

«Die choreographierte Stadt in der filmisch manipulierten Bewegung» en Yvonne Hardt / Kirsten Maar (eds.), *Tanz Metropole Provinz*, Lit, Hamburgo, 2007, pp. 213-228.

Die choreographierte Stadt
Die moderne Stadt aus der Perspektive der filmisch manipulierten Bewegung

Victoria Perez

Tanz und Film haben gewisse künstlerische Strategien gemeinsam, die beide Medien im Bereich der Organisation ihres jeweiligen rohen Materials (Bewegung oder bewegte Bilder) intim verbinden. Die Rede wird es hier nicht sein über die offensichtlichen Konvergenzen zwischen Tanz und Kino, die an erster Stelle den Tanz nur als bloßen Gegenstand des Filmes erscheinen lassen (Tanzdokumentation, Musicalfilm oder Musikvideos, z.B.) Vielmehr wird es in diesem Beitrag darum gehen, die gemeinsame Verfahren beider Künste, die als choreographisch zu bezeichnen sind, offen zu legen. Beim Film basieren solche Vorgänge auf Variationen, Repetitionen und plastischen Assoziationen, weshalb sie unmittelbar durch die Choreographie zur Welt des Tanzes hinweisen. Die Übereinstimmung der künstlerischen Strategien beider Künste wird besonders patent in solchen avantgardistischen Filmen, die einen *cinéma pur* anstrebten, die sich von einer literarischen und dramaturgischen Narration zu befreien anstrebten, wie es der Fall bei den filmischen Porträts der modernen Stadt ist.

Seit den Anfängen des Kinos galt die Großstadt als eines der attraktivsten Themen für Filmemacher. Insbesondere in den 1920er und 30er Jahren nahm das Urbane in Teilen der historischen Avantgarde (Expressionismus, Dadaismus, Futurismus)¹ den Rang eines Fetischobjekts ein. Dabei ging der Film eine besonders enge Verbindung zum Urbanen ein. Mit der industriellen Revolution gewann die Stadt immer mehr den Charakter eines gigantischen Konglomerats, in dem die Altstadt mit ihren Kathedralen und Palästen eine verblüffende Koexistenz mit den modernen Architekturen der Bahnhöfe, Fabriken, Wolkenkratzer und der ganzen Bandbreite von Errungenschaften des neuen technischen Universums einging. Daraus ergab sich für den Menschen dieser Zeit eine Ansammlung von heterogenen Reizen, die mit Hilfe traditioneller Kunstformen nur schwer reflektiert werden konnte. Hingegen schien das ästhetische und technische Verfahren der filmischen Montage diese industrielle und urbane Realität direkt widerzuspiegeln, weil es rasant in einem einzigen Bilderfluss, die verschiedensten Realitäten zeigen konnte. Die Wirkung, die eine moderne Stadt auf ihre Bewohner ausübte, wurde im Erlebnis des Schauens reproduziert.²

1 Paris wurde von vielen Künstlern gemalt: R. Delaunay, G. Seurat, A. Derain G. Wunderwald, C. Pissarro, H. Jouvin, G. Severini, Vuillard, M. Utrillo, F. de Pisis, R. Dufy, G. Bazaine, Man Ray oder M. Chagall, u.a.. Berlin wurde ebenfalls in diesen Jahren von Malern wie A. Macke, E. L. Kirchner, G. Grosz oder O. Dix porträtiert, aber auch von Schriftstellern wie K. Pinthus oder A. Döblin literarisiert. Vgl. Marchán Fiz, Simón: *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y de la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid 1986. Im Tanz war es vor allem die Künstlerin Valeska Gert, welche die den 1920er Jahre zugesprochenen Merkmale wie rasches Tempo, Nervosität, Verwirrung auf die Bühne brachte. Siehe dazu Susanne Foellmer: *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld 2006, insb. S. 45-80.

2 Aus diesem Grund soll die Entstehung der Montage nicht an erster Stelle als eine bloße technische (und ästhetische) Entwicklung des Kinos verstanden werden, sondern insbesondere als künstlerische Entsprechung der wahrnehmbaren und emotionalen Erlebnisse einer neuen Wirklichkeit.

Die Metropole als bevorzugtes Motiv materialisierte die Vorstellung eines Natur-Orchesters, eine Symphonie der Stadt auf der Leinwand. Sie wird als Tanz aller ihrer Teile in einer von Bewegung und Dynamik überfluteten Welt verstanden. Ausgehend von der Konzeption der modernen Stadt als dynamisches Wesen spielt in „Stadt“-Filmen die Bewegung eine Hauptrolle. Ausgehend von der Relevanz der Bewegung in solchen Filmen ist das Anliegen dieser Untersuchung die Funktionen zu erforschen, welche die filmisch manipulierte alltägliche Bewegung beim filmischen Porträt der Stadt einnimmt.

Im Folgenden möchte ich das an zwei Filmen veranschaulichen: Berlin – Die Symphonie der Großstadt (1927) von Walther Ruttmann, das als filmisches Porträt par excellence der modernen Stadt gilt, während Der Mann mit der Kamera von Dziga Vertov (1929) keine konkrete Stadt porträtiert, sondern die moderne sowjetische Stadt aus Fragmenten von Moskau, Kiew und Riga synthetisiert. In beiden Filmen wird die Polyphonie des Urbanen in ihrer ständigen Metamorphose durch unterschiedliche filmische Strategien reflektiert. Eine Choreographie aus Rhythmen und Kontrasten wird geschaffen, die nicht kohärent und harmonisch ist, sondern vielmehr aus den Reibungen und Zusammenstößen aller Elemente entsteht.

Innerhalb der breiten Palette der möglichen Bewegungsformen in diesen Filmen wird primär die Inszenierung und die daraus entstehende menschliche Bewegung – konkret die alltägliche – Objekt der vorliegenden Untersuchung sein. Vertov und Ruttmann verzichteten im Einklang mit ihrem dokumentarischen Anliegen auf die Zusammenarbeit mit professionellen Schauspielern zugunsten einer alltäglichen, unachtsamen und genau deswegen echten Bewegung³, um alles ‚Artifizielle‘ und ‚Abgenutzte‘ in der Geste zu vermeiden. Auch wenn beide Filmemacher unterschiedliche Verfahren der filmischen Manipulation benutzen, so wird dabei die alltägliche Bewegung zur filmisch choreographierten Bewegung in der gleichen Weise, wie die Montage zur filmischen Choreographie wird.

Die Vorliebe der Filmemacher für die Stadt als Ikone der Industrialisierungszeit begründete ein neues Filmgenre: den City film. Beide Filme (Berlin – Die Symphonie der Großstadt und Der Mann mit der Kamera) lassen sich unter diesem Stichwort zusammenfassen. Vorläufer dieser filmischen Tendenz lassen sich bereits um die Jahrhundertwende erkennen: Mit kurzen Aufnahmen moderner Städten wie New York wie The Blizzard (1899), einem zweiminütigen Film von unbekanntem Autoren, Lower Broadway (1902), Beginning of a skyscraper (1902) von Robert K. Bonine oder Coney Island at Night (1905) von Edwin S. Porter wird ein Genre angekündigt, das mit Filmemachern wie Godfrey Reggio mit seiner Trilogie Koyaanisqatsi (1982), Powaqqatsi (1988) und Naqoyqatsi (2002) oder Hubertus Siegert mit Berlin Babylon (2003) bis in die Gegenwart reicht. Obwohl bis heute lebendig, erlebte dieses Genre seinen Höhepunkt in den 1920er und den frühen 1930er Jahren.⁴

Wenn es auch es keine erschöpfende Definition des Genres gibt, weisen „City films“ gemeinsame Charakteristika auf. So fügt sich die Mehrheit dieser Werke in die Kategorie Dokumentarfilm. Es gilt, ein kinematographisches Porträt der Stadt zu erstellen, ohne dabei auf die künstlerischen Spuren einer Autorschaft in der filmischen Manipulation zu verzichten. In den meisten City films treten nicht Schauspieler, sondern die Stadt selbst als Protagonist auf. So berichtet Robert Flaherty über seinen Film 24 Dollar Island:

3 Zum Thema Wert der alltäglichen Geste im Film siehe J. Grierson: „Postulados del documental“, in: Romaguera y Ramio, J./Alsina Thevenet, H. (Hg.): Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas, movimientos. Disciplinas. Innovaciones, Madrid 1998, S. 139-147. Zur Transformation der alltäglichen Geste zum künstlerischen Material siehe Catherine Kintzler: „L'improvisation et les paradoxes du vide“, in: Boissière A./Kintzler, C. (Hg.): Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance, Paris 2006, S. 15-40.

4 Davon zeugt eine Vielfalt von Filmen, die große Metropolen wie New York, Paris oder Berlin porträtierten: Manhattan (1920) von Paul Strand und Charles Sheeler, Rien que les heures (1926) von Alberto Cavalcanti, 24 dollar island (1927) von Robert Flaherty, A Bronx morning (1931) von Jay Leyda, City of Contrasts (1931) von Irving Browning, Seeing the World-Part one: a visit to New York (1937) von Rudolf Burckhardt, oder schließlich The City (1939) von Willard Van Dyke, Henwar Rodakiewicz und Ralph Steiner, den einige Filmtheoretiker als den letzten Vertreter des Genres City film begreifen.

“You understand that I am speaking of a film in which New York is the central character, not a picture in which individuals are portrayed, which would make New York merely the background for a story. I am talking about the picture in which New York is the story.”⁵

Ein weiteres Kennzeichen dieses Genres ist seine Ablehnung der etablierten und erfolgreichen Filmtradition. So rebellierte man auf der Suche nach alternativen Modellen gegen die narrative Struktur und Logik des Films. Die Vertreter des Genres City films verschreiben sich einer alternativen Entwicklungslinie, die mit Filmemachern wie Cocteau, Ray, Duchamp oder Clair ihren Anfang nahm und der Filmkunst neue Freiheiten eröffnete. Die Konzentration auf formale Aspekte des Films sollte zur Entwicklung einer ausschließlich filmischen Sprache beitragen, die nicht als Erbe der Literatur oder des Theaters verstanden werden konnte. Formale Aspekte wie Komposition, Rhythmus oder Plastizität wurden systematisch untersucht, was diese Experimente mit anderen Kunstgattungen wie Malerei, Musik oder Tanz in Beziehung setzt. Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich dabei besonders auf die Konvergenzen und die gemeinsamen Strategien dieser beiden Künste Tanz und Film. Es geht dabei nicht darum, ihre gegenseitige Beeinflussung im Laufe ihrer Entwicklung aufzuzeigen, sondern die Verfahren, die sowohl Choreographie als auch Film gemeinsam haben, zu exponieren. Sie reichen von Spielen mit Repetitions- und Variationsvorgängen über Experimente mit Kontrasten und Parallelismen zwischen Dynamiken bis zum Interesse an den formalen Aspekten des Materials gegenüber seiner referentiellen Bedeutung.

Subjekte der Bewegung

Im filmischen Porträt der Stadt lassen sich dabei drei Subjekte der menschlichen Bewegung – Individuum, Gruppe und Menschenmenge – differenzieren. In der Ouvertüre von Berlin – Die Symphonie der Großstadt werden diese nacheinander vorgestellt, vom Individuum über die Gruppe bis zur Menschenmenge in Form einer Menschenlawine. Schon die Vorbereitung für das Erscheinen der ersten Person wird gewissenhaft vorbereitet: Nach dem Schockeffekt der hyperschnellen Kamerabewegung in den Zügen nach Berlin folgt eine Serie verschiedener Blicke aus der Luft auf die leere Stadt. Allmählich nähert sich die Kamera den Details der Metropole. Das Wasser der Spree ist in einer minimalen Bewegung festgehalten, wie es zwischen zwei Baumstämmen in einer Diagonale zum rechten Bildrand hin gleitet. Das nächste Bild zeigt eine leere Straße, in der der Wind eine leere Tüte in die gleiche Richtung wie das Wasser weht, nur eben etwas dynamischer. Erst danach erscheint die erste Person im Film, ein Mann, der ebenfalls in der gleichen Diagonale seinen Hund ausführt. Dank dieser Vorbereitung wirkt sein Erscheinen nach der Montage-Logik einer allmählich anwachsenden Reihe von Bewegungen folgerichtig, geradezu unauffällig.⁶ Die Bewegung des Mannes ist ein einfaches Laufen, eine ausgesprochen alltägliche Bewegung also. Die gesamte Eröffnungssequenz des Films basiert auf der Konstruktion einer sich steigernden Entwicklung ausgehend von dem ersten Auftreten des Menschen bis zur Lawine der Läufer. Nach diesem ersten Mensch häufen sich zerstreute und vereinzelte lineare Läufe, ausgeführt von im Weitwinkel eingefangenen isolierten Individuen. Nach und nach verbinden sich die Wanderungen zu einer komplexen, artikulierten, multidirektionalen Komposition, die durch die linearen Schnitte der Straßenbahnen ergänzt wird. In diesem Fall wird die Bewegung nicht individuell ausgeführt, sondern von einer Gruppe vollzogen.

Der nächste qualitative Schritt konstituiert sich durch die Formung der Menschenmasse, wobei die Wege der Individuen keine Linien bilden, sondern eine kompakte Gestalt annehmen. Die zuerst formlose Masse wird durch die teilenden Schnitte der Straßenbahnen immer wieder neu geformt

5 R. Flaherty in: Picturing a metropolis. New York City unveiled, DVD Unseen Cinema, Early American Avant-garde Film 1894-1941.

6 Dieses sehr subtile Erscheinen des Menschen bildet einen starken Kontrast im Vergleich zu der direkten und unvermittelten Präsentation von Zügen und Straßenbahnen.

und zerteilt, neu bestimmt durch ihre Trennungen, Spaltungen und erneuten Zusammenführungen. Hier erkennt man eine erste Funktion der Bewegung in den Porträts der modernen Stadt. Die Bewegung (das Laufen) dieser drei Subjekte dient als plastisches und rhythmisches Rohmaterial, mit dem man eine polyphonische Komposition entwickeln kann, die Geschwindigkeit, Tempo, Takt und Gestalt der Stadt bestimmt.

Von dem Willen geleitet, den kontrastreichen Verbund der Stadt filmisch wider zu spiegeln, präsentieren die Regisseure keine kompakte und homogene Masse. Die Figur des Individuums wirkt dabei ambivalent. Einerseits scheint es, als verlöre sich der Mensch in der Menge, wird er anonym dargestellt, andererseits werden Gesten gezeigt, die ihm eine unverwechselbare Identität gewähren. Paradoxaerweise erwerben diese anonymen Menschen mittels kleiner Gesten (die Brille hochziehen, den Hut zu recht rücken, einem Mädchen mit dem Blick folgen, auf die Uhr gucken,...) eine gewisse Individualität. Dies ist jedoch nur kurzweilig so. Sobald das plötzlich erschienene Individuum seine „Identifizierungsgeste“ ausgeführt hat, wird es erneut von der Masse absorbiert. Somit bildet die Menschenmenge eine rhythmisch und direktional einheitliche Bewegung, die mit einer Fülle spontaner und heterogener – in Nahaufnahme gefilmter – Gesten versehen ist. Diese kurzlebigen Identitäten verfeinern, verkomplizieren und ergänzen die aufgrund der Weiteinstellung sonst homogene und ungeteilte Bewegung, indem sie eine farbige Textur einbringen.

Das Individuum als dramatische Hauptfigur ist für die City films – und in den anderen avantgardistischen Kunsttendenzen dieser Zeit – veraltet. Die Darstellung eines kohärenten Subjekts ist nicht mehr dazu fähig, die Wirklichkeit zu repräsentieren. Die Sorgen des Einzelnen haben in einer von komplexen und übermenschlichen Kräften determinierten Welt keine große Relevanz mehr. Selbst große Ereignisse im Leben eines Menschen, wie Geburt, Hochzeit, Scheidung oder Tod, folgen in beiden Filmen so rasch aufeinander, dass sie in der Strömung des Tempos der Stadt aufgehen. Solche „Vitalbewegungen“ werden in einer schnellen Montage eingeführt und sind in der Regel mit einer starken gestischen Arbeit verbunden (Gesichtsbewegungen mit großem pathetischem Ausdruck in Nahaufnahme). Die Aufgabe solcher in Naheinstellung gefilmten Ausdrucksgesten besteht hauptsächlich darin, ihren urbanen Kontext mit einem emotionalen Gehalt zu versehen.

Die Kontraste zwischen anonymen Menschenmassen und kurzlebigen Identitäten, zwischen alltäglichen Handlungen und persönlichen Ereignissen, gepaart mit dem Lärm und Chaos des Verkehrs verursachen einen Effekt der Simultanität und reflektieren die Nervosität und die Verwirrung der modernen Stadt.⁷

Filmische Choreographiestrategien

Die moderne Stadt erscheint in diesen Filmen als ein inkohärentes Ensemble, innerhalb dessen sich kontinuierlich unterschiedliche Kontraste und Widerstände ergeben, eine Ganzheit, die sich im Laufe des Tages in einem schnellen Metamorphoseprozess befindet. Um diese konstante Wandlung zu porträtieren und zugleich zu evozieren, diente den Filmemachern die Bewegung als beliebtes Instrument. Dabei kommen unterschiedliche Strategien zum Einsatz: die gezielte Auswahl der Bewegungen, ihre Aufnahme aus einer bestimmten Perspektive sowie die Manipulationsstrategien zur Bearbeitung des rohen Bewegungsmaterials.

Das filmische Bild ist fähig, eine Kombination von Rhythmen zu gestalten, d.h. die charakteristische Simultanität – die die Perzeption des Menschen in der Stadt bestimmt – zu verbildlichen. Während sich Ruttmann auf die Aufnahme konzentriert (Weiteinstellung, Einstellungstiefe, Frustration der Erwartungen der Bewegungsfortsetzung und Kombination von Bewegungsdynamiken), wählt Vertov auch filmische Effekte und Nachmanipulationen des Bildes (Überblendung, Einteilung des Bildes in drei oder vier Fragmente).

⁷ Simultanität ist einer der Schlüsselbegriffe, die zur Definition des urbanen Lebens, der neuen Rezeptionsbedingungen und Ästhetik, die die moderne Stadt begünstigt, beitragen. Sie wird mit dem vibrierenden Leben im Moment der höchsten Dichte des Verkehrs und der Unruhe der Großstadt identifiziert.

Ruttman benutzt die Weiteinstellung, um einen Raum zu schaffen, in dem simultane Begebenheiten verfolgt werden können. Die Kompositionen aus dieser Perspektive – gegenüber einer Halbnahe, die sich rund um eine einzige Aktion zentriert – begünstigen eine Vielzahl von Handlungen, die sich gleichzeitig im Kameraraum abspielen. Somit durchqueren die Bewegungen (z. B. Laufen) das Rechteck der Leinwand azentrisch in unterschiedlichen Richtungen und Rhythmen. Das verleiht dem Bild den Eindruck koordinierter Pluralität. Mit diesem filmischen Verfahren werden die Grenzen des Bildes nicht endgültig definiert, sondern scheinen zufällig zu sein, denn innerhalb seines Rahmens ist kein eindeutiges Zentrum erkennbar. Der off-screen-Raum rückt somit stärker in den Vordergrund, und verleiht der Stadt ausgehend von einem kleinen Ausschnitt den Eindruck vom Tumult.

Die Weiteinstellung bietet jedoch noch andere Möglichkeiten, durch Bewegung plastische und rhythmische Choreographien herzustellen. Durch die Weiteinstellung weckt die Fortbewegung eines Individuums die Erwartung ihrer Fortsetzung in derselben Richtung und in demselben Tempo. Diese Erwartung wird aber aufgrund des plötzlichen Erscheinens einer unvorsehbaren Straßenbahn nicht erfüllt, die Kontinuität der Bewegung wird durchbrochen und eine neue Konfiguration des Bildes geschaffen. Viele Einstellungen in Berlin – Die Symphonie der Großstadt basieren auf diesem komplexen Spiel mit der Erwartungshaltung, die nicht erfüllt wird oder die abgelöst wird von einer anderen Bewegung von größerer Tragweite.

Ruttman spielt zudem mit der Einstellungstiefe. So kreierte er unterschiedliche Tiefenebenen, in denen jeweils unterschiedliche Geschwindigkeiten und Richtungen wahrzunehmen sind. Dafür greift er häufig auf eine Einstellung zurück, in der eine Straßenbahn das Bild durchquert, während durch ihre Fenster verschiedene Personen auf der anderen Seite der Straße zu sehen sind. Sie laufen in unterschiedlichsten Geschwindigkeiten und ihre Laufwege, die nur fragmentarisch gezeigt werden, weisen oft entgegengesetzte Richtungen auf.

Die Verwirrung und der Tumult der Stadt kann nicht nur durch die sorgfältige Komposition der Einstellung geschaffen werden, wie das bei Berlin – Die Symphonie der Großstadt der Fall ist, sondern auch auf der Basis der Manipulation des filmischen Bildes. Vertov entfaltet in Der Mann mit der Kamera dafür verschiedene Strategien: Einerseits stellt er eine Überblendung von zwei Aufnahmen her, so dass eine komplexe und in der Wirklichkeit unmögliche Einstellung entsteht, in der unterschiedliche Aktionen simultan im selben Ort geschehen. Auf diese Weise erstellt er eine Art kinematographische Collage der Metropole, in der die Einstellung durch eine Vielfalt von Perspektivzentren geschaffen wird. Das erlaubt die endgültige Auflösung der Komposition aus einer einzigen Perspektive und erzeugt eine Heterogenität der simultanen Geschehnisse. Eine andere beliebte Manipulation basiert auf der Zerlegung des Bildes in drei oder vier Teile. In jedem Fragment entwickeln sich unterschiedliche Handlungen simultan, woraus sich oft eine orchestrierte Bewegung ergibt. Als gutes Beispiel mag hier die Einstellung von Der Mann mit der Kamera dienen, in der gleichzeitig zwei Hände, die Klavier spielen, eine Ballettlehrerin und Beine in Bewegung zu sehen sind.

Eine weitere Möglichkeit, die moderne Stadt ausschließlich mit filmischen Medien (d.h. ohne Hilfe extrafilmischer Mittel wie Intertitel) zu reproduzieren, basiert auf der Montage, die sowohl ein technisches Verfahren als auch eine Möglichkeit zur Gestaltung der Wahrnehmung ist. Insbesondere in solchen Werken, in denen Tempo und Rhythmus eine entscheidende Rolle spielen, konstruiert der Film seine eigene Zeit.⁸

⁸ Der Montage dient in beiden Filmen auch dazu, das Nervenleben, der ständige Lärm, der chaotische Verkehr und die Menschenfluten der modernen Stadt zu repräsentieren. Sie bewirken eine Hyperstimulierung, die neben vielen Pathologien des Zeitalters der Industrialisierung wie Beängstigung, Neurasthenie oder Verwirrung einen Schockeffekt zur Folge hat. In beiden Filmen existiert ein Höhepunkt, der aus der Präsentation eines Schocks besteht. Er erscheint nach einer raschen Montage, die eine steigende frenetische Spirale von Kontrasten bildet. Diese mündet in eine heftige Kamerabewegung, die jeweils einen Selbstmord (Berlin – die Symphonie der Großstadt) oder eine Ohnmacht (Der Mann mit der Kamera) zeigt. Die Geschwindigkeit der Bilderfolge ist in dem Fall besonders rasch, um dem Zuschauer das Gefühl des Schwindels zu vermitteln. Es geht in diesen Filmen nicht so sehr darum die Stadt treu abzufilmen, sondern eher darum, filmisch das faszinierende Erlebnis der modernen Stadt in der Absicht, im Zuschauer ebenfalls die Wahrnehmungserschütterung des modernen Großstädtlers zu verursachen.

Eine wichtige Technik, die das frenetische Tempo der Stadt reflektieren sollte, und die eine wachsende Spannung im Film schafft, basiert auf einem Verfahren, das der rhythmischen Montage Eisensteins ähnelt. Innerhalb einer metrischen Montage – bei der die Länge der Fragmente (Einstellungen) präzise kalkuliert wird – wird ein Rhythmus eingeführt, der nicht genau mit der Metrik der Einstellungen übereinstimmt. In der der Arbeit gewidmeten Sequenz von *Der Mann mit der Kamera* wechseln sich zwei Einstellungen ab. Eine zeigt die Hände einer Arbeiterin in einer Zigarettenfabrik, während die andere aus einer Nahperspektive die Arme verschiedener Telefonistinnen zeigt. Die Länge beider Einstellungen wird allmählich kürzer, so dass der Akzent der ständig wiederholten Bewegung jedes Mal auf einen anderen Zeitpunkt der Entwicklung der Einstellung fallen wird, was einen starken Spannungseffekt auslöst. Ein ähnliches Verfahren ist auch in der Bürosequenz in *Berlin – Die Symphonie der Großstadt zu finden*. In immer kürzer werdenden Einstellungen wechseln sich das Anschlagen von Klaviertasten und der Tasten einer Schreibmaschine ab und kreieren eine rhythmische Staccato-Bewegung.

Eine andere Technik, die in beiden Filmen angewandt wird, ist der Gebrauch der Parallelmontage. Sie ist ein bevorzugtes Mischverfahren, um Simultanität in einer Sukzession zu präsentieren – ohne dass das Publikum dies besonders wahrnimmt. Dem Zuschauer wird eine Bilderreihe vorgeführt, die als verschiedene simultane und im Raum entfernte Geschehnisse zu interpretieren sind. Während die Parallelmontage in narrativen Filmen genutzt wird, um die Simultanität zweier voneinander entfernter Handlungen darzustellen (z. B. einer Verfolgung), wird sie in den filmischen Porträts der Stadt anders angewendet. Man erkennt die Zusammengehörigkeit von zwei oder mehreren Handlungen durch zwei Verfahren: Alle Gesten gehören zur selben Räumlichkeit (z.B. Arbeitsbewegungen in der Fabrik). Oder: Die Gesten werden thematisch verbunden, indem man von einer Bewegung (z.B. Essen) unterschiedliche Variationen zeigt. Das heißt, Simultanität wird nicht durch die Darstellung der Evolution einer Bewegung erzeugt, sondern in der Präsentation einer Folge diskreter Gesten, die kein Ende finden. Zwischen diesen Bewegungsteilen existiert keine Hierarchie, sie alle werden gleich behandelt, um eine Schwindel erregende rhythmische Komposition zu gestalten, die die unermüdliche und frenetische Aktivität der Stadt widerspiegelt. Dafür bietet die wiederholte Bewegung gegenüber der Sukzessiven das eindeutig besser geeignete Rohmaterial.

Diese ständige Wiederholung einer Bewegung erlaubt auch die Verbindung zur Industriewelt. In beiden Filmen wird die Bewegung der Maschine nicht imitiert, sondern ihre Logik in der menschlichen Bewegung wiedergegeben. Die Gesten werden fragmentiert, geometrisiert und in einer sukzessiven Komposition zusammengesetzt. Dabei geht es weniger um die Präsentation eines Menschen, der die präzise Bewegung der Maschine nachahmt, sondern um eine Montage, die der Logik der Maschine folgt. Die Darstellung im Film widmet sich der innovativen Fließbandlogik im Fabrikationsprozess. In diesem Sinne wird keine Bewegung in ihrer Gesamtheit, sondern nur ein Ausschnitt ihrer Entwicklung gezeigt. Sie wird auf zwei Arten fragmentiert: zeitlich (nur ein Moment der Abfolge) und räumlich (Groß- oder Detail Einstellung). Durch ihre Isolierung aus der ursprünglichen Folge wird der Bewegung ihr ursprünglicher Bedeutungszusammenhang entzogen. In der Montage wird die isolierte Geste mit anderen Bewegungen assoziiert, um daraus eine globale und komplexere Bewegung von präziser Durchführbarkeit zu erzeugen. Solche manipulierten Alltagsbewegungen gehorchen im Film keiner internen Motivation; sie folgen der maschinellen Logik. Das verleiht ihnen ein präzises Aussehen sowie eine virtuose Geschwindigkeit. Beispiele dafür sind die der Arbeitszeit gewidmeten Sequenzen in den zwei Filmen. Sie bestehen hauptsächlich aus Detail Einstellungen von Händen, die diverse Tätigkeiten ausführen: Jalousien aufrollen, Kurbeln rotieren lassen, Köpfe rasieren oder Haare schneiden. Jedes Paar Hände vollzieht mit einer kurzen und raschen Bewegung nur einen kleinen Teil der Handlung, jedoch bilden alle zusammen in der Montage einen komplexen Mechanismus fließender Bewegungsbilder, kurz eine filmische Fließbandmontage.

In der Fragmentierung ist ebenfalls noch eine andere auf Industrialisierung zurückgehende Eigenschaft der modernen Ästhetik zu erkennen: die Geometrisierung,⁹ die aus dem Reich der Maschine entnommen und direkt in das der Kunst (Fotomontage, Collage, Assamblage) und Ästhetik übertragen wird.¹⁰ Mit der Fragmentierung geht häufig die Geometrisierung des verfilmten Materials und damit die Abstraktion von seiner ursprünglichen Funktion und Identität einher. So werden die filmisch porträtierten Städte von einer rigorosen Geometrie durchdrungen, die die Vertikalen der Fabrikschornsteine, die parallelen Linien der Schienen der Tram oder die Bogen der Brücken gestalten. Der stark ausgeprägte „Geometrisierungswille“ erstreckt sich in beiden Filmen ebenfalls auf die menschliche Bewegung. Detailaufnahme und die Isolierung einer Bewegung aus ihrem Ablauf begünstigen die Auflösung ihrer ursprünglichen Eigenschaften. Es kommt zu einer Abstraktion, in der die Bewegung ausschließlich durch andere Eigenschaften oder Aspekte wie Form, Dynamik, Bahn oder Kraft definiert wird. Sie wird als abstraktes Rohmaterial behandelt, um eine orchestrierte Komposition zu erschaffen. Ein Beispiel dafür ist die plastische Komposition mit den Charleston tanzenden Kabarettisten im Fünften Akt von Berlin – Die Symphonie der Großstadt.

In dieser Montage gelingt auch eine gewisse Übertragung von Maschine zu Mensch, eine Art Verschiebung der Eigenschaften des Instruments zu den Händen: Die Präzision und Effizienz der Maschine geht auf die handelnden Hände über.

„Die Seele der Maschine enthüllen, den Arbeiter in die Werkbank verlieben (sic), 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.“¹¹

Die Maschine als Vorbild ist nicht nur in einer Fließbandmontage erkennbar, sondern auch in der Präzision und Effizienz der menschlichen Bewegung. Die Begeisterung für den industriellen Fortschritt wird auch durch den Umgang mit sportlichen Bewegungen offenkundig. Das Modell ist eine exakte Bewegung, der ihre psychologischen, emotionellen und affektiven Eigenschaften entzogen werden. Dazu Vertov:

„Das ‚Psychologische‘ stört den Menschen, so genau wie eine Stoppuhr zu sein, es hindert ihn in seinem Bestreben, sich mit der Maschine zu verschwägern. (...) Die Unfähigkeit des Menschen, sich zu beherrschen, ist vor den Maschinen beschämend; aber was tun, wenn uns die fehlerlosen Funktionsweisen der Elektrizität mehr erregen als die regellose Hetze aktiver und die zersetzende Schlawheit passiver Leute.“¹²

In dieser Logik ist einzig die geübte, trainierte und bis in die Spitze perfektionierte sportliche Bewegung würdig, in ihrer Ganzheit von der Kamera aufgenommen zu werden. Es sind Sportbilder, die eine trainierte und so präzise Bewegung wie die der Maschine erkennen lassen. Aus dieser Perspektive verweist die menschliche Bewegung auf eine mechanisierte Welt, auch wenn sie im Film nicht direkt mit der Industrie gleichgesetzt, montiert oder zusammengestellt, sondern nur in einer chronologischen oder thematischen Ordnung vorgestellt wird. Daher wird die

9 Auch Berlin – Die Symphonie der Großstadt lässt eine positive Einstellung zur Industrialisierung erkennen. Immer sind es Menschenhände, die die Maschine an- oder ausschalten, und Menschen, die die träge und trostlose Architektur der Fabrik mit Leben füllen, wie es im zweiten Akt des Filmes klar zum Ausdruck kommt.

10 Zur Beziehung zwischen Taylorismus und Film und besonders zur Funktion des Unterbrechungsprinzips im Tanz und Theater der Avantgarde siehe Gabriele Brandstetter: Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995, S. 446-467.

11 Vertov, Dziga: „Wir. Variante eines Manifestes“, in Franz-Josef Albersmeier (Hg): Texte zur Theorie des Filmes, Stuttgart 2003, S. 32f.

12 Ebd., S. 32.

sportliche Bewegung nicht im Kontext der Fabrik gezeigt, sondern in die Sequenzen der Freizeit eingeordnet. Sowohl in Berlin – Die Symphonie der Großstadt als auch in Der Mann mit der Kamera sind ganze Sequenzen dem Sport gewidmet. Vertovs Faszination für die Präzision sportlicher Bewegung kommt in seiner Montage deutlich zutage. In der Sportsequenz wechselt sich mit rigoroser Genauigkeit die Einstellung einer in Zeitlupe gefilmten Bewegung mit einer anderen Einstellung ab, die den entzückten Blick des Zuschauers in normaler Geschwindigkeit zeigt. Um die Virtuosität der Sportler zu unterstreichen, wird die Bewegung im Moment der maximalen Anstrengung eingefroren, so zum Beispiel der Sprung dreier Läufer über eine Hürde. Der Prozess wird gestoppt, damit die Bewegung in ihrer Exaktheit betrachtet werden kann, aber auch, um ihr außerordentliche Eigenschaften zu verleihen, die sie übermenschlich erscheinen lassen. Vertov organisiert die sportlichen Bewegungen mit einer rhythmischen und orchestrierten Kohärenz und anhand von diversen Faktoren wie Dynamik der Bewegung und Kontinuität oder Kontrast zwischen den Einstellungen. Auch in Berlin – Die Symphonie der Großstadt findet die Aneinanderreihung der unterschiedlichen Sportarten in ihrer jeweiligen Dynamik ein Bindeglied, durch das Parallelismen und Oppositionen geschaffen werden. Beispielsweise kontrastiert eine Einstellung von gleitenden Fahrrädern in einem Velodrom mit den rhythmischen und diskreten Bewegungen eines Boxers.

Ein weiteres Verfahren der Arbeit mit der Montage, auf dem das poetische Potenzial des Films basiert, greift auf metaphorischen und parallelistischen Techniken. In der Montage wird die Bewegung bei der Gegenüberstellung mit einer anderen Wirklichkeit verglichen, aus der sie metaphorische Funktionen übernimmt. Ein klares Beispiel dafür ist eine rasche Montage am Ende des zweiten Aktes von Berlin – Die Symphonie der Großstadt. Die Mischung aus atomisierten und fragmentierten kleinen Gesten – die Tasten einer Schreibmaschine anschlagen, die frenetischen Hände der Telefonistinnen, die den Hörer schnell abnehmen und auflegen, die Telefontasten drücken, alles regelmäßig vom Bild einer sich drehenden schwarzweißen Spirale unterbrochen – mündet in der Nahaufnahme eines schreienden Affen und eines Hundekampfes in Halbtotale. Aus der Konfrontation dieser beiden Realitäten werden Assoziationen gewonnen, Brutalität und Wildheit mit dem Arbeitstempo im Industriezeitalter in Verbindung gebracht. Ein anderes eindeutiges und in beiden Filmen relevantes Beispiel ist der wiederkehrende Vergleich von menschlichen Bewegungen mit mechanischen Schaufensterpuppen.¹³ Sowohl Berlin – Die Symphonie der Großstadt als auch Der Mann mit der Kamera arbeiten mit Bildern von Schaufenster- und mechanischen Puppen, die gleich nach den Einstellungen von Menschen bei der Durchführung einer automatisierten Bewegung montiert wurden, was sie als gefühllose Maschinen erscheinen lässt.¹⁴

Es bleibt nur noch eine weitere Funktion der Bewegung zu erwähnen, die innerhalb der syntaktischen Struktur beider Filme eine große Rolle spielt. Es handelt sich um Bewegungen, die nicht nur auf dem Niveau der Diegese operieren, sondern auch auf der Ebene der filmischen Struktur. Sie übernehmen die artikulatorische und syntaktische Aufgabe, die unterschiedlichen Einstellungen zu verbinden, sowie bestimmte Sequenzen zu initialisieren oder zu finalisieren. Auf diese Weise eröffnet eine Bewegung wie einen Hebel nach oben drücken die der Arbeit gewidmete Szene und kündigt gleichzeitig das Thema der Sequenz – Arbeit in der Fabrik – an. Dieses filmische Fragment wird auch durch die entgegen gesetzte Bewegung, den Hebel hinunterdrücken,

13 Das Mannequin in seinen unterschiedlichen Varianten Puppe, Schaufensterpuppe oder Marionette wurde in diesen Jahren zu der Figur, die den Verlust der psychologischen bzw. affektiven Anteile in der maschinellen Bewegung präzise auf den Punkt brachte und sich damit zur Ikone der Moderne entwickelte. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verkörpert das Mannequin die Schattenseite der fortschreitenden Industrialisierung der Städte: die Vermarktung aller Produkte, den Aufstieg des Konsums zum inhärenten Teil des modernen Lebens und insbesondere die Verdinglichung des Menschen.

14 Die Figur des Individuums wird auch auf dieser Ebene ambivalent behandelt. Trotz der Mechanisierung seiner Bewegung sind seine humanen Eigenschaften nicht gänzlich verloren gegangen. Seiner weiterhin vorhandenen Menschlichkeit wird der Zuschauer von Der Mann mit der Kamera zum Beispiel in der Sequenz der Frau in der Tabakfabrik gewahrt. Die Kamera widmet der extremen Präzision und Geschwindigkeit der Gesten ihrer Hände beim ständigen Zusammenfallen von Zigarettenschachteln mehrere Sekunden, in denen der Zuschauer die Anpassung des Menschen an die Maschine bestaunen kann, um sich dann auf ihr Gesicht zu richten. Darin werden paradoxerweise typische Gesten einer unterhaltsamen Konversation mit ihrer Kollegin sichtbar. Die Industrialisierung wird in der Darstellung einer Arbeiterin zelebriert, die fröhlich zum Fortschritt ihrer Heimat beiträgt.

beendet. Ein anderes Beispiel findet man in Berlin – Die Symphonie der Großstadt in der Einstellung mit dem Polizisten, der eine Bewegung ausführt, um den Verkehr anzuhalten. Damit stoppt er nicht nur die Autos, sondern auch die Sequenz. Als Folge dieses plötzlichen Bremsens (des Verkehrs und der filmischen Narration) erscheinen in der nächsten Einstellung Porzellanfiguren, die von der Trägheit in eine Schaukelbewegung versetzt werden.

Innerhalb dieser strukturellen Funktion ist es Hauptaufgabe der Bewegung, den Übergang von einer Einstellung zur nächsten fließender zu gestalten. Da die Einstellungsfolge nicht einer narrativen oder kausalen Logik unterworfen ist, kann der Kontrast zwischen den Einstellungen enorm sein. Als Bindemittel dient hauptsächlich die menschliche alltägliche Bewegung, die den Schock zwischen den Bildern für den Zuschauer leichter macht. Auf diese Weise werden Bilder gemäß der Ähnlichkeit ihrer Dynamik (schnell, langsam, hektisch oder ruhig) oder der Textur ihrer Bewegung (winklig oder gebogen) oder entsprechend der Bewegungsart (einfach oder artikuliert, absichtlich oder unabsichtlich,...) aneinander gereiht. Ein anderes Mittel, den Bruch zwischen den Einstellungen zu überwinden, basiert auf der Fortsetzung einer Bewegungsbahn im folgenden Bild durch ein anderes Individuum. Zum Beispiel wird die Geste einer Arbeiterin (in *Der Mann mit der Kamera*), die sich mit einem Tuch von rechts nach links über die Stirn fährt, in der nächsten Einstellung von einer anderen Mädchen übernommen, das sich die Haare in der selben Richtung kämmt. Die alltägliche menschliche Bewegung übernimmt dann auch metadiegetische Funktionen. Diese Aufgaben werden nicht ausschließlich der menschlichen Bewegung, sondern auch anderen Elementen im Film zuteil. So werden die Fahrten der Straßenbahnen sehr oft genutzt, um zur nächsten Einstellung zu wechseln.

Der Videotanz als Fortsetzung avantgardistischer Experimente

Die bereits beschriebenen Verfahren der filmischen Manipulation der Bewegung finden im Videotanz eine Fortsetzung. Einerseits hat er unterschiedliche Strategien aus der Tradition der Bilder in Bewegung übernommen. Vom Musicalfilm hat der Videotanz die zahlreichen Techniken der Filmung einer Bewegung und seiner Adaption auf der Zweidimensionalität der Leinwand gelernt. Von der Videokunst hat er ein konzeptuelles Interesse geerbt, obwohl sein Erscheinen durch den Einfluss der Ästhetik des Fernsehens und des Musikvideos – die eine schnellere und eindrucksvollere Montage favorisiert haben – attraktiver wurde. Andererseits hat er formale Techniken anderer Medien und Kunsttendenzen übernommen: Dazu zählen unter anderem die Strategien der Pop Art mit ihrer von Bildern der Massenkultur und der Werbung überfluteten Ikonographie, die der Minimalkunst, die für Simplitäts-, Struktur- und Wiederholungsprinzipien eintritt, sowie der Optic Art, die sich mit dem Phänomen der Wahrnehmung auseinandersetzt. So hat der Videotanz eine grenzüberschreitende Sprache entwickelt, zu dem folgende charakteristische Merkmale gehören: Reflexion der eigenen Mittel, Verzerrung räumlicher und zeitlicher Dimensionen, Diskontinuität und offenes Ende.¹⁵ Diese Faktoren etablieren ein Genre, das die Grenzen der Bilder in Bewegung durchbricht, die avantgardistischen Tendenzen aufgreift, und das sogar mit seinen eigenen Codes bricht, was ihn, nach Auffassung der Tanzwissenschaftlerin Sherill Dodds, als Erbe des Postmodernen Tanzes erscheinen lässt.¹⁶ Im Laufe der Analyse wurde offenkundig, dass beide Porträts der Stadt viel mit dem Videotanz gemeinsam haben: zunächst ein grundlegendes Interesse an der alltäglichen Bewegung; zweitens, die Möglichkeiten ihrer filmischen Manipulation und drittens die Montage und Organisation der Struktur des Filmes nach Prinzipien, die abhängig von einer filmischen Narration funktionieren. Solche Techniken zählen bereits nicht mehr zu den ‚üblichen‘ kinematographischen Vorgängen.

15 Zur Entwicklung der Videokunst siehe A.L. Rees: *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London 1999; G. Lampalzer: *Videokunst. Überblick und theoretische Zugänge*, Wien 1992; zum Videotanz Claudia Rosiny: *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*, Zürich 1999; Dodds: *Dance on Screen*, a.a.O.

16 Besonders durch seine Entscheidung, mit Bewegungsmaterial zu arbeiten, das aus dem Alltag stammt, statt auf die etablierten Sprachen des Balletts, des Modernen oder Zeitgenössischen Tanzes zurückzugreifen. Sherril Dodds: *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, New York 2001, S.88.

Abstraktion, Isolierung, Fragmentierung und Geometrisierung des Bewegungsmaterial, seiner Betrachtung aus formaler Gesichtspunkten wie Dynamik, Form, Rhythmus und seiner Manipulation anhand von Prinzipien wie Repetition, Assoziation und Variation sind essentielle choreographische Vorgänge. Dziga Vertov und Walther Ruttmann haben in der Porträtierung der modernen Stadt diverse filmische Strategien entwickelt, welche die Arbeit mit Choreographie bestimmen. Das Rohmaterial der Bewegung (alltägliche Handlungen und Gesten und nicht künstlerische Bewegungsdisziplinen wie Sport, Kampfsport oder Gymnastik)¹⁷ wird mit verschiedenen choreographischen Verfahren manipuliert, um einen Effekt – inhärent jeder künstlerischen Sprache – des Entfremdens oder der Deformation des Realen zu erzielen. Durch diese filmischen Strategien der Manipulation von Bewegung gelingt es den Filmemachern, ein dynamisches Wesen zu gestalten, ein orchestriertes und choreographiertes Bild der Stadt zu schaffen. Solche künstlerische Verfahren finden sich heute vor allem im Genre des Videotanzes wieder und verdeutlichen die Bedeutung und den Einfluss dieser Filmemacher nicht nur als Choreografen ihrer Filme, sondern auch für den Tanz.

Die Analyse der Filme *Der Mann mit der Kamera* und *Berlin – Die Symphonie der Großstadt* eröffnet das weite Feld der Untersuchung kinematographischer Werke auch für die Tanzwissenschaft und weist auf die Bedeutung intermedialer Ansätze für diese hin.

Literatur

- Albersmeier, Franz-Josef (Hg): *Texte zur Theorie des Filmes*, Stuttgart 2003.
- Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt am Main 2002.
- Boissière, Anne/ Kintzler, Catherine (éds): *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Paris 2006.
- Brandstetter, Gabrielle: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995.
- Casetti, Francesco/ Di Chio, Federico: *Analisi del film*, Milano 1990.
- Dixon, Wheeler Winston/ Foster, Gwendolyn Audrey (Eds): *Experimental Cinema. The film reader*, London and New York 2002.
- Dodds, Sherril: *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, New York 2001.
- Eisenstein, Sergej Michajlowitsch: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, hrsg. v. Bulgakova, Oksana/Hochmuth, Dietmar, Leipzig 1988.
- Foellmer, Susanne: *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld 2006.
- Lampalzer, Gerda: *Videokunst. Überblick und theoretische Zugänge*, Wien 1992.
- Malsch, Friedman/Streckel, Dagmar/Perucchi-Petri, Ursula (Hgs): *Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung*, Zürich 1995.
- Marchán Fiz, Simón: *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y de la ciudad como figuras de lo moderno*, Madrid 1986.
- Möbius, Hanno/Vogt, Guntram: *Drehort Stadt. Das Thema „Großstadt“ im deutschen Film*, Marburg 1990.
- Romaguera y Ramio, Joaquim/Alsina Thevenet, Homero (Eds): *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas, movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid 1998.
- Rees, A.L.: *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London 1999.
- Rosiny, Claudia: *Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform*, Zürich 1999.
- Scherpe, Klaus R. (Hg): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbeck bei Hamburg 1988.

¹⁷ Die alltägliche Bewegung definiert auch die Sprache des Videotanzes – übrigens nicht wegen eines Realismusbestrebens, sondern unter anderem durch seine Nähe zum Medium Fernsehen und seine Stellung gegenüber low und high culture. Ebd. S. 83-89.