

»Der Kuleshov-Affekt. Überlegungen zu einem ästhetischen Gedankenexperiment«

Abstract. Eisenstein erkennt die Bedeutung des Filmschauspielers in jedem einzelnen Filmbild im Rahmen einer künstlerischen Genese des Films: Die Kraft der Montage, die auch mit der Schaffung einer Gestalt durch den Schauspieler erreicht wird, habe das Ziel, dem Zuschauer eine »Fülle von Empfindungen und Ideen« zu vermitteln. Auch Pudovkin ordnet den Schauspieler in diesen schöpferischen Prozess ein, definiert ihn jedoch als *Person*, die im technischen Entstehungsprozess des Films keine Gelegenheit zum *Spielen* bekommt, sondern von vornherein offensichtliche, expressive Qualitäten besitzen muss, um den Zuschauer im Endprodukt beeindrucken zu können. Es ist nur die vom Regisseur kreierte Montage des Films, die Bedeutung im Film erschafft, wobei Pudovkin insbesondere die Experimente Kuleshofs aufnimmt:

Deutet Pudovkin den sog. Kuleshov-Effekt vornehmlich als Wirkung der Montage, die die Nicht-Bedeutung des Filmschauspielers unterstreicht, schließt Kuleshov selbst eine Bedeutung des Schauspielers nicht aus. Insbesondere versucht Kuleshov in einem anderen Experiment, das in der Forschung zur Ästhetik des Films weniger rezipiert wurde als der Kuleshov-Effekt, das genaue Gegenteil: Er macht auf die Bedeutung des Filmschauspielers für die Wirkung des Films aufmerksam. Hier setzt der Vortrag an und versucht eine Revision des Verständnisses eines in der Ästhetik des Films vielfach fehlinterpretierten und gelegentlich verkürzt betrachteten Experiments, das als Kuleshov-*Affekt* erneut in die Diskussion eingebracht werden soll.

Vortrag. In meinem Vortrag »Der Kuleshov-Affekt. Überlegungen zu einem ästhetischen Gedankenexperiment« möchte ich auf Ausschnitte aus einem Buch des Filmregisseurs Lev Kuleshov (1899-1970) eingehen, das im russischen Original 1929 erschienen und vor allem in der englischen Übersetzung von Ron Levaco erst 1974 unter dem Titel »Art of the Cinema« einer größeren Leserschaft zugänglich gemacht worden ist, ein Buch in dem

Kuleshov nicht nur die Montage, sondern auch das Zusammenwirken von Schauspielern und Dingen berücksichtigt, um sukzessive seine Vorschläge zur Kunst des Kinos zu etablieren. Es wird mir daher in meinem Vortrag um Überlegungen Kuleshows gehen, die sowohl den nach ihm benannten, in fast jeder Einführung in die Filmanalyse zitierten Effekt, den berühmten Kuleshov-Effekt miteinbeziehen als auch darüber hinaus Reflektionen über das Zusammenspiel von Darstellern und Requisiten im Film erlauben sollen. Es wird mir daher auch darum gehen, mit Hilfe dieser Bemerkungen aus der frühen Filmgeschichte, den Fokus auf einen affektiven Bereich in der Beschäftigung mit der Kunst des Kinos zu richten, unter Hinzuziehung von Gedanken Gilles Deleuzes zum Thema. Bevor ich Ihnen diese Überlegungen vorstelle, sie in unsere Diskussion einbringe, möchte ich jedoch zunächst auf den berühmt-berüchtigten Kuleshov-Effekt selbst eingehen, mit der Unterstützung eines Weggefährten und Schülers Kuleshows, dem Filmregisseur Vsevolod I. Pudovkin (1893-1953), und mit ihm den experimentellen Kontext hervorheben, dem dieser Effekt entstammt und der ihn letztlich vielleicht eher als ästhetisches Gedankenexperiment begreifbar macht: Mit Pudovkin möchte ich unter der Überschrift »Der Kuleshov-Effekt« beginnen, um mit seiner Hilfe unter dem Titel »Kapazitäten filmischen Materials« auf Kuleshov überzuleiten, um am Schluß den »Kuleshov-Effekt« in Richtung eines Affekts in die Diskussion einzubringen.

Der Kuleshov-Effekt

In einem Vortrag vor der englischen »Film Society« in London im Februar 1929 beschreibt Pudovkin den Effekt, an dem er mit Kuleshov in dessen 1920 gegründeten Moskauer Workshop gearbeitet hatte, folgendermaßen, ich zitiere den Auszug ausführlich:

»Wir entnahmen irgendeinem Film verschiedene Großaufnahmen des bekannten russischen Schauspielers Mosjukhin. Wir wählten Aufnahmen, die keinen besonderen Ausdruck hatten, Großaufnahmen des unbewegten, ruhigen Antlitzes. Diese Aufnahmen,

die einander sehr ähnlich waren, montierten wir mit anderen Filmstücken in drei verschiedenen Kombinationen. In der ersten Kombination folgte auf die Großaufnahme des Schauspielers die Aufnahme eines Tellers Suppe auf einem Tisch. Ganz offensichtlich schaute Mosjukhin die Suppe an. In der zweiten Kombination wurden dem Bild Mosjukhins die Aufnahme eines Sargs mit der Leiche einer Frau beigefügt; in der dritten folgte auf die Großaufnahme die Aufnahme eines kleinen Mädchens, das mit einem Teddybär spielt. Als wir die drei Kombinationen dem Publikum, dem wir unser Geheimnis nicht verraten hatten, vorführten, war die Wirkung ungeheuer. Das Publikum war von der schauspielerischen Leistung Mosjukhins hingerissen. Man wies auf die tiefe Nachdenklichkeit seiner Stimmung über der vergessenen Suppe hin, man war gerührt und bewegt über die Trauer seines Antlitzes angesichts der Toten und bewunderte das sanfte, glückliche Lächeln, mit dem er dem spielenden Mädchen zuschaute. Nur wir wußten, daß in allen Fällen der Gesichtsausdruck der nämliche gewesen war« (1961: 198,199).

Zunächst ist festzuhalten, daß nach 1921 außer Kuleshov und Pudovkin nur noch der Schauspieler Leonid Obolenski, ebenfalls ein Mitglied des Workshops, dieses Experiment bezeugen konnte, somit leider auch keine Ausschnitte dieses Versuchs existieren, die ich Ihnen zeigen könnte, was mich auch dazu bringt, dieses Experiment eher als ein Gedankenexperiment zu diskutieren, ein ästhetisches zumal, wie es bereits bei und mit Pudovkin anklingt: Der Regisseur von Werken wie zum Beispiel »Das Ende von St. Petersburg« (1927; DVD UK: Eureka, 2001) und »Sturm über Asien« (1928; DVD D: Absolut Medien 2008) kontextualisiert den Kuleshov-Effekt in seinem Vortrag zwischen Ausführungen zu »Rohstoffen« des Films und deren »Komposition«. In Bezug auf Kuleshov richtet Pudovkin daher sein Augenmerk fortlaufend auf die *Filmarbeit*, deren Rohstoff aus Filmstücken und deren Methode die Zusammensetzung dieser Stücke in einer bestimmten, schöpferisch entdeckten Reihenfolge besteht. Das Spiel der Darsteller und die Aufnahmen der einzelnen Szenen, auch der Gegenstände bereiten hierbei das

Material vor, Blicke, Gesten, Handlungen, Raumsegmente gehören zur Filmarbeit, fungieren als Filmstücke. Erst hieran anschließend wird die Filmarbeit zur *Filmkunst*: der Regisseur kombiniert die verschiedenen Filmstücke und vermag je nach Reihenfolge ein anderes Resultat beim Zuschauer zu erreichen (199). Er erschafft mittels Montage den Rhythmus des Films, zu der auch (und das erkennt Pudovkin hier bereits an) Ton und Sprache immer mehr gehören werden, die sich mit den Bildern verbinden müssen, mit ihnen in Einklang gebracht werden, um eine Ausdruckskraft erreichen zu können (202). Grundlegende Gedanken zur Montage wie diese, die natürlich auch in Richtung Sergej Eisenstein (1898-1948), der sich ebenfalls, wenn auch nur kurz, 1923, im Umfeld von Kuleshov bewegte, weiter entwickelt werden könnten, zeichnen die Überlegungen von Pudovkin aus, auf die ich am Ende noch einmal zurückkommen werde – im Anschluß an den nun folgenden Hauptteil meines Vortrags, in dem ich näher auf Kuleshofs Arbeit und Kunst mit Bezug auf die eingangs erwähnten Schwerpunkten eingehen möchte:

Kapazitäten filmischen Materials

Kuleshov, der Regisseur von Filmen wie »Das Projekt des Ingenieurs Pright« (1918; DVD Absolut Medien, 2008) und »Po Zakonu« (1926; DVD Filmmuseum Wien, 2011), beginnt sein Buch »Art of the Cinema« (1929/1974) mit einem Kapitel über die Montage als Organisation filmischen Materials, mit der Verbindungen ermöglicht werden, die in einer bestimmten Abfolge in einen Kausalzusammenhang treten und damit Eindrücke raumzeitlicher Kontinuität entstehen lassen. Dieses Kapitel ist jedoch auch der Beginn einer Aufzeichnung künstlerischer Praxis, es beginnt am Schneidetisch, geht aus dem Studio hinaus, in die Kinos, wo sich sowohl russische als auch amerikanische Filme angesehen werden, und kehrt wieder ins Studio zurück, zur Probebühne, in den Workshop, zusammen mit Schauspielern, Kameraassistenten, Drehbuchautoren, Tontechnikern, Setdesignern, Produktionsgehilfen. Kuleshov schreibt aus seiner Arbeitspraxis heraus, als

Praktiker für Praktiker, das heißt Filmemacher- und Produzenten, aber auch Zuschauer. Er schreibt mehr als Gestalter der Filmarbeit und weniger als Denker der Filmkunst. Doch es ist genau diese Herangehensweise, die seine Zeitgenossen augenscheinlich inspiriert hat und die offensichtlich ein kreatives Umfeld geschaffen hat, in den zwanziger Jahre schaffen durfte. Im Verlauf des Buches »Art of the Cinema« thematisiert der Autor die Filmarbeit detailliert, im Zuge derer, Sie erinnern sich, das Spiel der Darsteller und die Aufnahmen der einzelnen Szenen, auch der Gegenstände das Material vorbereiten, als die Filmstücke fungieren, die der Regisseur miteinander kombiniert und so *Kunst* auf die Leinwand bringt:

Damit dieses Unterfangen gelingt, verläuft eine der Versuchsanordnungen Kuleshows entlang des Verständnisses der Kinoleinwand als Gitternetz, als leeres, weißes Rechteck, das entlang von drei Achsen, einer vertikalen, einer horizontalen und einer diagonalen, mit Aktionen gefüllt wird, die nachvollziehbar bleiben müssen, das Netz nicht zu engmaschig werden lassen dürfen, sobald sie in die zwei Dimensionen transferiert werden. In diesem genau eingeteilten, nicht zu dichten Feld sind demnach die Ausstattung, das Dekor, der Hintergrund simpel zu halten und leicht konstruierbar einzusetzen, um einem Schema folgen zu können, dem auch die Schauspieler mit ihren Bewegungen und ihrem Spiel mit Requisiten zugeordnet werden: Ihre Aktionen folgen strengen formalen Vorgaben, ihr Spiel ist genauen Regeln untergeordnet, der Ablauf einer Szene wird akribisch erprobt und dabei in kleinstmögliche Einheiten unterteilt, Einheiten, die Kuleshov als Aufgaben, als Problemstellungen bezeichnet, für die er diverse Beispiele anführt wie das folgende, ich paraphrasiere einen Teil aus »Art of the Cinema« (101, 102):

Eine Person betritt einen Raum, das ist das erste Problem. Einen Raum kann man auf verschiedene Arten betreten (Wir beginnen die Analyse mit einer bereits geöffneten Tür). Welche Hand hält den Türknauf? Wie soll die Hand selbst gehalten werden? Welches Bein betritt den Raum zuerst?

In welcher Einstellung, in welcher Verhaltensweise zeigt sich der Körper? Was wird die andere Hand machen; in welcher Position wird sie gehalten? Was wird der Kopf machen?

Alle diese Fragen müssen aufeinander bezogen werden, für jeden genannten Körperteil; für den gesamten Körper müssen dazu entsprechende Einstellungen, Verhaltensweisen gefunden werden.

Für Kuleshov fungieren die Schauspieler in solchen Versuchsanordnungen als Arbeiter, die sich in mechanische, kalkulierte, ökonomische Abläufe einfinden müssen – ihre Bereitstellung filmischen Materials zeigt sich in Bewegungen, die im entsprechenden Raum organisiert sind, die von ihnen in einem langwierigen Arbeitsprozess wahrnehmbar gemacht werden müssen und erst durch den Schnitt dynamisch werden. Schauspieler dienen Kuleshov in diesem Umfeld lebende Modelle, die gefilmte Bewegung ermöglichen, in Kombination mit erforderlichen Dingen: Requisiten, dem gewählten Bildausschnitt, dem Licht und letztlich der Montage.

Sie sind, ich folge hier Olsana Bugakowa, »Natureschtschiks« (»Natura«: Modell, Motiv), »natürlich organische Menschen«, die jedoch alles perfekter und hochgradiger zu tun in der Lage sind: ihre Arbeit ist zweck- und zielgerichtet, ihr Körper ist wie ein technisches Werkzeug, als vollendete Konstruktion organisiert (vgl. Bugakowa, »Lew Kuleschow – ohne Kuleschow-Effekt«, in: *montage a/v*, 20/1/2011, 237, 238). Diese gilt es, während der Versuche zu studieren und in Formeln zu fixieren, zu organisieren und zu ökonomisieren, nach Vorbild des Fabrikarbeiters, dessen Energie und Produktivität zählt und nicht, ich folge hier, Steven Kovacs, seine löchrigen Schuhe und sein zerschlissenes Hemd (vgl. Kovacs, »Kuelshov's Aesthetics«, in: *Film Quarterly*, 29/3, 1976).

Eine derartige Ökonomie des Handelns bewegt sich in einem Mikrobereich, aus dem die Überzeugungskraft der Darsteller erwächst, in dem ihre Arbeit als lebende Person für die Leinwand von vornherein mit den Sehleistungen der Zuschauer verwoben wird, die im Netz der Leinwand nichts unbestimmbares wahrnehmen sollen. Der Regisseur erläutert in

diesem Kontext, in Weiterführung des Szenenexperiments über das Betreten eines Raums, ich paraphrasiere noch einmal:

Wir untersuchen unsere Aufgabe weiter. Eine Person macht einen ersten Schritt. Wie wird dieser gemacht? In welcher Position sind alle artikulierten Teile der Person? Wie zieht sich die Hand vom Türknauf zurück oder wie schließt sie die Tür? Welche Position des Körpers ist am angemessensten und notwendigsten für diese Aufgabe? Was macht der Kopf usw.? Es wird desweiteren notwendig sein, den Raum auszukundschaften, zu untersuchen. Wann soll dieser untersucht werden? Sofort nachdem die Tür geschlossen wird, oder erst nachdem einige Schritte gemacht wurden? Wenn Schritte gemacht werden, wie sollen diese gemacht werden und über welche Länge? Wieviele Schritte sollen gemacht werden und mit welchem Fuß soll begonnen werden? Und was macht der Körper, die Hände, der Kopf?

Der Schauspieler muß all diese Fragen für sich beantworten oder Antworten vom Regisseur bekommen. Jedes einzelne Problem muß sorgfältig erforscht und mehrmals aufgeführt werden, bis der Schauspieler präzise erreicht, was in perfekter Form erforderlich ist:

Eine Person betritt den Raum, durchschreitet ihn, macht sich einen Tee, trinkt diesen, legt sich schlafen ... Gewissenhaftes Training des Gesichts wird dem Schauspieler ermöglichen, es komplett zu beherrschen, damit er in der Lage ist, seine eigene Aufgabe oder die des Regisseurs auszuführen. Für die Augen existieren viele Übungen; zum Beispiel ist es für sie schwer, sich an einer horizontalen Linie gerade von links nach rechts zu bewegen; um jedoch eine gleichmäßige Bewegung zu erreichen, sollte ein Stift mit dem ausgestreckten Arm gehalten, auf ihn geschaut und bewegt werden, parallel zum Boden. Diese Übung gewöhnt das Auge schnell daran, gleichmäßig zu funktionieren, was bessere

Resultate auf der Leinwand zur Folge hat als ruckartige Bewegungen (mit der Ausnahme natürlich, diese sind gewünscht) (101-108).

Der menschliche Mechanismus gewöhnt sich in und mit solcher Arbeit; er tendiert entweder zu konzentrischer (verkürzender) oder zu exzentrischer (verlängernder) Muskelarbeit, der ganze Körper kommt in Gang, rollt sich zusammen, entrollt sich, beugt sich, streckt sich, Prozesse, die in Bezug, im Verhältnis zum Raum erprobt, präzisiert und kontrolliert werden müssen – Versuchsanordnungen und Reflektionen wie diese zur Filmarbeit bringen mich mit ihren Mikroanalysen zum letzten Teil meines Vortrags über die Filmkunst:

Der Kuleshov-Affekt

Kuleshov lotet mit seinem Team Kapazitäten filmischen Materials aus und folgt einem Prozeß, der Einstellungen in Komponenten wie Raum, Umgebung, Milieu, Hintergrund, Requisiten, Aktionen der Modelle und Licht aufteilt und Bewegungen optimieren soll. Seine Arbeit erkundet die Möglichkeiten des vergleichsweise neuen Mediums und fragt nach ihren Funktionen. Mit seiner Aufmerksamkeit für die Details durchdenkt er Film als materielle Kunst, sucht nach ihren grundlegenden Elementen, versucht, alles Überflüssige und Zufällige zu eliminieren. Die Schauspieler bewegen sich hierbei mit ihren Körpern als organische Variablen zwischen den anorganischen Konstanten in Raum, Licht und Zeit, sie ziehen vorbei, sind flüchtig, von Moment zu Moment. Das Experiment, das als Kuleshov-Effekt die Filmgeschichte und -theorie beschäftigt, steht in diesem Kontext, ist aus dieser Praxis heraus entweder auf dem Schneidetisch gelandet (und verschwunden) oder hat sich entsprechend in den Köpfen von zunächst drei Mitgliedern des Workshops vollzogen: Sowohl die Aufnahmen von Mosjukhins Gesicht als auch die eines Tellers Suppe auf einem Tisch, eines Sargs mit der Leiche einer Frau und eines kleinen Mädchens, das mit einem Teddybär spielt, folgen dieser präzisen Dramaturgie, die einzig ein Element umzumodellieren versucht: die Bewegung. Diese soll hier vom Gesicht des

Schauspielers aus zum Stillstand kommen, im einzelnen Bild, in einer Einstellung, in Großaufnahme, vom Gesicht aus als Projektionsfläche und Inspirationsquelle, das Affekte trägt und generiert, oder sie *aufnimmt*, was uns zu Gilles Deleuze und seiner Auffassung des Kuleshov-Effekts bringt:

»Der Kuleshov-Effekt erklärt sich weniger aus der Assoziation des Gesichts mit einem veränderlichen Gegenstand als aus der Mehrdeutigkeit seiner Ausdrucksformen, die immer zu verschiedenen Affekten passen« (vgl. Das Affektbild: Qualitäten, Potentiale, beliebige Räume, in: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, 1983, 153).

Auch das bewegungsarme Gesicht Mosjuchins in Großaufnahme wird so zum Rohmaterial des Affekts; es wird mit der materiellen Kapazität seiner Partien zur Verfügung gestellt, während Kuleshov den Affekt oder die Form des Ausdrückbaren erfindet, die sich jener bedienen und sie modellieren (145). Ich möchte meine Überlegungen an dieser Stelle abbrechen und mit einem dreiminütigen Kurzfilm des Filmemacher und Komponisten Joe Grazulis meine Präsentation beenden. Der Kurzfilm aus dem Jahr 2010 trägt den Titel »The Kuleshov Effect« und bietet, so denke ich, eine charmante Überleitung zu unserer Diskussion: <http://joegrazulis.com/watch>

[Dieses Paper ist Grundlage des Vortrags, der am Donnerstag, den 06. Oktober 2011 auf dem VIII. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, »Experimentelle Ästhetik«, im Forum 8: »Gedankenexperimente«, an der Kunstakademie Düsseldorf gehalten wurde.]