

Peter Ellenbruch

## **Neue Menschen, neue Arbeit, neue Realität. Wirklichkeitskonstruktionen im sowjetischen Stummfilm**

*In kaum einem filmhistorischen Abschnitt wurden grundlegende filmische Mittel der Einstellungskomposition und Montage so eng zu gesellschaftlichen Realitätskonstruktionen und der Propagierung des (ökonomischen) Fortschritts verwoben wie im Kino der frühen Sowjetunion. Besonders die Werke von Dziga Vertov stehen in diesem Kontext für eine Mischung aus filmischer Dokumentation und Gestaltung einer neuen Wirklichkeit des jungen Sowjetstaates. Vertovs kinematographische Methoden werden hier in ihrer Genese genauer analysiert. Anschließend wird ein Blick auf parallel anzutreffende Filmformen geworfen, die wiederum ihren Anteil an der Etablierung der ‚Neuen Menschen‘ und der sowjetischen Wirklichkeitskonstruktion haben.*

### 1. Einstieg

Darstellungen von und Erzählungen über Arbeit sind immer auch selbst in Arbeitsprozesse eingebunden. Man spricht nicht umsonst vom Literaturbetrieb oder von der Filmindustrie. Solchermaßen gerahmt kann man auch innerhalb von Filmen Verknüpfungen von Filmarbeit und dargestellter Arbeitswelt im Gesamtrahmen auch ökonomischer Prozesse erwarten. Doch selten ist diese Verknüpfung von Medienarbeit und medialer Reflexion über Arbeit innerhalb der Filmgeschichte als Zusammenhang so stark hervorgetreten wie im frühen sowjetischen Kino. Schließlich ging es in den Jahren nach der Oktoberrevolution nicht nur um eine Stabilisierung Russlands nach dem Ersten Weltkrieg, sondern auch um die Etablierung eines neuen gesellschaftlichen Systems mit eigenem Selbstverständnis hinsichtlich der Arbeit und auch der Kunst. Die Neuausrichtung vom zaristischen Agrarstaat zum kommunistischen Industriestaatengeflecht mit moderner technischer Prägung war eine extreme Herausforderung, deren Durchsetzung neben der Neuen Ökonomischen Politik (NEP) auch einer eigenen Mythologie bedurfte, die allgemein unter dem Stichwort ‚der Neue Mensch‘ zusammengefasst wird.<sup>1</sup> Zur Vermittlung dieser neuen gesellschaftlichen Ausrichtung bedienten sich die

---

<sup>1</sup> Vgl. zum Beispiel: Alexander Schwarz/Rainer Rother (Hg.): *Der Neue Mensch. Anbruch und Alltag im revolutionären Russland*. Bonn 2017.

Sowjets aller medialen Wege – und da das Kino selbst ein Teil der technisierten Moderne mit per se realistischem Charakter war, eignete sich der Film vor allem dazu, das neue System abzubilden und zu reflektieren.<sup>2</sup>

Die Darstellung der Arbeitswelt bildet dabei einen Schwerpunkt in der ersten Phase des sowjetischen Kinos, die ungefähr mit der Zeit der NEP zusammenfällt, demnach von den frühen 1920er Jahren bis zum Ende der Stummfilmzeit um 1930 bzw. bis zur stärkeren Einflussnahme des Stalinismus Anfang der 1930er Jahre reicht. Danach, wie die filmischen Strategien und Methoden aussehen, um die spezifisch sowjetische Arbeitswelt und den ökonomischen Fortschritt des Systems über Arbeitsvisualisierung darzustellen, soll hier gefragt werden.

## 2. Der Anfang des sowjetischen Kinos

Auch wenn Lenin und die bolschewistische Führung nach der Oktoberrevolution das Kino als wichtigen Faktor mit Blick auf die Propaganda und die Bildung von analphabetischen Bevölkerungsanteilen ansahen, erschien der Wiederaufbau einer Filmindustrie mit Produktion, Distribution und Kinosälen innerhalb der jungen Sowjetrepublik nach dem Bürgerkrieg 1917 und dem Ende des Ersten Weltkriegs 1918 zunächst fast unmöglich. Die russische Kinowirtschaft hatte sich zuvor im zaristischen Russland immer auf Importe von Kamertechnik und Rohfilmmaterial aus Westeuropa verlassen. Als diese Ressourcen durch die Nachkriegssituation im allgemeinen und Handelsblockaden gegen die Bolschewiki im speziellen versiegten, stand das Land ohne nennenswerte Möglichkeiten der Filmproduktion da. Außerdem opponierten viele der alten Kinobetreiber gegen die Bolschewiki, wodurch es zunächst keine Zusammenarbeit auf diesem Feld gab. Ebenso führten die folgenden Maßnahmen zur Verstaatlichung von Filmbetrieben und Kinos zu wenig, da es auch danach im Besitz der Bolschewiki kaum Rohfilm, meist bloß veraltete Gerätschaften und nur wenige präsentierbare Filmkopien aus der zaristischen Zeit gab.

---

<sup>2</sup> Ausgegangen wird hier vom Verhältnis einer fotografischen Filmkamera zur Welt vor ihr, wie es als filmtheoretische Grundlage in der frühen und ‚klassischen‘ Filmtheorie beschrieben wurde. Der Realismus-Begriff, den Siegfried Kracauer 1960 in seiner Filmtheorie entwirft, liegt auch hier zugrunde. Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M. 1993.

Erst mit der Organisation der NEP und der damit zusammenhängenden (Re-)Etablierung von marktwirtschaftlichen Strukturen innerhalb des kommunistischen Systems sowie neu entstandenen Auslandskontakten konnten wieder weiterreichende Filmaktivitäten finanziert werden. Aus der Zusammenarbeit der staatlichen Filmbehörde Goskino und der Internationalen Arbeiterhilfe in Berlin entstand in diesem Zusammenhang ein Finanzierungskonzept für die Filmproduktionsfirma Meschrabpom, die um 1924 begann, erfolgreiche sowjetische Genrefilme von eher konventioneller Erzählstruktur zu produzieren.<sup>3</sup>

### 3. Vertov

Zur gleichen Zeit, in der sich diese Entwicklung von einer so gut wie vernichteten zu einer tragfähigen sowjetischen Filmwirtschaft vollzog, gab es aber auch erste Ansätze zu einer Art der Filmgestaltung, die viel direkter den (Arbeits-)Aufbruch in die Sowjetunion und das damit zusammenhängende Menschenbild thematisierte. Derjenige, der federführend für diese Ansätze verantwortlich zeichnete, war der Filmregisseur und -theoretiker Dziga Vertov.

Vertov formulierte 1924, dass er die sich abzeichnenden neuen Spielfilmproduktion für den falschen Weg im noch jungen kommunistischen System hielt, ging damit auch in Opposition zur Meschrabpom und propagierte, dass eine neue Form von dokumentarischem Kino für die Sowjetunion entwickelt werden müsse:

Eine ganze Reihe von Sowjet- und Parteifunktionären, die im gegenwärtigen Moment ihr Hauptaugenmerk voller Zweifel der Kunstkinematographie zuwenden, müssen dieser im Grunde spielzeughaften Sache den Rücken kehren und all ihre Kräfte, all ihr Wissen und all ihre Erfahrung auf die Seite der Untersuchung und Prüfung unserer Wirklichkeit mittels der Filmkamera wenden.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Für detaillierte Informationen vgl. Vance Kepley Jr.: "The origins of Soviet cinema: a study in industry development." In: Richard Taylor/Ian Christie (Hg.): *Inside the film factory. New approaches to Russian and Soviet cinema*. London 1994, S. 60-79.

<sup>4</sup> Dziga Vertov: „Kunst drama und ‚Kinoglaz‘“. In: Ders.: *Schriften zum Film*. München 1973, S. 25f.

Als Dokumentarfilmer hatte Vertov bereits von 1918 bis 1919 kurze Wochenschauen drehen können, mit denen er die Situation und erste Organisationsphase Sowjetrusslands in die wenigen, hauptsächlich großstädtischen Kinos sowie in die Wanderkino-Züge der Bolschewiki bringen konnte. Diese *Kino-Nedelja* („Kino-Woche“) genannten Aktualitäten-Filme bestanden allerdings noch aus recht zeittypischen dokumentarischen Filmbildern (meist in Totalen mit langsamen Kameraschwenks aufgenommen oder mit Figuren in der Halbnahen), die vor allem Parteeobere sowie Aufmärsche der Roten Armee und Versammlungen auf öffentlichen Plätzen mit einigen Zwischentiteln, aber ohne nennenswerte Montagebearbeitungen zeigten. Die ersten Ansätze von Vertovs spezifischer dokumentarischer Darstellungsweise kann man jedoch schon etwas später in einer weiteren Nachrichten-Filmreihe, *Kino-Pravda* („Kino-Wahrheit“, 1922-25) erkennen, die er schließlich in einem seiner frühen Langfilme, *Kinoglaz* („Kinoauge“, 1924), ausbauen und präzisieren wird.

### 3.1. *Kino-Pravda*

Nicht nur, dass durch die Unterschiede in den Gestaltungsarten der beiden Wochenschauen die Entwicklung von der chaotischen Gründungsphase Sowjetrusslands zur geordneteren Zeit der NEP greifbar wird, Vertov beginnt innerhalb der *Kino-Pravda* auch, Arbeitsprozesse gezielter mit Blick auf die kommunistische Idee des Fortschrittsaufbaus aufzunehmen und durch die Montage zu dramaturgisieren. So findet sich zum Beispiel bereits in *Kino-Pravda No. 5* (1922) eine Inszenierung, in der zuerst ein Bauer mit von einem Pferd gezogenen Pflug gezeigt wird, danach aus einer ähnlichen Perspektive ein Traktor,<sup>5</sup> der mit seinem maschinell betätigtem Pflug eine viel größere Fläche in kürzerer Zeit bearbeiten kann – eine einfache aber effektive Filmmontage, um einen ökonomischen Erfolg darzustellen.

---

<sup>5</sup> Hier taucht ein spezifisch sowjetisches Filmmotiv auf, dem man eine komplette eigene Studie widmen könnte: der Traktor und der Traktorist. Als Fortschrittsmotiv ist die Verbindung von Traktor und Traktorist bzw. Traktoristin (es gibt etliche Filme, in denen Frauen die Traktoren fahren) über Jahrzehnte im sowjetischen Kino anzutreffen, sodass sich aus dem Motiv erst ein Heldenmotiv, dann ein Klischee entwickelte.



Abb. 1 – *Kino-Pravda No. 5*

In *Kino-Pravda No. 13* (1922) wird Vertovs Entwicklung einer Mensch-Maschinen-Arbeitsästhetik deutlich, die jene Fortschrittsdarstellung fortsetzt. Er entwirft dort eine Sequenz, in der er erst Menschen an und in großen Industriemaschinen zeigt, dann den filmischen Rhythmus an Aufnahmen einer riesigen Baggerschaufel übergibt, mit der die Menschen die Natur zu überwältigen scheinen, um schließlich Bilder aus einem Stahlwerk und einer Kokerei einzumontieren, in denen die im Verhältnis kleinen Menschen riesige Maschinen beherrschen, und somit ein Maßstab für die Verknüpfung von Mensch – Maschine – Arbeit gegeben wird. Die Sequenz schließt allerdings mit zwei Großaufnahmen-Portraits von Arbeitern, die zufrieden in die Kamera lächeln, damit die Riesenhaftigkeit der Maschinen in den Bildern wieder den Menschen innerhalb der Sowjetgesellschaft unterordnen.



Abb. 2 – *Kino-Pravda No. 13*

In diesem Rahmen geht Vertov auch sukzessive immer mehr dazu über, die Kamera auf Maschinen mitfahren zu lassen, um deren Arbeitsrhythmen einzufangen. So waren die Aufnahmen der Baggerschaufel schon maschinengenerierte Kameranews, und man findet zum Beispiel in *Kino-Pravda No. 18* (1923) eine Kamerafahrt, die durch eine Mitfahrt auf einer Loren-Seilbahnkonstruktion in einem Bergwerk erstellt wurde. Es geht ihm so nicht nur um eine Abbildung der Arbeitswelt, vielmehr um eine Durchdringung jener mit grundlegend filmischen Mitteln.

In Fortsetzung und Festigung der Ästhetik, die Vertov zur Darstellung des Verhältnisses von Mensch – Maschine – Arbeit entwickelt hat, zeigt ein Abschnitt aus *Kino-Pravda No. 21* (1925) eine recht abstrakte Montage aus Land- und Großbaustellenmaschinen, darin zum Ende der Sequenz einen Maschinenfahrer, der mit entschlossenem Gesicht dem Publikum durch eine Kamerafahrt immer näherkommt. Die Arbeitsprozesse werden so zu einer Umgebung für den forschenden Arbeiter, der filmisch komplett darin eingebunden erscheint. Diese Montagereihung ist zwar eine Variante der zuvor geschilderten aus *Kino-Pravda No. 13*, doch die Arbeitszusammenhänge von Menschen und Maschinen werden hier

weniger deutlich – als wenn die Verbindung der Motive allein schon für fortschrittliche Arbeitsprozesse und ökonomischen Erfolg stünden und Vertovs Darstellungsweise von Arbeit bereits etabliert wäre.



Abb. 3 – *Kino-Pravda No. 21*

Diese Art der Abstraktion wird in derselben Folge noch weiter vorangetrieben, wenn in einer späteren Sequenz Maschinenbewegungen in Detailaufnahmen als pure Kinobewegung ästhetisiert werden – man kennt diese Art der Ästhetisierung aus vielen experimentellen Filmen der europäischen Avantgarde aus den späteren 1920er Jahren, doch hier findet sich ein Ursprung dieser Darstellungsform, der als weniger experimentell einzuordnen ist, da er vielmehr der kinogemäßen Komposition der Effizienz von Arbeit dient. Eine solche komplette Verschmelzung von Bildbewegungen und Montagerhythmus zu einer filmischen Ausdrucksbildung von fortschrittlicher Arbeit entspricht allerdings Vertovs filmtheoretischem Programm. Er sah die Kinoarbeit als im Sowjetstaat zu erneuernde Kunst, weshalb er 1922 die Berufsbezeichnung ‚Kinoki‘ erfand, um sich von den Produzenten der Spielfilme des zaristischen Kinos abzusetzen:

Wir [die Kinoki] säubern die Filmsache von allem was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in den Bewegungen der Dinge. [...] Unser Weg – *vom sich herumwälzenden Bürger über die Poesie der Maschinen zum vollendeten elektrischen Menschen*. Die Seele der Maschine enthüllen, den Arbeiter in die Werkbank verlieben, den Bauern in den Traktor, den Maschinisten in die Lokomotive! Wir tragen die schöpferische Freude in jede mechanische Arbeit. Wir verbinden den Menschen mit der Maschine. Wir erziehen neue Menschen. *Der neue Mensch*, befreit von Schwerfälligkeit und linkischem Wesen, wird mit den genauen und leichten Bewegungen der Maschinen ein dankbares Objekt für die Filmaufnahme sein.<sup>6</sup>

Es ist also zu erkennen, dass Vertov in seiner *Kino-Pravda*-Reihe durchgängig Arbeitsdarstellungen einbaut und deren spezifische filmische Ästhetisierung im Sinne der sowjetischen Fortschrittsvorstellung von der Technisierung von Arbeit bzw. dem Komplex von Mensch und Maschine konstruiert und weiterentwickelt, damit gar seine eigene Vorstellung der Filmarbeit als Verknüpfung von Mensch und Kamera ausdrückt. Die neue Realität der sowjetischen Arbeitswelt wird so durch die Kamera-Realität<sup>7</sup> repräsentiert, wodurch die Neuen Menschen ihre Lebenswelt mit der Arbeitserleichterung durch die Maschinen im Kino dokumentiert sehen und reflektieren können.

Der Stil von Vertovs Arbeitsdarstellung wird allerdings noch deutlicher erkennbar, wenn man seine abendfüllenden Dokumentarfilme *Kinoglaz* und *Odinnadtsatty* („Das elfte Jahr“, 1928) hinzuzieht.

### 3.2. *Kinoglaz*

„Kinoglaz“ ist Vertovs Name für die Bewegung, die er mit der Reihe *Kino-Pravda* angestoßen hatte und mit seinem Film *Kinoglaz* pointiert weiterführen wollte. Seiner Vorstellung nach sind es die „Kinoki“, die die Arbeitsprozesse und den Fortschritt der UdSSR dokumentieren, um eine Chronik der sowjetischen Entwicklung filmisch festzuhalten und das

---

<sup>6</sup> Dziga Vertov: „Wir. Variante eines Manifests“. In: Ders.: *Schriften zum Film* (wie Anm. 4), S. 7f.

<sup>7</sup> Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*. (wie Anm. 2), S. 55f und S. 95ff.



Bewusstsein von Arbeiterinnen und Arbeitern durch dokumentarische Filme zu stärken. 1925 formuliert er dieses Programm folgendermaßen:

Unsere grundlegende [...] Aufgabe ist es, [...] dem Proletariat [...] in dem Bestreben zu helfen, sich in den Lebenserscheinungen der Umwelt zurechtzufinden. Die Auswahl der zu fixierenden Fakten wird dem Arbeiter oder Bauern die nötige Lösung eingeben. [...] Die Fakten, die die Kinoki-Beobachter [...] bringen, werden von den Schnittmeistern nach Anweisung der Partei organisiert, in maximal möglichem Umfang verbreitet und überall demonstriert. [...] Diese unsere Aufgabe nennen wir „Kinoglaz“. Die Dechiffrierung des Lebens, wie es ist. Einwirkung auf das Bewußtsein der Werktätigen mit Fakten. [...] Anstelle von Surrogaten des Lebens (Theateraufführung, Kinodrama u. dgl.) vermitteln wir dem Bewußtsein der Werktätigen sorgfältig ausgewählte, fixierte und organisierte Fakten (große und kleine) aus dem Leben der Werktätigen wie auch aus dem Leben ihrer Klassenfeinde.<sup>8</sup>

Doch auch wenn sich dieses Programm nach der gezielten Gestaltung manipulativer Propaganda anhört, ist der Film *Kinoglaz* eher ein Stück Bildungs- und Aufklärungskino, mit dem Vertov seinen Stil in längerer Form präsentiert und seine filmischen Konstruktionsprinzipien offenlegt. Es geht ihm, wie in *Kino-Pravda* zuvor, um die Darstellung und Reflexion verschiedener Facetten der Sowjetgesellschaft, man könnte sagen: um ein soziales Wahrnehmungsgeflecht als Dokumentarfilm – wobei *Kinoglaz* als gezielt auf die jüngere Generation zugeschnittene Komposition verstanden werden kann. Eine Kollektivgruppe der ‚jungen Pioniere‘ steht im Vordergrund mehrerer Passagen des Films, und nach deren Vorstellung in der dritten Sequenz gibt es eine Kompilation von verschiedenen Lebensfacetten, inklusive einiger Arbeits- und Problemfelder, wobei nahegelegt wird, dass letztere am besten über die leninistische Jugendorganisation anzugehen seien. So zeigt der Film eine Aufklärungsaktion der ‚jungen Pioniere‘ über Tuberkulose, ein Tuberkulose-Sanatorium, die Tätigkeit eines chinesischen Magiers, ein Irrenhaus, einen Zirkuselefanten, die Arbeit eines Rettungswagens und Bildungsmaschinen zur Erklärung von Elektrizität und Radioapparaten. Dazwischen werden mit besonderem Verweis auf das Kino-Auge immer wieder Ein-

---

<sup>8</sup> Dziga Vertov: „Das Prinzip des ‚Kinoglaz‘“. In: Ders.: *Schriften zum Film* (wie Anm. 4), S. 28f.

stellungen und Sequenzen eingeschnitten, die grundlegende Filmtricks präsentieren. So gibt es einige Zeitraffer-Aufnahmen und auch Bilder mit gekippter Perspektive von Straßenszenen sowie drei kuriose Sequenzen, welche die seit dem frühen Kino populäre Form des rückwärts laufenden Films bedienen. Man sieht, wie Turmspringer nach dem Sprung ins Becken wieder aus dem Wasser auftauchen, um von unten nach oben schwebend auf dem Sprungturm zu landen. Es gibt einen Abschnitt, der die Umkehrung des Produktionsprozesses vom Brot zum Getreidefeld zeigt, sowie nach dem gleichen Prinzip eine Schlachthof-Sequenz, in der ein geschlachteter Bullen-Torso wieder zu einem lebendigen Tier wird.

Man kann also erkennen, dass es in *Kinoglaz* nicht nur um die Dokumentation verschiedener Gegebenheiten der sowjetischen Gesellschaft geht, sondern auch um die (unterhaltsame) Vermittlung filmischer Möglichkeiten in Aufnahme und Montage sowie der Schulung in filmischer Wahrnehmung. Somit klärt *Kinoglaz* gleichermaßen über Lebensumstände und über mediale Kompositionsformen auf.<sup>9</sup> Es handelt sich also sowohl um eine Konstruktion von Realität als auch um eine Offenlegung der Konstruktionsprinzipien.

Bei der hier angelegten Fragestellung nach den Strategien der Arbeitsdarstellung wäre allerdings die Notarztwagensequenz besonders von Interesse, da dort eine Variante der Montage von Arbeitsabläufen zu sehen ist, wie man sie ansatzweise schon in *Kino-Pravda* sehen konnte.

Die Sequenz beginnt mit der Montage einer Kommunikationskette: Ein Notfall wird per Telefon gemeldet (Schuss-Gegenschuss-Montage der Telefonierenden), der Notruf anschließend über ein akustisches Alarmsystem an das Team des Einsatzwagens und über ein weiteres System an den Notarzt vermittelt. Nach diesem mit Hilfe von Blick- und Bewegungsanschlüssen dargestellten Handlungsablaufs treffen sich die Besatzung des Wagens und der Arzt in professioneller Reaktionsgeschwindigkeit beim Einsatzwagen. Es folgt eine Ästhetisierung von Geschwindigkeit, mit der der Wagen an den Notfallort gelangt. Dazu werden Kamerafahrten aus der Sicht des Fahrers des Wagens, Zeitrafferaufnahmen der Straßensituation und Kameramitfahrten neben dem dahinjahenden Wagen zusammenmontiert. In der Notfallsituation angekommen, wird jene als ein Geflecht vom Handeln der Einsatzkräfte und der beobachtenden Umherstehenden inszeniert. Der Notfall wird so zu einer

---

<sup>9</sup> Von der dramaturgischen Anlage her ist *Kinoglaz* letztlich eine Form, die dokumentarische Problematisierung mit Unterhaltung mischt – eine Form, die man heute vor allem aus dem Bildungsfernsehen für Kinder und Jugendliche kennt.

Studie der Rettungskräfte und der sozialen Komponente der Situation. Auf diese Weise kann man im Kino als Publikum nicht nur die Arbeit des Notfallteams, sondern auch die Beobachtenden beim Beobachten betrachten – und daraus Schlüsse zum Sozialverhalten ziehen. Die Sequenz wird mit einer Zeitraffer-Einstellung des gen Krankenhaus zurückfahrenden Wagens abgeschlossen.

Es geht demnach hier – anders als in der *Kino-Pravda* – nicht um körperliche Arbeit in Industrie und auf dem Land, auch der Dienstleistungsbereich wird in seiner kommunikativen und handlungsorientierten Professionalität (die er mit Hilfe der Gerätewelt ausübt) durch filmische Montage konstruiert, dabei auch beobachtbar und diskutierbar gemacht.



Abb. 4 – *Kinoglaz*

### 3.4. *Odinnadtsatty*

Die von Vertov entwickelte Abstraktion von körperlicher Arbeit in Verbindung mit Maschinen nimmt er in seinem Film zum 11. Jahrestag der Oktoberrevolution, *Odinnadtsatty*, wieder auf – dort allerdings als Hauptelement der Narration innerhalb des etwa einstündigen Films. Prinzipiell könnte man sogar sagen, dass der Film ein Ausbau der kleinen

Arbeits-Montagesequenz aus *Kino-Pravda No. 13* ist, da er die Kraft der in Sowjetrussland etablierten Arbeitswelten von Mensch-Maschine-Kombinationen und ihre Ergebnisse präsentiert, am Ende allerdings alles wieder dem Volk (und einigen staunenden internationalen Genossinnen und Genossen) zueignet, um nicht die Maschinen zu überhöhen sondern vielmehr ein ‚Vorwärts‘ der sowjetischen Gesellschaft und ihrer Arbeit an den Maschinen zu propagieren. Da die grundlegenden Montageprinzipien und Ästhetisierungsstrategien denen in der *Kino-Pravda*-Reihe gleichen, soll hier vielmehr auf die Zuspitzungen und Neuerungen in Vertovs Stil zur Arbeitsdarstellung und Wirklichkeitskonstruktion hingewiesen werden.

Die längere Filmform gibt Vertov die Möglichkeit, mit einigen wiederkehrenden Motiven zu arbeiten, wobei die Phrase „Wir bauen...“ innerhalb der Zwischentitel, das immer wieder auftauchende Bildmotiv des kollektiven Nägel-Einschlagens und die Aufnahme der gigantischen Wasserwelle in einem Wasserkraftwerk die wichtigsten sein dürften. Nachvollziehen lässt sich Vertovs präziserer Stil der Konstruktion von Arbeitswelten sofort an der Exposition von *Odinnadtsatty*. Diese beginnt mit einer Inszenierung von Naturgewalten (Fluss und Felsen) und endet nach etwa 11 Minuten Film mit dem Zwischentitel „Hier bauen wir Europas größtes Elektrizitätswerk.“ Der Arbeitsprozess, um den es hier geht, wird damit umrissen: Die Gewalt des Flusses und die Härte der Felsen wird von den Menschen mit Hilfe der Kraft der Baumaschinen bezwungen und zu einer Energiequelle, nämlich einem riesigen Wasserkraftwerk gemacht. Zusammenhängender als in *Kino-Pravda* werden dann die Arbeitsschritte inszeniert, indem Aufnahmen mit einer Wasserfläche und einer Felswand mit Bildern von Loren, einer Baggerschaufel und einem zum Arbeitsbeginn eine Fanfare blasenden Arbeiter verschnitten werden. Mit dem Zwischentitel „Dnepr bezwingen“ wird der Ort des Geschehens, der Strom Dnepr, konkretisiert; darauf folgen Bildkompositionen, die aufgrund ihrer Struktur die Wucht der Arbeitskraft repräsentieren: in zwei bzw. drei Bildebenen sieht man lange Reihen von Arbeitern und Baumaschinen herannahen, hauptsächlich in eine Stoßrichtung von rechts nach links orientiert. Anschließend fasst Vertov diesen Zustand in einem dreifachbelichteten Bild zusammen: Oben rechts sieht man, wie zwei Männer ein Loch zur Sprengung in einen Felsen treiben, links oben lädt einer der typischen Bagger Gestein auf einen Güterzug und im unteren Bilddrittel verläuft ein Panorama der Gesamtbaustelle. Diese Kompositionen mit Mehrfachbelichtungen sind das hauptsächlich neue Element in Vertovs Stil, mit denen er im Film immer wieder die

Kraft (bzw. die energetische Wucht) der Arbeit in einer Einstellungs-  
komposition abstrahierend zusammenfasst.



Abb. 5 – *Odinnadsatty*

Diesem Montagemuster folgt auch die nächste Subsequenz – es wird in einem Panorama gezeigt, wie Arbeiterströme in die Baustelle eintreten, dann sieht man nähere Aufnahmen der konkreten Arbeit mit Spitzhacken, Baggerschaufel und dem schon erwähnten Motiv des kollektiven Hämmerns (einmal in einer Einstellung, ein zweites Mal in einer nach den Hammerschlägen rhythmisierten Montage aufgelöst), bevor in einer der nächsten Doppelbelichtungen ein Arbeiter wie ein Riese in der Landschaft stehend mit einem Vorschlaghammer auf den zu bearbeitenden Felsen zu hauen scheint.<sup>10</sup> Es folgt der erste Zwischentitel mit dem Motto „Wir bauen“.

<sup>10</sup> Hier entwickelt Vertov ein Motiv der Erhabenheit, das er auch in seinem wohl bekanntesten Film verwendet, dem Querschnittsfilm *Chelovek S Kinoapparatom* (‘Der Mann mit der Kamera’, 1929). Dort ist es der Kameramann, der riesenhaft über Allem stehen kann, dadurch alles mitbekommt, alles dokumentieren kann.



Abb. 6 – *Odinmadsatty*

Anschließend sieht man eine dritte Mehrfachbelichtung, des Panoramas der Baustelle (das durch eine eingebaute Kamerafahrt noch gigantischer wirkt) und nach etlichen weiteren Einstellungen der Arbeitstätigkeit (inklusive einer weiteren Mehrfachbelichtung mit riesenhaften Arbeitern) in einer multiperspektivischen Darstellung die Sprengung eines massiven Felsabschnitts sowie eingeschnitten die Beobachtung der Sprengung durch die Bauarbeiter (teils in Großaufnahmen). Die Menschen im Kinopublikum werden durch diese Art der Montage letztlich auch Teil der Beobachtungsstruktur, was die Phrase „Wir bauen“ ins Publikum verlängert. In diese fast pompöse Explosionsinszenierung ist in mehreren Zwischentiteln die schon zitierte Schlussphrase der Exposition einmontiert.

Auch wenn es sich hier um einen Dokumentarfilm handelt, ist der eher narratologische Begriff der Exposition völlig angebracht. Denn immer wieder geht es in diesem Film um elektrischen Strom als Quelle für Fortschritt und Wohlstand. In der zweiten Sequenz wird direkt eine Dorfgemeinschaft als ‚Elektro-Kooperative‘ vorgestellt, in der mit Hilfe elektrifizierter Maschinen Landwirtschaft betrieben wird (dasselbe Dorf

taucht in einer späteren Sequenz, in der es um Zeitgewinnung durch elektrisches Licht geht, wieder auf – dort heißt es in einem Zwischentitel: „Lenins Glühbirne beleuchtet das Bauernhaus.“<sup>11</sup>). Und auch in weiteren Sequenzen geht es um Energie und Fortschrittsaufbau. So werden ein Bergwerk und ein Stahlwerk in die Darstellung eingewoben, immer wieder verbunden mit dem Leitmotiv der Welle aus dem Wasserkraftwerk (in das auch einmal mit Hilfe der Doppelbelichtung eine Lenin-Statue eingeblendet wird). Die Visualisierungen von Maschineneffizienz, wie sie schon in *Kino-Pravda No. 21* zu finden sind, werden auch in *Odinnadtsatty* wieder aufgegriffen und in Länge und filmrhythmischer Präzision ausgebaut. Eine dieser Kompositionen liegt innerhalb der Gesamtmontage zwischen der Doppelbelichtung Wasserkraftwelle/Leninstatue und der Vorstellung des Bergwerks, die andere nach der Hochofen-Sequenz und vor einer Darstellung der Produktivität der Schwerindustrieproduktion (in einem Zwischentitel heißt es dort: „Eine Lokomotive nach der anderen“). Diese Form der Maschinenästhetik als reine Kinobewegung wird demnach an exponierten Stellen der Darstellung von Produktionseffizienz einmontiert, wo die Wirkung der ‚Photogenie‘<sup>11</sup> von industriellen Maschinen auf die Aussagen zur Kraft der Produktion und zur Arbeitsleistung des kommunistischen Systems ausstrahlen kann. Schließlich endet der Film mit der bereits erwähnten Schlussmontage, in der alle Arbeitsleistungen wieder auf das Volk zurückbezogen werden. Es gibt Bilder von politischen Versammlungen, Aufmärschen der Roten Armee (auch in abschreckender Bildwirkung gegen den ‚Klassenfeind‘ aus der Untersicht, mit vorgehaltenem Gewehr und in Gasmasken), von Genossen und Genossen aus aller Welt, doch vor allem gibt es wieder Bilder von Industrielandschaften zu sehen, Stadtarchitektur und der modernen Landwirtschaft (Traktoren), die mit Darstellungen von Menschenmassen zusammenmontiert werden. Auch hierzu verwendet Vertov die Technik der Mehrfachbelichtung, um das Gewimmel der Masse aus Sowjetbürgerinnen und -bürgern schier endlos erscheinen zu lassen.

---

<sup>11</sup> Hier verwendet nach den filmtheoretischen Betrachtungen von Jean Epstein Anfang der 1920er Jahre. Vgl. zum Beispiel: Jean Epstein: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008.

Abb. 7 – *Odinnadtsatty*

Im spezifischen Sprachduktus seiner Zeit (der sich durch viele Schriften von sowjetischen Regisseurinnen und Regisseuren zieht) formuliert Vertov die Ausrichtung des Films im Rahmen von Aufführungen im Jahr 1928 folgendermaßen:

Erstens ist „Das elfte Jahr“ in reinster Filmsprache geschrieben, in der „Sprache der Augen“. „Das elfte Jahr“ ist auf visuelle Wahrnehmung, auf „visuelles Denken“ abgestellt. Zweitens ist das „Elfte Jahr“ mit der Filmkamera in einer Dokumentarsprache, in der Sprache der auf Film fixierten Fakten geschrieben. Drittens ist „Das elfte Jahr“ in einer sozialistischen Sprache geschrieben, in der Sprache der kommunistischen Dechiffrierung des Sichtbaren.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Dziga Vertov: „Über den Film ‚Das elfte Jahr‘“. In: Ders.: *Schriften zum Film* (wie Anm. 4), S. 112.



Es verbindet sich durch die Art der Filmaufnahmen und -montage den gesamten Film hindurch der menschliche Rhythmus mit dem Maschinenrhythmus, sodass Mensch, Maschine und Kinoapparatur zur Darstellung der Arbeit und des daraus zu folgernden Fortschritts verschmelzen. Die Repräsentation einer effektiven Arbeitswelt, in der die ‚Neuen Menschen‘ und Maschinen als unaufhaltsame Kraft für die Sowjetgesellschaft arbeiten, wird durch die genuinen Mittel des Kinos, Bildkomposition und Montage, als neue Wirklichkeit dokumentiert bzw. konstruiert. Vertov schafft es durch seine Stilmittel die zunächst fast mythologische Figur des ‚Neuen Menschen‘ konkret in der Masse der Sowjetbevölkerung zu verorten und ihr so einen filmisch-sozialen Raum zu geben, in dem die Darstellung von körperlicher und industrieller Arbeit als Verweis auf eine starke Ökonomie einen festen und zentralen Platz hat.

#### 4. Weitere Strömungen der Arbeitsdarstellung und Wirklichkeitskonstruktion im Kino der UdSSR

Diese von Vertov mitentwickelte Art des Filmmachens und die damit verbundene Arbeitsreflexion wurde Bestandteil der Methoden der sowjetischen Filmbewegung, der es vor allem um das neue Montage-Kino und um ‚revolutionäre‘ Themen ging. Anderen Regisseurinnen und Regisseure verwendeten ähnliche Montagetechniken, und es entstanden auch Spielfilmformen, welche die neue sowjetische Schule der Darstellung in Erzählkino-Inszenierungen umwandelten.<sup>13</sup> Sehr bekannt geblieben sind mit Blick auf die Arbeitsdarstellung u.a. die Dokumentarfilme *Turksib* (1929) von Viktor Turin (der den Bau der titelgebenden Eisenbahnlinie zeigt) und *Segodnya* (‚Heute‘, 1929) von Esfir Shub – letzterer wäre ein Beispiel für einen Vergleichsmontage-Dokumentarfilm/Kompilationsfilm, der das Leben/Arbeiten in der Sowjetunion dem dekadenten Müßiggang im kapitalistischen Westen gegenüberstellt. Wenn man an Spielfilme des spezifisch sowjetischen Stils denkt, ist sicherlich *Bronenosets Potjomkin* (‚Panzerkreuzer Potemkin‘, 1925) von Sergej Eisenstein die filmhistorisch kanonisierte Spitze, doch wenn man den Aspekt der Arbeitsreflexion nach vorn stellt, ist ein anderer Spielfilm Eisensteins zu betrachten.

---

<sup>13</sup> Welche Vertov kategorisch ablehnte; für ihn gab es zwar die genaue Vorbereitung auf Dreharbeiten, doch kein Drehbuch, keinen Einsatz von Schauspielern\_innen und keine Arbeit im Studio.

Generalnaya Liniya („Die Genereallinie“, 1929, zuerst veröffentlicht als *Staroye i Novoye*; „Das Alte und das Neue“) bildet kurz nach dem Ende der NEP-Phase eine Art Quintessenz der ökonomischen Reflexion der sowjetischen Landwirtschaft der 1920er Jahre, wenn auch in einer sehr eigenen Form. Da der Film innerhalb der Geschichte des sowjetischen Kinos ein kanonisiertes Werk der Arbeitsdarstellung ist, soll auch hier kurz auf den Film eingegangen werden. Tatsächlich begann die Arbeit an dem Film bereits im Jahr 1926, doch wegen etlicher Aktivitäten Eisensteins an anderen Projekten wurde *Generalnaya Liniya* erst 1929 fertiggestellt, was aber letztlich dazu führt, dass der Film einige Arbeitsumformungen durch die Kollektivierung der Landwirtschaft in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre mit reflektiert.<sup>14</sup>

Das Werk erzählt die Geschichte eines Dorfes, das sich vom althergebrachten Zustand (mit tiergezoogenem Gerät, abergläubischen Ritualen und überkommenen Geschlechterrollen) durch die Gründung einer Milch- und Viehzuchtgenossenschaft (vorangetrieben und verteidigt durch eine engagierte, vom alten Zustand frustrierte Landarbeiterin) zu einem modernen kommunistischen Betrieb entwickelt. Dabei komponiert Eisenstein auf verschiedenen Ebenen sehr sinnliche Bilder von Arbeit, die oft eine ironische Ebene aufweisen, mal von beißender, mal von verschmitzter Ironie. Die Enge und Verstaubtheit des alten, verbrauchten Zustands des Dorfs wird dadurch genauso über die Aufnahmen und deren Montage erfahrbar wie die Erneuerung – in der Hitze leidende Arbeiter und im Staub kollabierende Tiere stehen glänzenden Maschinen und glücklichen Gesichtern gegenüber. Und die Inszenierung des ersten Einsatzes eines Milchseparators zur Butterherstellung als sexuelle Handlung mit orgastischem Ausgang wurde bezüglich dieses Films immer wieder analysiert. Die generelle Entwicklung der Filmkomposition zeigt allerdings (trotz Problemen mit der Bürokratie und der Unberechenbarkeit der Natur) eine Zunahme der Freude an der gemeinsamen Arbeit in der Kooperative – die Geschlechterdifferenzen verschwinden und der Grad der Technisierung innerhalb der Inszenierung nimmt zu, bis zur Anschaffung des obligatorischen Traktors. All dies wird über eine Montage von Bildern der Arbeit erzählt, die spezifische Details der Arbeitsprozesse rhythmisiert (von der Inszenierung der kollektiven Holzbearbeitung zwecks Errichtung eines Stalls bis hin zu Großaufnahmen, die die Effektivität von Säh- und Mähmaschinen präsentieren), auf dass ein größeres Bild der nächsten Entwicklungsstufe der Kooperative entstehe,

---

<sup>14</sup> Zur verschachtelten Produktionsgeschichte des Films vgl. zum Beispiel: Jay Leyda: *Kino. A history of the Russian and Soviet Film*. London 1960, S. 262ff.

die dann als neue Realität verankert wird. Letztlich ist Eisensteins Film eine Art Komödie der Arbeit bzw. fast Grotteske der Ökonomisierung, die in ihrem Schluss allerdings die Figur der ‚Heldin der Arbeit‘ betont, die durch ihre Hartnäckigkeit den Fortschritt in ihr Dorf geholt hat. Dieser Schluss zeigt die Wiederkehr der Hauptfigur als Traktoristin im futuristisch anmutenden Gewand, wie sie neben einem Heuwagen hält, der von einem Pferd gezogen wird. Das Alte und das Neue treffen in einem Motiv zusammen – und „so verwischen die Grenzen zwischen Stadt und Land“, wie es der letzte Zwischentitel des Films ausdrückt, um eine erreichte Gleichmäßigkeit der Verteilung des ökonomischen Fortschritts in den verschiedenen Lebensräumen der UdSSR auszudrücken.

Doch auch wenn man in Vertovs Arbeit eine extrem stringente (und erste sowjetische) filmische Methode der Arbeitsdarstellung/-reflexion und Realitätskonstruktion mit eigenem Theoriehintergrund erkennen kann – und Eisensteins Film zu den kanonisierten Werken des sowjetischen Kinos gehört, wäre es filmhistorisch zu kurz gegriffen, nur diese Werke des ‚Revolutionsfilms‘ im Kontext der Arbeits-Gestaltungen und Wirklichkeitsdarstellungen jener Zeit zu betrachten. Auch die viel weniger experimentell bzw. konventioneller erscheinenden Werke der gleichen Epoche haben ihren Anteil an neuartigen Arbeitsvisualisierungen und an der Abbildung der ‚Neuen Menschen‘ im sowjetischen Kino. Und wenn man bedenkt, dass in der Phase der NEP auch viele westliche Unterhaltungsfilm in der UdSSR liefen, die viel eher mit den konventionelleren Filmen aus Sowjetproduktion vergleichbar waren, liegt es sogar nahe, die Wirkung letzterer beim breiteren Publikum als recht hoch einzuschätzen.

Die erste Produktion der Meschrabpom, *Aelita* (1924, Yacov Protazanov), ist zum Beispiel ein (im recht konventionellen Continuity-Stil gedrehter) Science-Fiction-Film, der mit zwei filmästhetischen Konzepten zwei Systeme und auch deren jeweilige Realität bzw. Phantastik konstruiert. Es geht auf der einen Seite um das gegenwärtige Moskau des Jahres 1924, meist durch Außenaufnahmen mit dokumentarischer Anmutung dargestellt, dem auf der anderen Seite eine im konstruktivistischen Design gestaltete Gesellschaft auf dem Mars gegenübergestellt wird. Im Laufe der Handlung reist eine Gruppe um einen Ingenieur von der Sowjetunion aus mit einer Rakete zum Mars, wo man ein feudales System vorfindet, das eine Kaste von Arbeitssklaven an unterirdischen Maschinen hält. Ein forscher Rotarmist weiß aber letztlich die Massen zu agitieren, bis die Marsherrschaft niedergezwungen wird, um auch dort eine kommunistische Ökonomie zu errichten (letzteres wird dadurch ge-

zeigt, dass von einem der befreiten Mars-Arbeiter mit einem Hammer eine Sichel geschmiedet wird). Damit das alles nicht zu wenig ernsthaft wirkt, entpuppt sich die Marsreise am Ende als Tagtraum des Ingenieurs, der, wieder im dokumentarisch dargestellten Moskau angekommen, im letzten Zwischentitel des Films sagt: „Genug der Träume! Eine andere, wirkliche Welt erwartet uns alle.“

Auch wenn dieser Schluss von *Aelita* von der Wirkungsabsicht her eine ähnliche Stoßrichtung wie Vertovs Filme hat, bleibt das Werk sehr leichtfüßige Genrefilm-Unterhaltung, die mit großem Erfolg in der Sowjetunion gelaufen ist.<sup>15</sup> So sollte man im Auge behalten, dass solche kommunistischen Unterhaltungsfilme parallel zu den Wochenschauen Vertovs liefen und diese Mischform das Kinoprogramm der jungen UdSSR ausgemacht hat.

Gegen Ende der NEP-Phase hat sich die sowjetische Kinolandschaft letztlich noch weiter ausdifferenziert – und auch stärker mit dem europäischen Umfeld vermischt. Neben der Präsenz von westlichen Unterhaltungsfilmen in den russischen Kinos liefen Filme aus der UdSSR erfolgreich in Westeuropa, und sowjetische Filmerzählungen gestalteten europäische Kinoströmungen mit.

So ist Abram Rooms *Tretya Meshchanskaya* („Bett und Sofa“, 1927) kein Genrefilm, vielmehr eine Art sowjetischer Beitrag zu einer typischen Filmbewegung der zweiten Hälfte 1920er Jahre: dem modernen Großstadtfilm. Es geht um den Großstadtalltag dreier Personen, einer Frau und zwei Männer, deren Leben durch einen Zufall miteinander verwoben werden, um dann wieder auseinanderzulaufen. Dabei wird über die filmische Erzählweise verdeutlicht, dass alles über den Stadtrhythmus verknüpft zu sein scheint, die Figuren fast austauschbare Gestalten innerhalb eines größeren sozialen Geflechts sind.<sup>16</sup> Hier geht es um den Bauleiter der Renovierung des Bolschoi-Theaters, der eines Tages einen Kameraden aus der Roten Armee wiedertrifft, einen Drucker, der eine Anstellung an einer Zeitungsdruckerei, doch noch keine Wohnung gefunden hat. Der Bauingenieur nimmt den Drucker mit zu sich nach Hause und bietet ihm bei der desolaten Wohnungsknappheit in Moskau

---

<sup>15</sup> Zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte von *Aelita* vgl. Ian Christie: „Down to earth. *Aelita* relocated.“ In: Richard Taylor/Ian Christie (Hg.): *Inside the film factory* (wie Anm. 3), S. 80-102.

<sup>16</sup> Westliche Beispiele für diese Strömung wären zum Beispiel der deutsche *Menschen am Sonntag* (1929/30, Robert Siodmak/Edgar Ulmer), der britische *Underground* (1928, Anthony Asquith) oder der US-amerikanische *Lonesome* (1928, Paul Fejos).

an, auf dem Sofa zu übernachten. Die zuerst überraschte Frau des Ingenieurs beginnt wenig später ein Verhältnis mit dem Drucker, mit dem Ergebnis, dass der Ingenieur den Platz auf dem Sofa zugewiesen bekommt. Die gesamte Konstellation fällt allerdings auseinander, nachdem die Frau schwanger wird, genug von beiden Männern hat (die letztlich recht starr in ihrer überheblichen Männlichkeit verharren) und die Stadt verlässt, um sich weiterhin allein durchzuschlagen.

In der sehr eleganten, eher durch Blick- und Bewegungsanschlüsse, weniger durch Kontrastmontagen vorangetriebenen Inszenierung des Großstadt- und Personengeflechts, gehören die Arbeitswelten des Druckers, des Bauingenieurs und der Hausfrau durch die filmische Gestaltung zu den Persönlichkeiten bzw. Zuständen der Figuren dazu. Das große Baugerüst vor dem Theater bildet mit seinen Verstrebnungen sowie mit seiner erhöhten Perspektive auf die Stadt eine eigene Welt, die im Film gezielt an die Figur des Ingenieurs gebunden wird. Sein Arbeitsplatz passt zu seinem oft überzogen herausgeputzten Selbstbewusstsein, und er genießt es in mehreren Sequenzen des Films, von oben auf die Stadt zu blicken. Der Drucker wird derart direkt mit seiner Druckmaschine filmisch zusammenmontiert, dass er fast als Teil der Maschinerie erscheint. Komödiantisch gerät in diesem Zusammenhang eine Aufnahme, in der sich seine Haare aufgrund der Elektrostatik des Druckerpressenstrangs über ihm wie lange Gräser nach der Maschine ausrichten. Bei der Hausfrau ist es schließlich weniger eine Symbiose mit ihrer Arbeitsumgebung, vielmehr meist ein Zurechtrücken des Unbehagens in der engen Wohnung, die sie kaum verlassen kann. Das Besondere an dieser Figurenkonstellation und ihrer Inszenierung ist: Der ‚Neue Mensch‘ ist hier im Alltag angekommen, zu dem selbstredend auch der Arbeitsalltag innerhalb der sowjetischen Ökonomie gehört. Die Mensch-Maschine-Verknüpfung des Druckers und die erhabene Perspektive des Ingenieurs auf dem Baugerüst entsprechen zwar der Idee des ‚Neuen Menschen‘, sind hier allerdings Alltagsphänomene, die wie nebenher in der elegant-dynamischen Form des gesamten Filmrhythmus mit inszeniert werden. Es sind keine bombastischen Überhöhungen eines sowjetischen Ideals der Verschmelzung von Mensch und Arbeit, vielmehr Selbstverständlichkeiten innerhalb eines modernen Großstadtlebens. Am Ende des Films ist es freilich die Frauenfigur, die am stärksten der neuen sowjetischen Idee von Emanzipation entspricht (zumindest innerhalb der 1920er Jahre): Sie handelt selbstbewusst, aus ihrer eigenen Position innerhalb der Gesellschaft heraus.



Abb. 8 – *Tretya Meshchanskaya*

Beim Blick auf diesen Film könnte man sagen, dass die sowjetische Realitätskonstruktion und -reflexion (die auch hier auf der ökonomischen Grundlage der Sowjetgesellschaft beruht) im europäischen (Kino-)Kontext angekommen ist.

Am Ende der NEP-Phase gibt es im Kino also Vertovs wuchtige Vergewisserung der Entwicklung einer starken Sowjetwirtschaft neben den Darstellungen der im Alltag angekommenen ‚Neuen Menschen‘, damit ein recht breites Spektrum von Arbeitsmotiven und Inszenierungsformen von Arbeit. Eine Betrachtung der Kinostruktur der frühen Sowjetunion sollte demnach bezüglich der Darstellung von ökonomischen Verhältnissen und der filmischen Konstruktion von Realität nicht auf die sogenannten ‚Revolutionsfilme‘ beschränkt werden – selbst dann, wenn Vertovs Art des Filmemachens hier als wirkmächtigste und spezifisch sowjetisch-kommunistische erscheint.

## 5. Ausstieg

Die geschilderte Struktur der sowjetischen Kinokultur mit ihren europäischen Verbindungen und ihrem breiten Spektrum an Darstellungs- und Erzählfacetten veränderte sich gegen Ende der 1920er-/Anfang der 1930er-Jahre abermals. Die Zeit der Neuen Ökonomischen Politik wurde Ende 1927 für abgeschlossen erklärt und mit dem ersten Fünfjahresplan 1928 die Planwirtschaft eingeführt. Damit endete die erste Phase des sowjetischen Kinos und die zweite Phase begann, die gemeinhin als ‚stalinistisches Kino‘ zusammengefasst wird. Mit der Veränderung im ökonomischen System der UdSSR veränderten sich auch die gesellschaftlichen Ausrichtungen – so wurde auch das Bild des ‚Neuen Menschen‘ in andere Darstellungs- und Erzählkontexte überführt.

Geblichen sind allerdings etliche filmische Methoden des frühen sowjetischen Kinos, die hier beschrieben und analysiert wurden. Dies geht sogar so weit, dass einem Teil des Publikums die geschilderten Varianten der Mensch-Maschine- bzw. Industrie-Inszenierungen konventionell vorkommen mögen. In etlichen Strömungen kinematographischer Ästhetik weltweit ist diese Art der Arbeitsdarstellung eingeflossen – von den direkt an das sowjetische Filmemachen angelehnten Kinokulturen bis ins Hollywoodkino unserer Tage. Und auch im deutschen Kino tauchen solche Bilder und Bildverknüpfungen immer wieder auf, zum Beispiel in der ersten Sequenz von *Metropolis* (1927, Fritz Lang), in Ufa-Kulturfilmen des Nazi-Regimes, genauso in DEFA-Filmproduktionen oder in westdeutschen Industriefilmen der 1950er (teils noch der 1960er) Jahre.

Das gesagt, könnte anschließend die Frage gestellt werden, wie die verschiedenen ökonomisch-ideologischen Hintergründe innerhalb der jeweiligen Wirklichkeitskonstruktion an die sich doch sehr ähnelnden filmischen Darstellungen von Arbeitsleistung und -effizienz angliedern?

Bezüglich der Entwicklung dieses Felds der Filmästhetik sei hier jedenfalls festgehalten, dass ein Ursprung und die ästhetische Verfeinerung im sowjetischen Kino der Jahre 1922 bis 1929 zu finden sind.

Vertovs Vision der Verknüpfung von medialer Realitätskonstruktion und ökonomischem Fortschritt war zunächst eine dialektisch ausgerichtete. Er wollte den Film mit seinen spezifisch-realistischen Möglichkeiten in Bild und Montage nutzen, um so die neue, sowjetisch ausgerichtete Wirklichkeit für die Arbeiter und Bauern der UdSSR zu sortieren, verstehbar und durchdenkbar zu machen – selbstredend mit Hinblick auf das (Selbst-)Verständnis, dass nun alle Arbeit der Entwicklung des ge-

samten Sowjetvolkes zugutekomme, damit eine kommunistische Ökonomie den Fortschritt für alle bringe.

Die historische Entwicklung hat gezeigt, dass diese Ausrichtung gescheitert ist – nicht nur, weil die stalinistische Phase der UdSSR viele dialektische Ideen aus der Gesellschaft entfernt hat, sondern auch weil der grundlegende filmische Realismus, den Vertov im Blick hatte durch den ‚sozialistischen Realismus‘ ersetzt wurde, der in der bildenden Kunst der UdSSR entwickelt wurde. Die Ausrichtung dieses eher brachial-ideologischen Stils verbreitete sich in allen medialen Formen – so auch im Kino. Die Voraussetzung der stilistischen und motivischen Gleichschaltung der Kunst war zudem eine stärkere staatliche Kontrolle der Kulturschaffenden, von der auch die Filmwirtschaft betroffen war. Damit gab es im sowjetischen Film der stalinistischen Ära in einer linientreuen Filmindustrie letztlich nur noch sehr eindimensionale Möglichkeiten der medialen Darstellung der Arbeitswelt und des ökonomischen Fortschritts.