Moholy-Nagy hervorgebracht wurden, im Vordergrund.

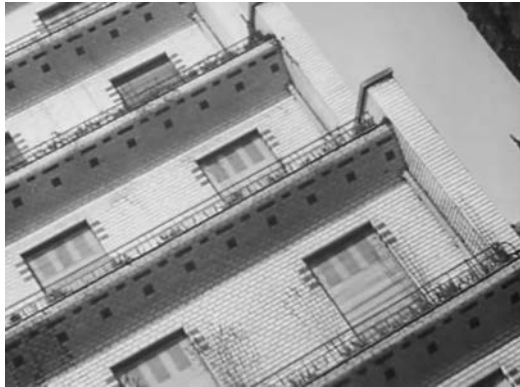


Abb. 54: MONTPARNASSE, E. Deslaw F 1929.



Abb. 55: *Bauhaus Balconys*, L. Moholy-Nagy, D 1926.

An diesen Abbildungen wird deutlich, dass Deslaw, wie Moholy-Nagy, mit den Perspektiven spielt, neue Facetten aus gewöhnlichen Objekten herausarbeitet und dadurch die menschliche Wahrnehmung expandiert.

Durch die ausführliche Auseinandersetzung mit Deslaws Filmästhetik, kann bestätigt werden, dass seine Filme nicht zu einer einzelnen bestimmten künstlerischen Strömung zugeordnet werden, sondern mit einem transnationalen Ansatz besser verstanden werden können. Deslaw greift diverse Kunstformen auf, integriert sie in seine Filme und bringt dabei neue Aspekte dieser hervor.

## 5. Fazit

Das Ziel der Masterarbeit war es, zu zeigen, dass die Ästhetik von Deslavs filmischer Arbeit sich nicht allein auf französische Einflüsse und Wechselwirkungen reduzieren lässt, sondern über transnationale Züge verfügt. Dabei konnte festgestellt werden, dass Deslaw der französischen Bewegung des *cinéma pur* nahe stand, denn er legte den Schwerpunkt seiner Filme nicht auf die Narration, sondern auf die Art und Weise, wie Objekte mit Hilfe des Lichtes auf der Leinwand eine neue Plastizität gewinnen können. Ähnlich wie andere Vertreter der ‚Photogénie‘ glaubte Deslaw in diesem Zusammenhang, dass mithilfe der Kamera alltägliche Objekte einen neuen ästhetischen Wert gewinnen würden. Im Kontext des *cinéma pur* ist es auch kein Zufall, dass Deslaw andere Filmemacher in der Welt aufforderte mit Hilfe von Negativbildern die Realität neu zu entdecken. Obwohl Deslaw sich dem *cinéma pur* nicht an ihrem Höhepunkt anschloss, sind starke Elemente dieser Bewegung in seinen Filmen *LA MARCHE DES MACHINES* und *LES NUIT ÉLECTRIQUES* erkennbar.

Wie weiterhin in der Masterarbeit dargestellt wurde, lassen sich Bezüge zwischen Deslavs und Dziga Vertovs filmischer Arbeit ziehen. Ähnlich Vertov versuchte Deslaw die Realität mit dem Kamera-Auge neu zu erforschen, um die menschliche Wahrnehmung zu erweitern. Obwohl Deslaw behauptete, dass seine Montageformen denen von Eisenstein ähneln würden, konnte gezeigt werden, dass beide Filmemacher eine komplett verschiedene Schneidetechnik verwendeten. Während Eisenstein eine präzise Kombination der Bilder forderte, damit diese beim Zuschauer einen ideologischen Druck auf die Psyche ausübten, war Deslaw vor allem an graphischen Effekten, Schwenks und Kombinationen aus verschiedenen Einstellungen interessiert. Diesbezüglich operierte Deslaw wie Vertov, indem er versuchte neue Realitätsaspekte mit der Kamera zu enthüllen.

Die Analyse zeigte indes über die beiden russischen Filmemacher hinaus weitere Bezüge der Ästhetik von Deslavs Filmen zu europäischen Kunstströmungen. Hierzu gehörten die Verbindungen zur Neuen Sachlichkeit, zum Neuen Sehen, der konstruktivistischen Fotografie in Russland und der Fotografie am Bauhaus in Deutschland. Deslavs Arbeit kann in Verbindung mit der Neuen Sachlichkeit gebracht werden, da er in seiner Grossstadtsinfonie *MONTPARNASSE* die Wirklichkeit des Pariser Viertels porträtiert, indem er nicht nur die positiven Seiten der Stadt zeigt, sondern auch auf Missstände hinweist. Deslaw griff auch den zweiten Aspekt der Neuen Sachlichkeit, nämlich das Faszinosum der Stahlnatur der Maschine, in seinen Filmen auf und stellte in *LA MARCHE DES MACHINES* explizit Maschinen und deren technoide Ästhetik dar.

Aspekte des Neuen Sehens sind in Deslaws Werken fortwährend zu erkennen, wie in *MONTPARNASSE* und *LA MARCHE DES MACHINES*, weil er durch extreme Perspektiven oder ungewohnte Ansichten auf alltägliche Objekte dem Zuschauer neue Seherfahrungen ermöglicht. Dabei erinnern viele Einstellungen in Deslaws Filmen an Fotografien Alexander Rodtschenkos, der dem russischen Konstruktivismus zugeordnet wird, aber auch an Bilder von László Moholy-Nagy und Umbo, beides Fotografen am Bauhaus. Es lässt sich resümieren, Deslaws Werke sind durch ihre transnationalen Bezüge geprägt. Diese gilt es zu herauszuarbeiten, damit die Filme in ihrer ästhetischen Eigenart historisch verstanden werden können. Deslaw kann als ein Künstler gesehen werden, der eine Synthese ästhetischer Mittel seiner Zeit durchführte, denn es scheint, als hätte er die unterschiedlichen Strömungen verinnerlicht und daraus originelle Werke hervorgebracht. Er ist ein Regisseur, der trotz der begrenzten Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Filmkritik und der heutigen Filmgeschichte spannende, faszinierende und vor allem sehenswerte Filme geschaffen hat.

## 6. Bibliographie

Abel, Richard (1984) *French cinema: the first Wave, 1915-1929*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Abel, Richard (1988) *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Anonyme (2004) «Tels que nous sommes». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S.33-34-. (Originalausg. 1930).

Biamèze, Justin (2004) «Un Jeune: Eugène Deslaw». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 27-29. (Originalausg. 1930).

Bordwell, David/Thompson, Kristin (1994) *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Brunius, Jacques B. (1970) «Experimental film in France». In: Manvell, Roger (Hg.): *Experiment in the film*. New York: Arno. S. 60-112.

Bulgakowa, Oksana (1993) «Montagebilder bei Sergej Eisenstein». In: Beller, Hans (Hg.): *Handbuch der Montage*. München: TR-Verlagsunion. S. 49-77.

Brandlmeier, Thomas (2008) *Kameraautoren*. Marburg: Schüren.

Bury, Stephen (2007) *Breaking the rules. The Printed Face of the European Avant Garde 1900-1937*. London: The British Library.

Dähne, Chris (2013) *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*. Bielefeld: transcript Verlag.

Decaris, Germaine (2004) «Négatif». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 34-35. (Originalausg. 1931).

Delluc, Louis (1988-89) «Photographie». In: Schleif, Helma (Hg.): *Stationen der Moderne im Film*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek. S. 90-92. (Originalausg. 1920).

Delkus, Hans-Dieter (2009) *Absoluter Film, Cinéma pur. Einige Anmerkungen zum Avantgardefilm der 20er und 30er Jahre in Frankreich und Deutschland: nebst einem kleinen Abstecher nach England*. StrzeleckiBooks Verlag.

Deslaw, Eugène (2004) «Après mes Premières». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 14-15. (Originalausg. 1929).

Deslaw, Eugène (2004) «Cinéma Abstrait». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 18. (Originalausg. 1930).

Deslaw, Eugène (2004) «Eugène Deslaw nous parle de son Film...Négatif». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 18-19. (Originalausg. 1931).

Deslaw, Eugène (2004) «Film documentaire et reportage Filmé». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 20-21. (Originalausg. 1931).

Deslaw, Eugène (2004) «Imagens en Négatif». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 21-26. (Originalausg. 1956).

Deslaw, Eugène (2004) «Jazz». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 9-10. (Originalausg. 1927).

Deslaw, Eugène (2004) «Le Monde en Parade». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 14-15. (Originalausg. 1929).

Deslaw, Eugène (2004) «Nuits Électriques». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 11-13. (Originalausg. 1928).

Deslaw, Eugène (2004) «Pour une Production des Jeunes». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 19-20. (Originalausg. 1930).

Deslaw, Eugène (2004) «Pourquoi je tourne des Films d'essai?». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 10-11. (Originalausg. 1929).

Deslaw, Eugène (2004) «Quelques Réflexions D'Eugène Deslaw sur vers les robots». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 15-17. (Originalausg. 1930).

Desnos, Robert (1988) «Avant-Garde Cinema». Abel, Richard (Hg.): *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. S. 429-431. (Originalausg. 1929).

Dulac, Germaine (1988) «The Expressive Techniques of the Cinema». Abel, Richard (Hg.): *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. S. 305-313. (Originalausg. 1924).

Eisenstein, Sergej M. (1988) «Montage der Attraktionen». In: Bulgakowa, Oksana (Hg.): *Das dynamische Quadrat*. Leipzig: Reclam. S. 10-16.

Eisenstein, Sergej M. (1988) «Montage der Filmattraktionen». In: Bulgakowa, Oksana (Hg.): *Das dynamische Quadrat*. Leipzig: Reclam. S. 17-45.

- Epstein, Jean (1993) «Bonjour Cinéma». In: Brenez, Nicole/Eue, Ralph (Hg.): *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema. S. 28-36. (Originalausg. 1921)
- Epstein, Jean (1988) «On Certain Characteristics of Photogénie». In: Abel, Richard (Hg.): *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. S. 314-320. (Originalausg. 1924).
- Epstein, Jean (1974) «L'Elément photogénique». In: Ders. *Ecrits sur le cinéma : 1921-1953: édition chronologique en deux volumes*. Paris: Seghers. S. 144-153.
- Fahle, Oliver (2000) *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz: Theo Bender Verlag.
- Feuillade, Louis (1988) «Barrabas». In: Abel, Richard (Hg.): *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. S. 224-225. (Originalausg. 1920).
- Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hg.) (2013) *Bauhaus*. Potsdam: Könemann in der Tandem.
- Gorel, Michel (2004) «Montparnasse ou le Poème du Café Crème». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 31-33. (Originalausg. 1929).
- Hahn, Peter (1990) *Fotografie am Bauhaus*. Berlin: Dirk Nishen Verlag.
- Hein, Birgit/Herzogenrath, Wulf (Hg.) (1977) *Film als Film. 1910 bis heute*. Katalog des Kölnischen Kunstvereins.
- Helmstetter, Rudolf (2001) «Lázlo Moholy-Nagy: Versachlichung des Lichts, Verhaltenslehre jenseits der Kälte». In: von Keitz, Ursula/Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit. 1895-1945*. Marburg: Schüren Verlag.

Hoffmann, Tobias (Hg.) (2008) *Bauhausstil oder Konstruktivismus*. Köln: Wienand Verlag.

Hollein, Max; Krämer, Felix (2011) *Kunst der Moderne. 1800-1945 im Städel Museum*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Hosejko, Lubomir (2004) «Ombre Blanche et lumière noire. Le Cinéma D'Eugène Deslaw». In: Ders. (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 3-10.

Kirsten, Guido (2013) *Filmischer Realismus*. Zürich: Schüren Verlag.

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf (Hg.) (1996) *UMBO. Vom Bauhaus zum Bildjournalismus*. Düsseldorf: Richter Verlag.

Léger, Fernand (1988) «*La Roue: Its Plastic Quality*». In: Abel, Richard (Hg.): *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. S. 271-273. (Originalaus.1922).

Margolin, Victor (1997) *The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy. 1917-1946*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Mekas, Jonas (1955) «An Interview with Boris Kaufman». In: *Film Culture*, Jg. 1995, Nr.4, S. 4-6.

Michelson, Annette (Hg.) (1984) *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley, London: University of California Press.

Moholy-Nagy, Lázlo (1972) «Probleme des Films». In: Witte, Karsten (Hg.): *Theorie des Kinos: Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 236-246. (Originalaus. 1928).

Molderings, Herbert (1995) *Otto Umbehr. UMBO. 1902-1980*. Düsseldorf: Richter Verlag.



Moussinac, Léon (1988) «Eisenstein». Abel, Richard (Hg.): *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907-1939*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. S. 417-419. (Originalausg. 1928).

Moscow House of Photography Museum (Hg.) (2011) *Alexander Rodtschenko. Revolution der Fotografie*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung.

Nash, J.M. (1975) *Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus*. München, Zürich: Droemer-Knaur.

Natter, Wolfgang (1994) «The City as Cinematic Space: Modernism and Place in Berlin, *Symphony of a City*». In: Aitken, Stuart/Zonn, Leo (Hg.): *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. London: Rowman & Littlefield. S. 203-228.

Peirce, Charles (1983) *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Originalausg. 1903)

Saalschutz, L. (2004) «Mécanismes du Cinéma. À propos de *La Marches des machines*». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 29-31. (Originalausg. 1929).

Sahli, Jan (2008) «Der Zauber des Materials. Gegenständlichkeit und Seherfahrung in Fotografie und Film der Weimarer Republik». In von Arburg, Hans-Georg (Hg.): *Mehr als Schein: Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich: Diaphanes.

Sayag, Alain (1977) «Der abstrakte Filme in Frankreich der zwanziger Jahre». In: Hein, Birgit/Herzogenrath, Wulf (Hg.): *Film als Film. 1910 bis heute*. Katalog des Kölnischen Kunstvereins. S. 115-126.

Scharf, Christa Romana (2011) *Fotografie am Bauhaus*. Potsdam: h.f.ullmann.

Schmitz, Norbert M. (1994) «Zwischen «Neuem Sehen» und «Neuer Sachlichkeit»: Der Einfluss der Kunstphotographie auf den Film der zwanziger Jahre». In: Cinema Quadrat (Mannheim): *Gleissende Schatten: Kamerapioniere der zwanziger Jahre*. Berlin. S.79-94.

Regel, Günther (Hg.) (1994) *Moderne Kunst. Zugänge zu ihrem Verständnis*. Berlin, Stuttgart: Klett Verlag.

Schmitz, Norbert M. (2001) «Der Film der Neuen Sachlichkeit. Auf der Suche nach der medialen Authentizität». In: von Keitz, Ursula/Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit. 1895-1945*. Marburg: Schüren Verlag.

Schweinitz, Jörg (2014) «Maschinen, Rhythmen und Texturen. Die filmische Imagination einer Metropole: BERLIN- DIE SINFONIE DER GROSSSTADT von Walter Ruttmann». In: Schneider, Ute/Stercken, Martina (Hg.): *Urbanität. Formen der Inszenierung in Karten, Texten und Bildern (Städteforschung 90)*. Köln/Wien.

Segeberg, Harro (Hg.) (2000) *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Siebenbrodt, Michale/Schöbe, Lutz (Hg.) (2009) *Bauhaus 1919-1933*. New York: Parkstone International.

Sorère, Gab. (2004) «Gab. Sorère revendique la priorité des projections de négatifs». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 35-36. (Originalausg. 1931).

Spiegel, Holger (1993) *Die Dialektik der Moderne 1900-1940. Einige Motive der Literatur- und Kunsttheorie Carl Einsteins*. Vaasa: Institut der Deutsche Sprache und Literatur der Universität Vaasa.

Tode, Thomas/Gramatke, Alexandra (Hg.) (2000) *Dziga Vertov. Tagebücher/Arbeitshefte*. Konstanz: UVK Medien.

Toeplitz, Jerzy (1973) *Die Geschichte des Films I. 1895-1928*. Berlin: Henschel.

Toeplitz, Jerzy (1977) *Die Geschichte des Films II. 1928-1933*. Berlin: Henschel.

Tröhler, Margrit (2007) «Die sinnliche Präsenz der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film». In: Kiening, Christian (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos. S.283-306.

Tupitsyn, Margarita (1998) *Alexander Rodtschenko. Das neue Moskau*. München: Schirmer/Mosel Verlag.

V., D. (2004) «Place aux jeunse dit Eugène Deslaw que vient de terminer son Film sur la cité universitaire». In: Hosejko, Lubomir (Hg.): *Ombre Blanche-Lumière Noire Eugène Deslaw*. Paris: Centre Pompidou. S. 36-37. (Originalausg. 1933).

Vertov, Dziga (1998) «Kinoglaz». In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. S. 39-41. (Originalaus. 1924).

Vertov, Dziga (1998) «Kinoki-Umsturz». In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. S. 24-38. (Originalaus. 1923).

Vertov, Dziga (1998) «Wir. Variante eines Manifestes». In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. S. 19-23. (Originalaus. 1922).

Vlada, Petric (1993) *Constructivism in film the man with the movie camera. A cinematic Analysis*. New York: Cambridge University Press.

Weibel, Peter (1977) «Eisensteins und Wertows Beiträge zu einer Artikulation der Filmsprache». In: Hein, Birgit/Herzogenrath, Wulf (Hg.): *Film als Film. 1910 bis heute*. Katalog des Kölnischen Kunstvereins. S. 98-105.

Weiss, Peter (1995) *Avantgarde Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Wertow, Dsiga (1972) «Vom »Kino-Auge« zum »Radio-Auge«». In: Witte, Karsten (Hg.): *Theorie des Kinos : Ideologiekritik der Traumfabrik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 88-92. (Originalaus. 1929).

## 7. Filmographie:

À PROPOS DE NICE

Jean Vigo 1930, Frankreich

BARRABAS

Louis Feuillade 1920, Frankreich

BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT

Walter Ruttmann 1927, Deutschland

JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE

Henri Chomette 1925, Frankreich

CINQ MINUTES DES CINÉMA PUR

Henri Chomette 1926, Frankreich

DER MANN MIT DER KAMERA

Dziga Vertov 1929, UdSSR

DISQUE 957

Germaine Dulac 1928, Frankreich

DREI LIEDER ÜBER LENIN

Dziga Vertov 1934, UdSSR

EMAK BAKIA

Man Ray 1926, Frankreich

FANTÔMAS

Louis Feuillade 1913-1914, Frankreich

FUKKO TEITO SHINFONI

The Tokyo Institut for Municipal Research 1929, Japan

J'ACCUSE

Abel Gance 1919, Frankreich

KINO-GLAZ

Dziga Vertov 1924, UdSSR

JUDEX

Louis Feuillade 1917, Frankreich

L'ATALANDE

Jean Vigo 1934, Frankreich

LA GLACE À TROIS FACES

Jean Epstein 1927, Frankreich

LA MARCHÉ DES MACHINES

Eugène Deslaw 1928, Frankreich

LA ROUE

Abel Gance 1923, Frankreich

LE BALLET MÉCANIQUE

Fernand Léger 1924, Frankreich

LES HALLES CENTRALE

Boris Kaufman 1928, Frankreich

LES NUIT ÉLECTRIQUES

Eugène Deslaw 1929, Frankreich

LES OPPRIMÉS

Henry Roussel 1923, Frankreich

MADAM SANS-GÊNE

Léonce Perret 1925, Frankreich

MANHATTA

Paul Strand/Charles Sheeler 1921, USA

MONTPARNASSE

Eugène Deslaw 1929, Frankreich

MOSKAU

Mikhail Kaufman 1926, UdSSR

NAPOLEON

Abel Gance 1927, Frankreich

NEGATIF

Eugène Deslaw 1930, Frankreich

OKTOBER

Sergei Eisenstein 1927, UdSSR

ON THE WATERFRONT

Elia Kazan 1954, USA

SAO PAULO – A SINFONIA DA METROPOLE

Adalberto Kemeny, Rudolf Rex Lustig 1929, Brasilien

STREIK

Sergei Eisenstein 1925, UdSSR

SPLENDOR IN THE GRASS

Elia Kazan 1961, USA

THÈME ET VARIATIONS

Germaine Dulac 1928, Frankreich