Film 6/68, Velbe bei Hanser

Form und Syntax in Eisensteins Stummfilmen

von Ernst Schmidt und Peter Weibel

(1968)

S. 14-20

1920-22 Explorer

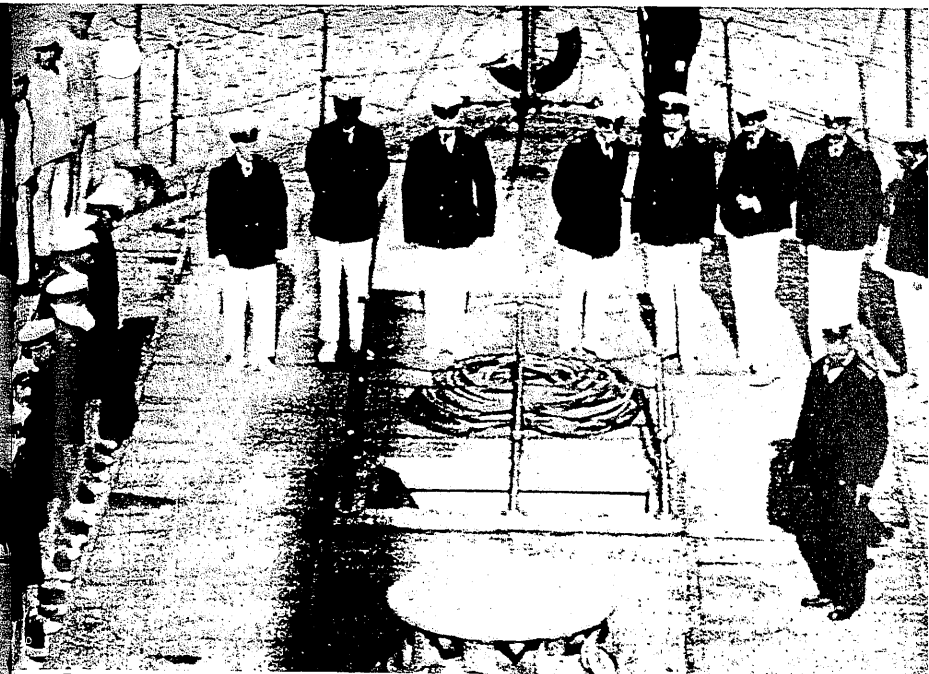
«Gewöhnlich wird in Meyerholds Theater der Text so laut gesprochen, daß er nicht zu verstehen ist. Die Schlußszene des ‹Wald› zum Beispiel machte auf mich den Eindruck einer Beleuchtungs- und Kostümprobe, die man aus Gründen der Zeitersparnis mit einer Leseprobe gekoppelt hatte», schreibt Schklowskij. In dieses Klima der Violenz und des experimentellen Anti-Theaters geriet Jung-Eisenstein. Der ehemalige Plakatmaler der Roten Armee, Kenner der japanischen Sprache und des Kabuki-Theaters, kam als Dekorateur zum Proletkult-Theater und später in die Regie-Werkstatt Meyerholds.

Die wichtige Rolle des Dekors in seiner Filmtheorie, die Veräußerlichung innerer Regungen in Bewegung und Umgebung, und der extreme Graphismus seiner Bildgestaltung sind aus jenen Jahren ableitbar, wie überhaupt so vieles.

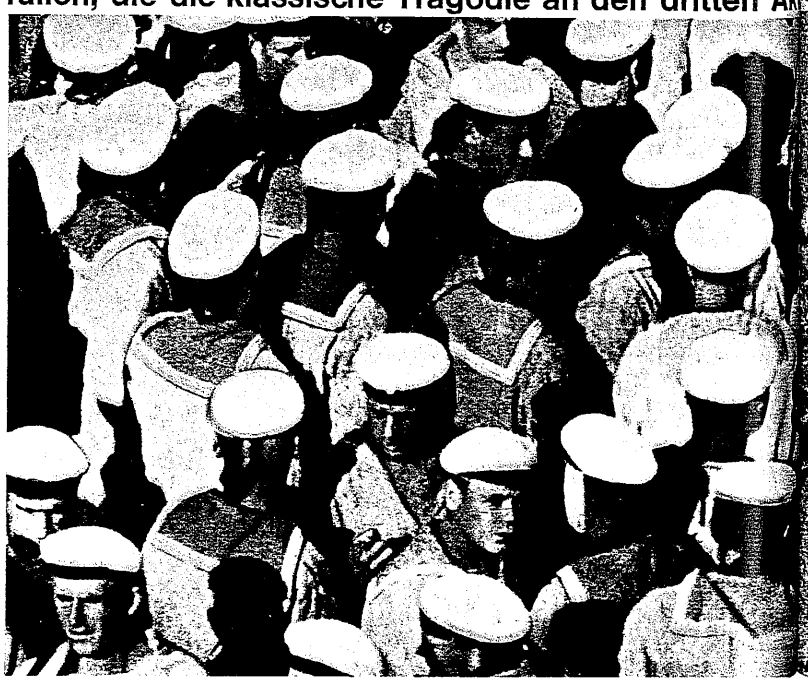
Die Theatralik kompensiert er hier wie dort mit einem kruden Drang zum Realismus. So bringt er in seiner ersten größeren Inszenierung, «Der Mexikaner», 1921, nach einer Erzählung von Jack London, einen wirklichen Boxkampf zur Aufführung, der der Theatertradition gemäß hinter der Bühne aufgeführt gehörte. «Auf diese Weise gelang es mir, ein neues Metall herauszuschlagen, ein aktuell-materialistisches Element im Theater.» In seinem Nummerncharakter verschmolz «Der Mexikaner» Klischees des Zirkus und der Music-Hall mit satirischen Einfällen von karikierten Werbeplakaten. Die Erforschung auch peripherer Möglichkeiten führte ihn zu verblüffenden Einfällen, z. B. Kapitalisten in quadratischen Masken. Die geometrischen Elemente verweisen auf den Einfluß des Kubismus. Seine ästhetische Position (Dadaismus, Populär- und Trivial-Kultur, Zirkus etc.) bestimmte auch sein privates Verhalten. Mit Jutkewitsch, dem späteren Filmregisseur, der in Petrograd weilte, unterhielt er einen Briefwechsel über die Neuigkeiten des kulturellen Lebens beider Hauptstädte. Auf den hochgestochenen Inhalt dieser Korrespondenz läßt die Unterschrift schließen. Sie unterschrieben beide mit dem gemeinsamen Pseudonym «Pipifax», wobei Eisenstein «Pipi» und Jutkewitsch «Fax» war. In der Clownssprache schrieben sie zusammen ein Inszenarium für eine Pantomime «Das Strumpfband der Columbine», gewidmet «Wsewolod Meyerhold, dem Meister der Schärpe — die Untermeister des Strumpfbandes.»

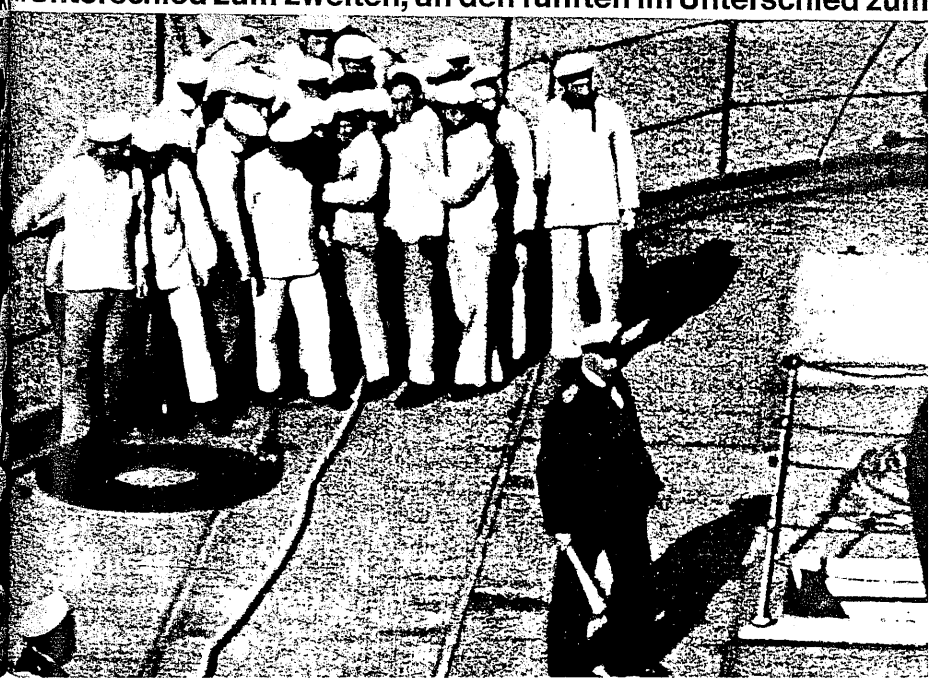
1923 Montage der Attraktionen

In «Der Weise», einer Bearbeitung von Ostrowskijs «Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste», ersetzte Eisenstein den «inneren Monolog» durch ein «Filmtagebuch», das eine Parodie auf die ersten Experimente mit Wochenschauen sein sollte. Während die Aufführung im Gang war, sprang Aleksandrow an einem anderen Ort vom «Flugzeug» auf ein Auto, raste zum Proletkult-Theater und stürmte in dem Augenblick, wo der Kurzfilm zu Ende war, mit einer Filmrolle in der Hand auf die Bühne. Dann balancierte er auf einem Seil über die Köpfe der Zuschauer hinweg, mit Zylinder und schwarzer Maske wie ein Gangster in einem Kriminalfilm. Am Ende explodierten kleine



Eisenstein: Der «Potemkin» sieht aus wie eine Chronik von Ereignissen, rollt aber ab wie ein Drama. Der Grund hie der chronikartige Gang der Ereignisse in strenge Tragödienkomposition gebracht ist. Ja sogar in die strengste Fo komposition - in die der fünfaktigen Tragödie. Die Ereignisse, die hier beinahe als nackte Tatsachen genommen fünf Tragödienakte verteilt, und zwar sind die Tatsachen so gewählt und in ihrer Reihenfolge angeordnet, daß sie d füllen, die die klassische Tragödie an den dritten Akt im Unterschied zum zweiten, an den fünften im Unterschied zum





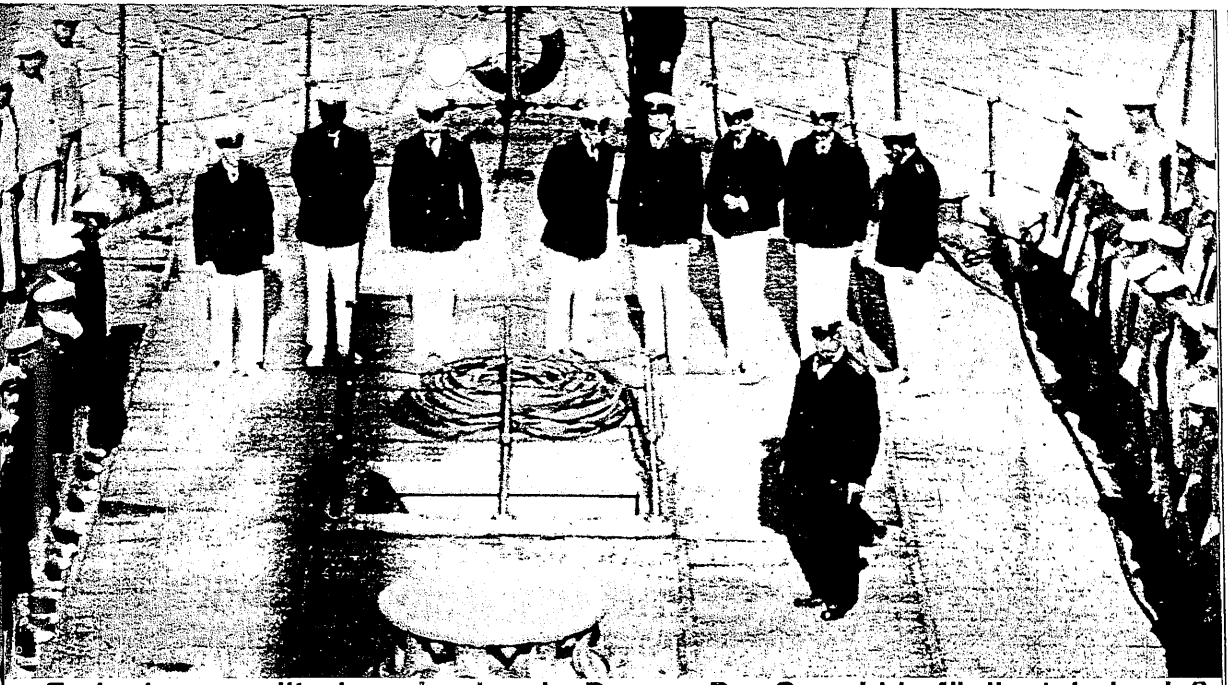
yntax
ins
en

ıeater der Text so
verstehen ist. Die
el machte auf mich
ınd Kostümprobe,
sparnis mit einer
bt Schklowskij. In
s experimentellen
n. Der ehemalige
er der japanischen
kam als Dekora-
äter in die Regie-

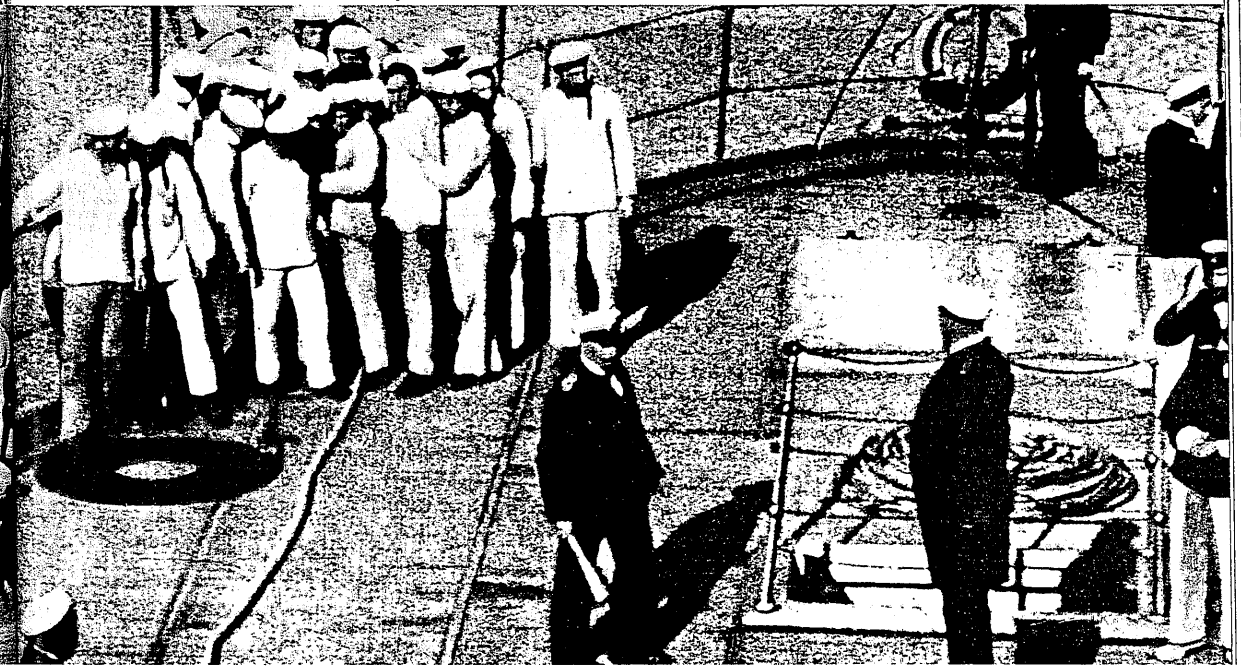
seiner Filmtheorie,
ıgen in Bewegung
Graphismus seiner
ren ableitbar, wie

wie dort mit einem
bringt er in seiner
Mexikaner», 1921,
ıdon, einen wirkli-
r der Theatertradi-
führt gehörte. «Auf
ues Metall heraus-
isches Element im
ırakter verschmolz
kus und der Music-
karikierten Werbe-
eripherer Möglich-
Einfällen, z. B. Kapi-
Die geometrischen
luß des Kubismus.
ısmus, Populär- und
mte auch sein pri-
dem späteren Film-
unterhielt er einen
des kulturellen Le-
n hochgestochenen
3t die Unterschrift
de mit dem gemein-
ei Eisenstein «Pipi»
der Clownssprache
narium für eine Pan-
lumbine», gewidmet
ster der Schärpe —
des.»

ng von Ostrowskijs
Gescheiteste», er-
Monolog» durch ein
e auf die ersten Ex-
ein sollte. Während
ang Aleksandrow an
eug» auf ein Auto,
stürmte in dem Au-
e war, mit einer Film-
Dann balancierte er
r Zuschauer hinweg,
e wie ein Gangster in
explodierten kleine



Eisenstein: Der «Potemkin» sieht aus wie eine Chronik von Ereignissen, rollt aber ab wie ein Drama. Der Grund hierfür liegt darin, daß der chronikartige Gang der Ereignisse in strenge Tragödienkomposition gebracht ist. Ja sogar in die strengste Form der Tragödienkomposition - in die der fünfaktigen Tragödie. Die Ereignisse, die hier beinahe als nackte Tatsachen genommen werden, sind auf fünf Tragödienakte verteilt, und zwar sind die Tatsachen so gewählt und in ihrer Reihenfolge angeordnet, daß sie die Forderungen erfüllen, die die klassische Tragödie an den dritten Akt im Unterschied zum zweiten, an den fünften im Unterschied zum ersten usw. stellt...



Eisenstein, Prophet der Trivial-Kultur: Von frühester Kindheit an liebte ich Clowns und schämte mich deswegen immer ein wenig. Papa liebte ebenfalls den Zirkus, doch galt sein Interesse hauptsächlich der Hohen Schule und den dressierten Pferden William Truzzis. Meine Vorliebe für den dummen August ließ ich mir nicht anmerken und tat so, als begeisterten auch mich über alles die Pferde! Im Jahre zweiundzwanzig habe ich mich dann gründlich schadlos gehalten, indem ich meine erste selbständige Inszenierung («Der Gescheiteste») in einer wahren Sintflut von Clowns aller Arten und Schattierungen buchstäblich «ertränkte».

Aus: « . . . und fand sich berühmt», Econ-Verlag 1968

Oben: «Oktober» (Fotos: Neue Fi

Links: «Potemkin», unten: «Das Al

Eisenstein, Prophet der Trivial-Kultur: Von frühester Kindheit an liebte ich Clowns und schämte mich deswegen immer ein wenig. Papa liebte ebenfalls den Zirkus, doch galt sein Interesse hauptsächlich der Hohen Schule und den dressierten Pferden William Truzzis. Meine Vorliebe für den dummen August ließ ich mir nicht anmerken und tat so, als begeisterten auch mich über alles die Pferde! Im Jahre zweiundzwanzig habe ich mich dann gründlich schadlos gehalten, indem ich meine erste selbständige Inszenierung («Der Gescheiteste») in einer wahren Sintflut von Clowns aller Arten und Schattierungen buchstäblich «ertränkte».

Aus: « . . . und fand sich berühmt», Econ-Verlag 1968

Oben: «Oktober» (Fotos: Neue Filmkunst), unten: «Steik»

Links: «Potemkin», unten: «Das Alte und das Neue»

Sprengladungen und Feuerwerkskörper unter den Sitzen des Publikums.
Eisenstein hat in «Der Weise» die heutigen intermedialen Vorführungen ebenso vorweggenommen wie die aktuellen (und noch immer nicht offiziellen) Tendenzen des Happenings und des Mitspiels via Massenmedien. Seine Ästhetik der Pop-Kultur führte ihn dazu, nicht nur die Medien zu mischen (Film und Theater), sondern auch Wirklichkeit und Spiel.
Ein weiteres Merkmal seiner Pop-Kunst ist, daß die Exzentrizität im «Weisen» durch Akrobatik erreicht wurde: die Gebärde wurde zur Gymnastik gesteigert, Wut durch einen Purzelbaum, Erregung durch einen Salto mortale dargestellt. Dieses Verfahren geht auf die Biomechanik Meyerholds zurück, eine abstrakte Expressivität der schauspielerischen Darstellung. Diese Exzentrizität ist dem System der Ausdrucksskala in Kuleschows Filmen wie «Mr. West», 1924, und «Dura Lex» (nach einer Erzählung von Jack London, 1926) verwandt, wo ebenfalls motorische Bewegung und Gestik seelische Zustände sichtbar machen sollten.
Der Haupteinfluß ist wahrscheinlich auf Foregger zurückzuführen, bei dem er seit 1921 als Bühnenbildner arbeitete. Dessen «Theater der 4 Masken» hatte eine Vorliebe für die italienische Maskenkomödie, die Commedia dell'arte, und die mittelalterliche französische Farce. Die Bühnenaufführung des Melodramas «Die Diebin der Kinder» von d'Ennery, wo Eisenstein auch die Kostüme entwarf, führte Foregger wie eine Filmvorführung in schnellem Tempo auf. Er benutzte Projektoren, vor die er sich schnell drehende Scheiben stellte, wodurch der Eindruck vom flimmernden Licht eines Filmprojektors entstand. Diese Distanz und Verfremdung, die bei Foregger die Parodie des Originals bewirkte, hat bei Eisenstein zur Zerstörung der Meisterwerke geführt, indem er sie plagiierte und wie beliebige Attraktionen aufführte.
Die Theorie seiner Theatererfahrungen veröffentlichte Eisenstein in der Zeitschrift «LEF» Nr. 3 unter dem Titel «Montage der Attraktionen». Diese Theorie des aggressiven Theaters, ähnlich dem «Theater der Grausamkeit» Artauds, vermengte Aktionstheater mit Zirkus und Grand Guignol. «Attraktion (aus der Perspektive des Theaters) ist jedes theatralische Moment, das mit Aggressivität besetzt ist, das heißt jenes Element des Theaters, das den Zuschauer über die Sinne oder psychologisch beeinflußt. Ich rede hier von sinnlich und psychologisch im Sinne jener unmittelbaren Wirklichkeit, wie wir sie beispielsweise im Guignol-Theater vorfinden: Ausstechen von Augen oder Abschneiden von Armen und Beinen auf offener Bühne, oder telefonische Teilnahme eines auf der Bühne Mitwirkenden an einem furchtbaren Geschehnis in einigen Dutzend Meilen Entfernung, oder die Situation eines Betrunkenen, der Unheil kommen fühlt, dessen Bitten um Beistand jedoch für Rauschphantasien gehalten werden.»
Diese Ideen Eisensteins kamen der Forderung Jewreinows nach «Regisseuren des Lebens» nahe, wie der Ideologe des «LEF», der «Faktographie», einer extrem materialistischen Wirklichkeitsanalyse, der auch Wertow nahestand. «LEF», Zentrum des Konstruktivismus, vereinigte unter der Führung Majakowskijs kubofuturistische Dichter wie Krutschonych, Tretjakow, Pasternak und strukturalistische Philologen wie Brik, Schklowskij, Tynjanow. «LEF» lehnte Spekulation und Phantasie als idealistische Einstellung zur Wirklichkeit ab und nahm sich eine sogenannte «Literatur der Tatsachen» vor, wo nur mechanisch-konkret Daten verzeichnet werden.
Theorie der Attraktion und radikale Wirklichkeitsnäherung setzte Eisenstein um in dem «Agit-Guignol» (Bazon Brock propagiert heute noch als das Allerneueste den «Agit-Pop») «Hörst du, Moskau?», nach Tretjakow. Reales Tun und bildliche Imagination, zwei getrennte Linien, gingen darin eine Ehe ein. Neben dem häufigen Wechsel des Handlungsortes brachte die Montage der Attraktionen eine Montage verschiedener Wirklichkeiten, u. a. filmische Methoden wie Vergrößerungen einer Hand, eines Briefes, des Spiels der Augenbrauen, des Glanzes der Augen. «Übergänge von Aufnahme zu Aufnahme erschienen als logischer Ausweg für die bedrohte Hypertrophie der Inszenierung. So wurde der Begriff ‹mise en cadre› geboren. Wie die ‹mise en scène› (Inszenierung) eine Wechselbeziehung zwischen Menschen in Aktion ist, so ist die ‹mise en cadre› die bildliche Komposition von gegenseitig abhängigen ‹cadres› (Aufnahmen) in einer Montagefolge.» Eisensteins Theatertheorie verwendet also bereits filmische Begriffe.

1924 Parallelismus

Der Film «Streik» (Uraufführung 1. II. 1925) beginnt mit einem Zitat Lenins, welches das Thema des Films exponiert: «Die Kraft der Arbeiterklasse ist die Organisation. Ohne Organisation der Massen ist das Proletariat nichts. Ist es organisiert, ist es alles. Die Organisiertheit ist die Einheit des Handelns, die Einheit des praktischen Auftretens.»
Das Schicksal der Masse gestaltete Eisenstein durch Komposition des Einzelbildes und der Verwendung von Bildsymbolen als Ausdruck abstrakter Vorgänge. Den Verzicht auf die Story, das Fehlen des individualistischen Helden und statt dessen die Darstellung der Masse und des Kollektivs, was Eisenstein als Bruch mit dem Theater betrachtete, war damals dennoch Praxis des Theaters.
Bereits 1918 entwarf Wachtangow Theaterstücke ohne Protagonisten. In jedem Akt sollte nur die Menge auftreten: «Sie gehen auf das Hindernis zu. Sie überwinden es. Und jubeln. Und begraben die Gefallenen. Und dann stimmen sie den Weltgesang der Freiheit an.» Am 1. Mai 1920 spielten 2 000 Personen in Petrograd auf den Stufen der Börse «Das Wunder von der befreiten Arbeit». Am 20. Juni 1920 führte man «Die Blockade Rußlands» unter Beteiligung der Soldaten der Roten Armee auf.
Eisensteins Theaterarbeit bestimmte auch große Teile des «Streik», erstens durch die Relikte der Biomechanik wie des Agit-Guignol, zweitens durch die Montage der Attraktionen. Allerdings trifft er nun bereits eine ideologische Scheidung. Die Arbeiter schildert er mit Pathos und Ernst, Elemente des Zirkus und Grand Guignol verwendet er nur mehr für die zu diffamierenden Klassen, das Lumpenproletariat und die Bourgeoisie. Klassenfeinde werden durch Komik und Groteske entlarvt. Ein Inspektor haut so stark auf den Tisch, daß die Rolladen des Aktenschrankes herunterfallen. Zur Belustigung der Reichen tanzt auf einer üppigen Tafel ein Zwergenpaar.
Triviale Elemente des Kriminalfilms werden bei der Verfolgung zweier Arbeiter durch einen Spitzel für komische Effekte verwendet. Zwei Straßenbahnen kreuzen sich, die beiden Arbeiter trennen sich, springen jeweils auf eine andere Straßenbahn, und der dumme Spion hat das Nachsehen. Durch formale Einstellungen und Tricks suggeriert Eisenstein den Charakter der dargestellten Person und Klasse. Die Gesichter der Spitzel gleichen ihren Spitznamen, was Eisenstein optisch und sprachmetaphorisch übersetzt. Mittels Biomechanik stellt er verblüffende Ähnlichkeiten zwischen den Gesichtern der Spione und den überblendeten Tiergesichtern her: der Fuchs, die Eule, die Meerkatze, die Bulldogge. Die «Eule» zwinkert verschlafen mit dem Auge, die «Bulldogge» läßt die Zunge heraushängen, der «Affe» trinkt gierig aus einer Flasche.
Die Heimtücke der Spione wird durch Großaufnahmen von Augen, spiegelverkehrten Aufnahmen, Fotos in Agentenalben, die lebendig werden, symbolisiert. Ihre Fixigkeit demonstriert jene Szene, wo ein Arbeiter ein Plakat herunterreißt, der Spitzel mit einer als Taschenuhr getarnten Kleinbildkamera ihn festhält, der Arbeiter in der nächsten Einstellung schon als Negativ erscheint, das in der Dunkelkammer zum fertigen Foto wird.
Die Hierarchie der Autorität und die Interdependenz der Macht verulkt eine Sequenz, wo die Nachricht vom Streik von Rang zu Rang mit jeweils zwei Telefonen weitergeleitet wird, in der Weise, daß mit der einen Hand die Nachricht empfangen und mit der zweiten Hand gleichzeitig weitervermittelt wird. Die Machenschaften der Bourgeoisie verdeutlicht und symbolisiert ihre Verbindung mit dem Verbrechergesindel, das zuletzt in den selbst gelegten Flammen umkommt.
Allerdings wird Eisensteins formale Phantasie bei den Szenen mit den Kriminellen manchmal Selbstzweck und konstruiert makabre Szenen, die den Film zersplittern: tote Katzen auf Galgen, die Bande springt auf Pfiff des Führers aus in die Erde eingegrabenen Fässern und wieder zurück, ein ausgedientes Automobil dient als Konferenzort, Empfangszimmer und Wohnung.
Die angeführten Beispiele hatten nicht nur Guignol-, sondern auch Attraktions-Charakter. Sie sind Stationen von Eisensteins Weg von der «Faktographie» zur «Ideographie», wo er die Logik der Repräsentation der Sachverhalte und ihre Authentizität zugunsten eines ideologischen (meist literarischen) Gedankens verrät. Ihre filmische Form ist die Parallel-Montage. Für den Zusammenstoß der Klassen findet Eisenstein berühmte Beispiele.
Zwischen dem Niederschießen der Streikenden und dem Schlachten der Ochsen stiftet Eisenstein eine Gedankenassoziation, indem er Bilder der jeweiligen Schauplätze parallel schneidet. Eisenstein spricht bei dieser Montage von einer «plastischen Redewendung, die dem sprachlichen Bild ‹blutiger Friedhof› nahekomme.»
Die russischen Buchstaben HO werden trickfilmartig bewegt, das O bleibt übrig und verwandelt sich in ein drehendes Rad der Fabrik. Die Macht der Arbeiterklasse demonstriert die Gestik zweier Arbeiter: sie verschränken die Arme und das Rad steht still.
Die fortschreitende Not in der Zeit zeigt die Variation einer simplen Einstellung: zu Anfang des Streiks spielt der Arbeiter mit seinem Kind, später schlägt er es (Ellipse).
Die Fabrikbesitzer beraten über die Forderungen der Arbeiter. Der Gastgeber drückt genüßlich die Zitronenpresse zusammen. Schnitt: Ein Polizeipferd bedroht mit den Hufen die streikenden Arbeiter.
Auch die Montage von Zwischentiteln und Bild transportiert erhöhte Bedeutung. Zwischen die Titel «Denkt daran» und «Proletarier» montiert er ein Auge, das sich aufreißt.
Das literarische Bild der «von fern her tönenden Musik» und deren charakteristischen Rhythmus setzt Eisenstein in ein optisches Bild um. Auf Aufnahmen von Spaziergängern, hauptsächlich in Totalen, blendet er in Großaufnahme eine spielende Ziehharmonika. Was nicht da ist, der Ton, soll durch das Bild des Tonerzeugers suggeriert werden.
Die Herkunft der Montage erklärt Eisenstein so: «Das Music-Hall-Element wurde seinerzeit offensichtlich für das Hervortreten einer Montageform des Gedankens benötigt. Aber der Hintergrund reichte noch tiefer in die Tradition. Merkwürdigerweise war es Flaubert, der uns die besten Beispiele einer Montage von sich überschneidenden Dialogen gab. Es ist die Szene in ‹Madame Bovary›, in der Emma und Rudolphe intimer werden. Zwei Gesprächslinien werden verschlungen: die Ansprache des Redners auf dem Platz und das Gespräch der zukünftig Liebenden.
‹Wußte ich, daß ich Sie begleiten würde?›
‹Siebzig Franken.›
‹Hundertmal wollte ich weggehen und doch mußte ich ihnen folgen und bleiben.›
‹Für Düngung.›
Wie wir sehen, ist das eine Verflechtung von zwei thematisch identischen, gleich trivialen Linien. Die Sache wird zu einer monumentalen Trivialität sublimiert.»
Ein Unterschied jedoch besteht zwischen der Montage Flauberts und der Eisensteins. Während bei Flaubert die lokale Gleichzeitigkeit eine kommensurable Logik der Tatsachen verbürgt, so daß die Wahl der Elemente nicht an Beliebigkeit grenzt, montiert Eisenstein nach dem Modell der literarischen Metapher. Eben dort, bei der «Übertragung eines Wortes aus einem gewissen natürlichen Zusammenhang in einen künstlichen Zusammenhang» (Bense), werden die Elemente zu Variabeln, d. h. «im Prinzip könnte jedes Wort für ein anderes stehen». Diese Austauschbarkeit, Variabelisierung der Montageelemente ist der Punkt, wo Irrationalität und bloße Ideologie bei Eisenstein einbrechen, denn nicht Authentizität der Fakten bestimmt den Zusammenhang zwischen den Einstellungen, sondern Pathos schlägt zu den tötenden Soldaten das Schlachten der Ochsen.
Wie in seinem Theaterwerk ergibt sich eine «Verflechtung von Mensch und Milieu nach dem Prinzip der Kubisten» (Eisenstein). Ferner: «Im ‹Streik› geschieht mehr als ein Umformen in die Technik der Kamera. Die Komposition und die Struktur des Gesamtfilms erreicht die Wirkung und Sensation einer ununterbrochenen Einheit zwischen dem Kollektiv und dem Milieu, welches das Kollektiv schafft.»

1925 Oppositionsmontage

In «Panzerkreuzer Potemkin» steigert er die Attraktionsmontage zur Verflechtung (Opposition) von privaten Erlebnissen mit geschichtlichen (darin Joyce ähnlich). Zur Parallelmontage, die bloß Attraktion von Gleichem ist, kommt die verfeinerte Oppositionsmontage, die ein Konflikt oder eine Kollision von Gegensätzen, Dualismen etc. ist.
«Wir zählen Beispiele der Konflikttypen innerhalb der Form auf, die ebenso charakteristisch für den Konflikt innerhalb der Aufnahme wie für den Konflikt zwischen kollidierenden Aufnahmen oder in der Montage sind:
1. der graphische Konflikt
2. der Konflikt zwischen den Ebenen
3. der Konflikt zwischen den Volumen
4. der räumliche Konflikt
5. der Lichtkonflikt
6. der Konflikt im Tempo, und so weiter
7. Konflikt zwischen Sache und Gesichtspunkt
8. der Konflikt zwischen der Sache und ihrer räumlichen Natur
9. der Konflikt zwischen einem Ereignis und seiner zeitlichen Natur
10. der Konflikt zwischen dem ganzen optischen Komplex und einer ganz anderen Sphäre . . .» usw. (Eisenstein).
Die Montage der Kollisionen kommt sehr rein in der berühmten Treppenszene zum Ausdruck. Ebenso findet die emotionale Dynamisierung, die über den ganzen Film herrscht, hier einen Höhepunkt. Die Perfektion des formalen Aufbaus setzt den Film in den Bereich klassischer Dramaturgie. Die Gesetze des goldenen Schnittes sind auf jeden einzelnen Akt als auch auf den gesamten Film und die beiden Kulminationspunkte anzuwenden, wie Eisenstein selbst feststellte. In seinen Spätwerken kommt diese Tendenz vollends zum Durchbruch, wo sein Klassizismus in Hermetik erstarrt. Eisensteins Entwicklung ist eine Rückentwicklung: von der Revolte und dem Experiment im Theater, wo er Meisterwerke niederreißt, zum Klassizismus seiner Filme, kinomatographischen Staatsopern. Sein klassizistischer Impuls drängt ihn zur Formulierung einer normativen, gleichsam modellhaften Filmsyntax, ähnlich den Versuchen im Theater der Klassiker, wo eine von den Griechen bis Kleist gültige Dramaturgie behauptet wird.
Trotzdem liegt die formale Bedeutung Eisensteins in seinen methodischen Untersuchungen, die die Komposition seiner Filme bestimmten. Das «künstlich hervorgerufene Bild einer Bewegung» zum Beispiel analysiert er:
«. . . das optische Grundelement wird für willkürliche Kompositionen verwendet:
A. Logisch
Beispiel 1 («Oktober»): Montagewiedergabe eines zerlegten Maschinengewehres, das abgefeuert wird, durch Einzelheiten des Feuerns, die sich überlagern. Kombination A: ein hellbeleuchtetes Maschinengewehr. Eine zweite Aufnahme mit Weichzeichner. Doppeltes Bersten: graphisches Bersten und Bersten des Lichts. Großaufnahme des Maschinengewehrschützen. Kombination B: beinahe ein Effekt der doppelten Belichtung, erreicht durch Klapper-Montage-Effekt.
Länge der Montagestücke — je zwei Einstellungen.
Beispiel 2 («Potemkin»): Eine Illustration der unverzüglichen Handlung. Frau mit Zwicker. Darauf folgt unmittelbar dieselbe Frau mit zerbrochenem Zwicker und blutendem Auge: Eindruck eines Schusses, der das Auge trifft.
B. Alogisch
Beispiel 3 («Potemkin»): der gleiche Kunstgriff auf einem bildlichen Symbolismus angewendet. Im Donner der Kanonen des «Potemkin» steht ein marmorner Löwe auf, als Protest gegen das Blutvergießen auf der Treppe von Odessa, komponiert aus drei Aufnahmen von feststehenden Marmorlöwen im Alupka-Palast in der Krim: einem schlafenden Löwen, einem erwachenden Löwen, und einem aufstehenden Löwen. Die Wirkung wird durch eine richtige Berechnung der Länge der zweiten Aufnahme erreicht. Durch die Überlagerung über die erste Aufnahme entsteht die erste Handlung. Das schafft Zeit, um dem Verständnis die zweite Position einzuprägen. Überlagerung der dritten Position über die zweite ergibt die zweite Handlung: der Löwe steht auf.»

1927 Dialektik

Mit «Oktober» (1927), schreibt Eisenstein, sei er «aus der Sphäre der Handlung in die Sphäre des Gedanklichen vorgedrungen. Von jetzt ab war die Montage nicht mehr ein Mittel zur Erzeugung von Effekten, sondern vor allem ein Mittel zum **Sprechen**, ein Mittel, durch die besondere Art der **filmischen Sprache** und des **filmischen Ausdrucks** Gedanken **darzulegen.**»
Der Begriff der normalen Filmsprache sei «gekennzeichnet durch Übertreibung in der Anwendung von Tropen und primitiven Metaphern», in «der Ausarbeitung einfacher Begriffe als Prozeß der Gegenüberstellung (Oppositionsmontage)».
Die Dialektik der Montage ist nicht länger eine «kontemplative Zergliederung», sondern eine »emotionale Verschmelzung». Die vergleichende Gegenüberstellung dreier zueinander beziehungsloser Großaufnahmen zu einer zweiten Film-Dimension (die Löwenszene in «Potemkin») ist beispielhaft für diese Tendenz, «die einzelnen Teile des Dargestellten zu einem verallgemeinernden Bild zu vereinigen . . . Das ist der

stolze selb
Weg zum M
als Szene,
Für uns wu
es uns ges
vorzudringe
Verkörperu
zeption zu
des Details
als Method
gensätze m
fes, sonder
wider.
in der Hau
den frühere
nert. Versu
drücke durc
zielen, verw
polter der M
rige Aufnah
eines Rades
schwätzige
Netzhaut, a
tung der Sa
laufenden E
Ebenso wer
Brücke wird
Symbol der
beitervorort
Die emotic
einer intelle
Augenblick
mit dem So
sich abstral
dem Eintritt
Raum und
dramaturgis
terpalais ge
tiert, um
Stunde für
tionäre Entw
symbolisiert
niedergeriss
schaft im Rü
Auch diese
Die Szenen
Parallelmon
usw., die zu
schmelzen.
kleinen Nap
auf dem Pfe
Figuren (di
Bildnissen
Kerenski si
Schnitt: ein
ob er Kere
Montage kl
hoch und z
auf Kerensk
«Ein komisc
welche höhe
stiegs angal
minister — A
Aufnahmen
ten, wie er
alles im glei
tigkeit wird
dient der F
Zweck neue
rein intellek

1928-2
Die Not der
wenn sie erl

‹körper unter den Sit-

die heutigen inter-
›rweggenommen wie
icht offiziellen) Ten-
. Mitspiels via Mas-
›op-Kultur führte ihn
›hen (Film und Thea-
nd Spiel.
›-Kunst ist, daß die
ı Akrobatik erreicht
ymnastik gesteigert,
-regung durch einen
Verfahren geht auf
rück, eine abstrakte
ischen Darstellung.
tem der Ausdrucks-
Mr. West», 1924, und
ıg von Jack London,
otorische Bewegung
ichtbar machen soll-

ich auf Foregger zu-
21 als Bühnenbildner
Masken» hatte eine
Maskenkomödie, die
ttelalterliche französ-
ung des Melodramas
nnery, wo Eisenstein
e Foregger wie eine
›po auf. Er benutzte
nell drehende Schei-
ck vom flimmernden
d. Diese Distanz und
ie Parodie des Origi-
ı zur Zerstörung der
ie plagiierte und wie

ungen veröffentlichte
:F» Nr. 3 unter dem
›. Diese Theorie des
n «Theater der Grau-
ttionstheater mit Zir-
on (aus der Perspek-
ralische Moment, das
: heißt jenes Element
- über die Sinne oder
de hier von sinnlich
r unmittelbaren Wirk-
e im Guignol-Theater
en oder Abschneiden
ıer Bühne, oder tele-
er Bühne Mitwirken-
schehnis in einigen
r die Situation eines
ı fühlt, dessen Bitten
ıphantasien gehalten

ler Forderung Jewrei-
›bens» nahe, wie der
raphie», einer extrem
alyse, der auch Wer-
ies Konstruktivismus,
Majakowskijs kubofu-
nych, Tretjakow, Pa-
Philologen wie Brik,
hnte Spekulation und
ıllung zur Wirklichkeit
ıte «Literatur der Tat-
h-konkret Daten ver-

ıle Wirklichkeitsnähe-
dem «Agit-Guignol»
noch als das Aller-

neueste den «Agit-Pop») «Hörst du, Moskau?», nach Tretjakow. Reales Tun und bildliche Imagination, zwei getrennte Linien, gingen darin eine Synthese ein. Neben dem häufigen Wechsel des Handlungsortes brachte die Montage der Attraktionen eine Montage verschiedener Wirklichkeiten, u. a. filmische Methoden wie Vergrößerungen einer Hand, eines Briefes, des Spiels der Augenbrauen, des Glanzes der Augen. «Übergänge von Aufnahme zu Aufnahme erschienen als logischer Ausweg für die bedrohte Hypertrophie der Inszenierung. So wurde der Begriff ‹mise en cadre› geboren. Wie die ‹mise en scène› (Inszenierung) eine Wechselbeziehung zwischen Menschen in Aktion ist, so ist die ‹mise en cadre› die bildliche Komposition von gegenseitig abhängigen ‹cadres› (Aufnahmen) in einer Montagefolge.» Eisensteins Theatertheorie verwendet also bereits filmische Begriffe.

1924 Parallelismus

Der Film «Streik» (Uraufführung 1. II. 1925) beginnt mit einem Zitat Lenins, welches das Thema des Films exponiert: «Die Kraft der Arbeiterklasse ist die Organisation. Ohne Organisation der Massen ist das Proletariat nichts. Ist es organisiert, ist es alles. Die Organisiertheit ist die Einheit des Handelns, die Einheit des praktischen Auftretens.»
Das Schicksal der Masse gestaltete Eisenstein durch Komposition des Einzelbildes und der Verwendung von Bildsymbolen als Ausdruck abstrakter Vorgänge. Den Verzicht auf die Story, das Fehlen des individualistischen Helden und statt dessen die Darstellung der Masse und des Kollektivs, was Eisenstein als Bruch mit dem Theater betrachtete, war damals dennoch Praxis des Theaters.
Bereits 1918 entwarf Wachtangow Theaterstücke ohne Protagonisten. In jedem Akt sollte nur die Menge auftreten: «Sie gehen auf das Hindernis zu. Sie überwinden es. Und jubeln. Und begraben die Gefallenen. Und dann stimmen sie den Weltgesang der Freiheit an.» Am 1. Mai 1920 spielten 2 000 Personen in Petrograd auf den Stufen der Börse «Das Wunder von der befreiten Arbeit». Am 20. Juni 1920 führte man «Die Blockade Rußlands» unter Beteiligung der Soldaten der Roten Armee auf.
Eisensteins Theaterarbeit bestimmte auch große Teile des «Streik», erstens durch die Relikte der Biomechanik wie des Agit-Guignol, zweitens durch die Montage der Attraktionen. Allerdings trifft er nun bereits eine ideologische Scheidung. Die. Arbeiter schildert er mit Pathos und Ernst, Elemente des Zirkus und Grand Guignol verwendet er nur mehr für die zu diffamierenden Klassen, das Lumpenproletariat und die Bourgeoisie. Klassenfeinde werden durch Komik und Groteske entlarvt. Ein Inspektor haut so stark auf den Tisch, daß die Rolladen des Aktenschrankes herunterfallen. Zur Belustigung der Reichen tanzt auf einer üppigen Tafel ein Zwergenpaar.
Triviale Elemente des Kriminalfilms werden bei der Verfolgung zweier Arbeiter durch einen Spitzel für komische Effekte verwendet. Zwei Straßenbahnen kreuzen sich, die beiden Arbeiter trennen sich, springen jeweils auf eine andere Straßenbahn, und der dumme Spion hat das Nachsehen. Durch formale Einstellungen und Tricks suggeriert Eisenstein den Charakter der dargestellten Person und Klasse. Die Gesichter der Spitzel gleichen ihren Spitznamen, was Eisenstein optisch und sprachmetaphorisch übersetzt. Mittels Biomechanik stellt er verblüffende Ähnlichkeiten zwischen den Gesichtern der Spione und den überblendeten Tiergesichtern her: der Fuchs, die Eule, die Meerkatze, die Bulldogge. Die «Eule» zwinkert verschlafen mit dem Auge, die «Bulldogge» läßt die Zunge heraushängen, der «Affe» trinkt gierig aus einer Flasche.
Die Heimtücke der Spione wird durch Großaufnahmen von Augen, spiegelverkehrten Aufnahmen, Fotos in Agentenalben, die lebendig werden, symbolisiert. Ihre Fixigkeit demonstriert jene Szene, wo ein Arbeiter ein Plakat herunterreißt, der Spitzel mit einer als Taschenuhr getarnten Kleinbildkamera ihn festhält, der Arbeiter in der nächsten Einstellung schon als Negativ erscheint, das in der Dunkelkammer zum fertigen Foto wird.
Die Hierarchie der Autorität und die Interdependenz der Macht verulkt eine Sequenz, wo die Nachricht vom Streik von Rang zu Rang mit jeweils zwei Telefonen weitergeleitet wird, in der Weise, daß mit der einen Hand die Nachricht empfangen und mit der zweiten Hand gleichzeitig weitervermittelt wird. Die Machenschaften der Bourgeoisie verdeutlicht und symbolisiert ihre Verbindung mit dem Verbrechergesindel, das zuletzt in den selbst gelegten Flammen umkommt.
Allerdings wird Eisensteins formale Phantasie bei den Szenen mit den Kriminellen manchmal Selbstzweck und konstruiert makabre Szenen, die den Film zersplittern: tote Katzen auf Galgen, die Bande springt auf Pfiff des Führers aus in die Erde eingegrabenen Fässern und wieder zurück, ein ausgedientes Automobil dient als Konferenzort, Empfangszimmer und Wohnung.
Die angeführten Beispiele hatten nicht nur Guignol-, sondern auch Attraktions-Charakter. Sie sind Stationen von Eisensteins Weg von der «Faktographie» zur «Ideographie», wo er die Logik der Repräsentation der Sachverhalte und ihre Authentizität zugunsten eines ideologischen (meist literarischen) Gedankens verrät. Ihre filmische Form ist die Parallel-Montage. Für den Zusammenstoß der Klassen findet Eisenstein berühmte Beispiele.
Zwischen dem Niederschießen der Streikenden und dem Schlachten der Ochsen stiftet Eisenstein eine Gedankenassoziation, indem er Bilder der jeweiligen Schauplätze parallel schneidet. Eisenstein spricht bei dieser Montage von einer «plastischen Redewendung, die dem sprachlichen Bild ‹blutiger Friedhof› nahekomme.»
Die russischen Buchstaben HO werden trickfilmartig bewegt, das O bleibt übrig und verwandelt sich in ein drehendes Rad der Fabrik. Die Macht der Arbeiterklasse demonstriert die Gestik zweier Arbeiter: sie verschränken die Arme und das Rad steht still.
Die fortschreitende Not in der Zeit zeigt die Variation einer simplen Einstellung: zu Anfang des Streiks spielt der Arbeiter mit seinem Kind, später schlägt er es (Ellipse).
Die Fabrikbesitzer beraten über die Forderungen der Arbeiter. Der Gastgeber drückt genüßlich die Zitronenpresse zusammen. Schnitt: Ein Polizeipferd bedroht mit den Hufen die streikenden Arbeiter.
Auch die Montage von Zwischentiteln und Bild transportiert erhöhte Bedeutung. Zwischen die Titel «Denkt daran» und «Proletarier» montiert er ein Auge, das sich aufreißt.
Das literarische Bild der «von fern her tönenden Musik» und deren charakteristischen Rhythmus setzt Eisenstein in ein optisches Bild um. Auf Aufnahmen von Spaziergängern, hauptsächlich in Totalen, blendet er in Großaufnahme eine spielende Ziehharmonika. Was nicht da ist, der Ton, soll durch das Bild des Tonerzeugers suggeriert werden.
Die Herkunft der Montage erklärt Eisenstein so: «Das Music-Hall-Element wurde seinerzeit offensichtlich für das Hervortreten einer Montageform des Gedankens benötigt. Aber der Hintergrund reichte noch tiefer in die Tradition. Merkwürdigerweise war es Flaubert, der uns die besten Beispiele einer Montage von sich überschneidenden Dialogen gab. Es ist die Szene in ‹Madame Bovary›, in der Emma und Rudolphe intimer werden. Zwei Gesprächslinien werden verschlungen: die Ansprache des Redners auf dem Platz und das Gespräch der zukünftig Liebenden.
‹Wußte ich, daß ich Sie begleiten würde?›
‹Siebzig Franken.›
‹Hundertmal wollte ich weggehen und doch mußte ich ihnen folgen und bleiben.›
‹Für Düngung.›
Wie wir sehen, ist das eine Verflechtung von zwei thematisch identischen, gleich trivialen Linien. Die Sache wird zu einer monumentalen Trivialität sublimiert.»
Ein Unterschied jedoch besteht zwischen der Montage Flauberts und der Eisensteins. Während bei Flaubert die lokale Gleichzeitigkeit eine kommensurable Logik der Tatsachen verbürgt, so daß die Wahl der Elemente nicht an Beliebigkeit grenzt, montiert Eisenstein nach dem Modell der literarischen Metapher. Eben dort, bei der «Übertragung eines Wortes aus einem gewissen natürlichen Zusammenhang in einen künstlichen Zusammenhang» (Bense), werden die Elemente zu Variabeln, d. h. «im Prinzip könnte jedes Wort für ein anderes stehen». Diese Austauschbarkeit, Variabelisierung der Montageelemente ist der Punkt, wo Irrationalität und bloße Ideologie bei Eisenstein einbrechen, denn nicht Authentizität der Fakten bestimmt den Zusammenhang zwischen den Einstellungen, sondern Pathos schlägt zu den tötenden Soldaten das Schlachten der Ochsen.
Wie in seinem Theaterwerk ergibt sich eine «Verflechtung von Mensch und Milieu nach dem Prinzip der Kubisten» (Eisenstein). Ferner: «Im ‹Streik› geschieht mehr als ein Umformen in die Technik der Kamera. Die Komposition und die Struktur des Gesamtfilms erreicht die Wirkung und Sensation einer ununterbrochenen Einheit zwischen dem Kollektiv und dem Milieu, welches das Kollektiv schafft.»

1925 Oppositionsmontage

In «Panzerkreuzer Potemkin» steigert er die Attraktionsmontage zur Verflechtung (Opposition) von privaten Erlebnissen mit geschichtlichen (darin Joyce ähnlich). Zur Parallelmontage, die bloß Attraktion von Gleichem ist, kommt die verfeinerte Oppositionsmontage, die ein Konflikt oder eine Kollision von Gegensätzen, Dualismen etc. ist.
«Wir zählen Beispiele der Konflikttypen innerhalb der Form auf, die ebenso charakteristisch für den Konflikt innerhalb der Aufnahme wie für den Konflikt zwischen kollidierenden Aufnahmen oder in der Montage sind:
1. der graphische Konflikt
2. der Konflikt zwischen den Ebenen
3. der Konflikt zwischen den Volumen
4. der räumliche Konflikt
5. der Lichtkonflikt
6. der Konflikt im Tempo, und so weiter
7. Konflikt zwischen Sache und Gesichtspunkt
8. der Konflikt zwischen der Sache und ihrer räumlichen Natur
9. der Konflikt zwischen einem Ereignis und seiner zeitlichen Natur
10. der Konflikt zwischen dem ganzen optischen Komplex und einer ganz anderen Sphäre . . .» usw. (Eisenstein).
Die Montage der Kollisionen kommt sehr rein in der berühmten Treppenszene zum Ausdruck. Ebenso findet die emotionale Dynamisierung, die über den ganzen Film herrscht, hier einen Höhepunkt. Die Perfektion des formalen Aufbaus setzt den Film in den Bereich klassischer Dramaturgie. Die Gesetze des goldenen Schnittes sind auf jeden einzelnen Akt als auch auf den gesamten Film und die beiden Kulminationspunkte anzuwenden, wie Eisenstein selbst feststellte. Seinen Spätwerken kommt diese Tendenz vollends zum Durchbruch, wo sein Klassizismus in Hermetik erstarrt. Eisensteins Entwicklung ist eine Rückentwicklung: von der Revolte und dem Experiment im Theater, wo er Meisterwerke niederreißt, zum Klassizismus seiner Filme, kinomatographischen Staatsopern. Sein klassizistischer Impuls drängt ihn zur Formulierung einer normativen, gleichsam modellhaften Filmsyntax, ähnlich den Versuchen im Theater der Klassiker, wo eine von den Griechen bis Kleist gültige Dramaturgie behauptet wird.
Trotzdem liegt die formale Bedeutung Eisensteins in seinen methodischen Untersuchungen, die die Komposition seiner Filme bestimmten. Das «künstlich hervorgerufene Bild einer Bewegung» zum Beispiel analysiert er:
« . . . das optische Grundelement wird für willkürliche Kompositionen verwendet:
A. Logisch
Beispiel 1 («Oktober»): Montagewiedergabe eines zerlegten Maschinengewehres, das abgefeuert wird, durch Einzelheiten des Feuerns, die sich überlagern. Kombination A: ein hellbeleuchtetes Maschinengewehr. Eine zweite Aufnahme mit Weichzeichner. Doppeltes Bersten: graphisches Bersten und Bersten des Lichts. Großaufnahme des Maschinengewehrschützen. Kombination B: beinahe ein Effekt der doppelten Belichtung, erreicht durch Klapper-Montage-Effekt.
Länge der Montagestücke — je zwei Einstellungen.
Beispiel 2 («Potemkin»): Eine Illustration der unverzüglichen Handlung. Frau mit Zwicker. Darauf folgt unmittelbar dieselbe Frau mit zerbrochenem Zwicker und blutendem Auge: Eindruck eines Schusses, der das Auge trifft.
B. Alogisch
Beispiel 3 («Potemkin»): der gleiche Kunstgriff auf einen bildlichen Symbolismus angewendet. Im Donner der Kanonen des «Potemkin» steht ein marmorner Löwe auf, als Protest gegen das Blutvergießen auf der Treppe von Odessa, komponiert aus drei Aufnahmen von feststehenden Marmorlöwen im Alupka-Palast in der Krim: einem schlafenden Löwen, einem erwachenden Löwen, und einem aufstehenden Löwen. Die Wirkung wird durch eine richtige Berechnung der Länge der zweiten Aufnahme erreicht. Durch die Überlagerung über die erste Aufnahme entsteht die erste Handlung. Das schafft Zeit, um dem Verständnis die zweite Position einzuprägen. Überlagerung der dritten Position über die zweite ergibt die zweite Handlung: der Löwe steht auf.»

1927 Dialektik

Mit «Oktober» (1927), schreibt Eisenstein, sei er «aus der Sphäre der Handlung in die Sphäre des Gedanklichen vorgedrungen. Von jetzt ab war die Montage nicht mehr ein Mittel zur Erzeugung von Effekten, sondern vor allem ein Mittel zum **Sprechen**, ein Mittel, durch die besondere Art der **filmischen Sprache** und des **filmischen Ausdrucks** Gedanken **darzulegen.**»
Der Begriff der normalen Filmsprache sei «gekennzeichnet durch Übertreibung in der Anwendung von Tropen und primitiven Metaphern», in «der Ausarbeitung einfacher Begriffe als Prozeß der Gegenüberstellung (Oppositionsmontage)».
Die Dialektik der Montage ist nicht länger eine «kontemplative Zergliederung», sondern eine »emotionale Verschmelzung». Die vergleichende Gegenüberstellung dreier zueinander beziehungsloser Großaufnahmen zu einer zweiten Film-Dimension (die Löwenszene in «Potemkin») ist beispielhaft für diese Tendenz, «die einzelnen Teile des Dargestellten zu einem verallgemeinernden Bild zu **vereinigen** . . . Das ist der stolze **selbständige** Weg des sowjetischen Films, der Weg zum **Montagebild als Episode**, zum **Montagebild als Szene**, zum **Montagebild als Film im ganzen . . .** Für uns wurde die Montage zu einem Instrument, das es uns gestattet, zur Einheit der höchsten Ordnung vorzudringen, durch das Montagebild die organische Verkörperung einer einheitlichen ideologischen Konzeption zu erreichen, die alle Elemente des einzelnen, des Details des Filmwerks umfaßt.» Diese Montage als Methode sei keine Kopie des Kampfes der Gegensätze mehr, keine Darstellung des Klassenkampfes, sondern spiegle die Einheit dieser Gegensätze wider.
In der Hauptsache jedoch sind in «Oktober» Methoden früherer Filme vorhanden, die Eisenstein verfeinert. Versuchte er in «Streik» noch, akustische Eindrücke durch bloßes Zeigen des Tonerzeugers zu erzielen, verwendet er nun komplexere Mittel. Das Gepolter der Maschinengewehre vermittelt die sehr niedrige Aufnahmeposition der Kamera bei der Aufnahme eines Rades; Balalaikas und Harfen symbolisieren geschwätzige Reden; die systematische Blendung der Netzhaut, aufblitzende und verschwindende Beleuchtung der Säle fangen den Atem des durch die Säle laufenden Echos ein.
Ebenso werden Symbole komplexer. Die aufgehende Brücke wird sowohl strategisch als ideologisch zum Symbol der Trennung des Stadtzentrums und der Arbeitervororte.
Die emotionale Dynamisierung verfeinert sich zu einer intellektuellen Dynamisierung: «Der dramatische Augenblick der Vereinigung des Motorrad-Bataillons mit dem Sowjetkongreß wurde durch Aufnahmen von sich abstrakt drehenden Rädern in Verbindung mit dem Eintritt eines neuen Delegierten dynamisiert.»
Raum und Zeit erhalten eine erhöhte Bedeutung im dramaturgischen Kontext. Im Augenblick, wo das Winterpalais gestürmt wird, wird eine Weltuhr einmontiert, um die weltgeschichtliche Bedeutung dieser Stunde für alle Zeitsysteme zu indizieren. Die reaktionäre Entwicklung der bürgerlichen Revolution wird symbolisiert durch das Zaren-Denkmal, das vom Volk niedergerissen wird und während der Kerenski-Herrschaft im Rücklauf-Effekt sich wieder zusammensetzt. Auch diese eine literarische Allusion.
Die Szenen mit Kerensky enthalten Montagekalauer, Parallelmontagen, Symbolismen, Raum-Zeit-Effekte usw., die zu einer dialektischen Demonstration verschmelzen. Der Habitus Kerenskis wird montiert mit kleinen Napoleonfiguren aus Porzellan (z. B. Kerenski auf dem Pferd — Napoleon auf dem Pferd), mit Totem-Figuren (die vorher schon mit anderen religiösen Bildnissen montiert waren), usw., schließlich wirft Kerenski sich auf das Bett und unter die Kissen. Schnitt: ein Panzer erhebt sich aus dem Graben, als ob er Kerenski unter sich begraben wollte. In der Montage klettert ein weiterer von Kornilows Tanks hoch und zermalmt einen gipsernen Napoleon, der auf Kerenskis Schreibtisch im Winterpalais steht.
«Ein komischer Effekt wurde erzielt durch Untertitel, welche höher und höher kletternde Ränge des Aufstiegs angaben (Diktator — Generalissimus — Marineminister — Armeeminister etc.) und in fünf oder sechs Aufnahmen hineingeblendet waren, die Kerenski zeigten, wie er die Treppe zum Winterpalais hinaufstieg, alles im gleichen Schritt. Kerenskis wesenhafte Nichtigkeit wird satirisch gezeigt». Wie Eisenstein angibt, dient der Fall der gleichen Konfliktspannung dem Zweck neuer Begriffe, neuer Haltungen, das heißt rein intellektuellen Zielen.

1928-29 Polyphone Montage

Die Not der Bauern, die verarmen und jedesmal teilen, wenn sie erben, zeigt Eisenstein in «Das Alte und das

Neue» in symbolträchtigen Bildern. Zwei Bauern stehen regungslos vor ihrem Haus, gehen dann hinein und durchbrechen von innen heraus das Strohdach. Langsam wird das Haus in seine Bestandteile zerlegt. Mittels Montage und Überblendungsaufnahmen bekommen die Felder immer mehr Einzäunungen. Diese Einzäunung ist gleicherweise Metapher für Unfreiheit. Als Kontrast besitzt das Haus eines Reichen viele Verzierungen.

Marfa bittet um ein Pferd. Großaufnahme vom Nacken des Kulaken. Statt einer Antwort schöpft dieser mit einem Löffel Bier aus einem Gefäß und legt sich nach dem Trunk wieder schlafen. Der Löffel auf der Oberfläche der Flüssigkeit sinkt langsam hinein: Bild der Negation des Kulaken, Bild der Resignation Marfas. Ihre Schultern wiederholen die Bewegung des Löffels, sie senkt den Kopf und geht.

Der Jammer der bäuerlichen Not kulminiert in der Szene, wo ein Rind samt dem Pflug beim Ackern erschöpft umfällt. Marfa fängt zu schimpfen an (Zwischentitel): «Unmöglich, so weiter zu leben». Die nächste Einstellung zeigt Marfa auf einer Versammlung, wo sie weiterspricht (Zwischentitel): «Unmöglich, getrennt voneinander zu leben! Wir müssen uns vereinigen!»

Die Prozession um Regen ist ein Beispiel für die polyphone Montage, die Eisenstein erstmals in «Das Alte und das Neue» anwendet.

Langsam bewegt sich die Prozession, betende Menschen werfen sich zu Boden, die sich steigernde religiöse Ekstase wird montiert mit vom Sturm aufgewirbelten Staubwolken, Fahnen flattern, dürstende und geifernde Ziegen werden einmontiert, ein Pope hebt erwartungsvoll die Hände, doch es rührt sich nichts am Himmel. Langsames Aufstehen der Menge, Ausbeuteln der Kleider, starre Blicke. Auf diese Einzelaufnahmen folgen gleiche Einzelaufnahmen starr blickender Menschen in der Szene mit der genossenschaftlichen Milchzentrifuge. Die Bedeutungsverschiebungen, welche die stete Veränderung der Relationen zwischen den einzelnen Elementen hervorbringt, ergeben die polyphone Montage. Eisenstein analysiert dieses Verfahren mit Akribie und vermerkt für die Prozessionsszene folgendes Schema:

1) die affektive Linie des Themas, die von Einstellung zu Einstellung sich vermehrt
2) die Linie der Großaufnahmen, die von Einstellung zu Einstellung an plastischer Intensität zunehmen
3) die Linie der wachsenden Ekstase der Prozessionäre
4) die Linie der Stimme der Frauen (Gesichter und Sängerinnen)
5) die Linie der Stimmen der Männer (Gesichter der Sänger)
6) die Linie derjenigen, die niedergehen beim Passieren des Heiligenbildes
7) die Linie der sich Niederwerfenden ... Bewegung vom Himmel zum Staub ... usw. ...

Unmittelbar anschließend an die Prozessionsszene folgt also die bekannte Sequenz mit der Milchzentrifuge, die in solchem Kontext die Funktion der Technik als Religionsersatz ausweist. Die Symphonie fließender Milch, lachender Gesichter, Lichtreflexe, zur Abstraktion gesteigerte Detailaufnahmen der Milchzentrifuge und schließlich die symbolische Parallelmontage eines Springbrunnens (eine beliebte Analogie auch im New American Cinema), verkünden polyphon-emotional den sozialen Triumph.

Die Bedeutung, die ein Zuchtbulle im Kollektiv hat, wird unterstrichen durch einen Traum, wo er überdimensionale Maße erreicht, wenn er nicht überhaupt menschliche Merkmale erhält. Bei der Hochzeit des Bullen schmücken sich die Dorfbewohner wie zu einer richtigen Hochzeit. Zeitliche Verzögerungsmomente wie eine bekränzte Katze, die statt des Bullen aus der Stalltür kommt usw., sowie die bildliche Retrospektive seines Wachstums (in Überblendung wächst der junge Stier bis zum ausgewachsenen Bullen), intonieren den Höhepunkt: der Stier erscheint geschmückt, erblickt die Kuh, die gleichsam unter seinen Augen ebenfalls im Schmuck prangt, geht auf sie in immer schnellerem Tempo zu; je näher er kommt, desto kürzer werden die Schnitte, die schließlich mit Bildern von schäumenden Meereswellen und Wasserfällen montiert werden. Die nächste längere Einstellung zeigt die Folgen: eine Reihe von Rindern. Das Verenden des Stiers durch Sabotage wird in einer weiteren komplizierten polyphonen Montage ausgedrückt: Totenklage der Dorfbewohner, Stiertotenköpfe gegen Wolken aufgenommen, Aberglaube (Versuch einer Heilung mit einem Frosch), formale Symbole der Bildumkehrung: in einer visionären Szene geht ein alter Mann, aufgenommen als Silhouettte an einem Fluß, rechts aus dem Bild heraus; in der nächsten Einstellung schaut er, in derselben Kadrage in der Bildmitte stehend, starr nach links.

Marfa, aus der Stadt zurückkommend, wirft sich auf den Boden, weint. Ein junger Stier kommt, sie schaut auf und lacht; Luftballons steigen auf.

Der Verlust des reinen Experiments nach Eisensteins Theaterjahren — das bedeutet die Verweigerung, über den Naturzustand aufzuklären —, führt in «Das Alte und das Neue» zu romantischer Naturlyrik und statt zu einem rationellen Verhältnis zur Technik zu einem pantheistischen Mystizismus, wo Technik, von der Natur abgeschaut, quasi als Werk der Natur erscheint. Nach dem mühseligen Wettkampf vieler Schnitter zeigt Eisenstein mehrmals in kurzer Montage die Großaufnahme einer Grille und dann das Sägeblatt einer Mähmaschine. Aus den gezackten Gliedern der Grille (wobei die kurzen Schnitte und die Bildformation deren Zirpen suggerieren) wachsen gleichsam die gezackte Formation des schnell bewegten Sägeblattes und das suggerierte Maschinengeräusch.

Einziges Hindernis zur paradiesischen Gesellschaft scheint ihm neben den bösen Kulaken nur mehr der Bürokratismus, verkörpert durch komplizierte Unterschriften ausführende Beamte, deren Tintenfaß eine Leninbüste ziert usw.

Alle Widerstände besiegt in der Schlußsequenz der Traktorführer, der nach einigen Pannen (als modisch gekleideter Supermann erfolglos, gelingt ihm erst hemdsärmelig der Start) mit dem Traktor die ansonsten von vielen Pferden gezogenen Wagen in einer einzigen Kolonne über Berg und Tal zieht und die am Anfang des Films errichteten Zäune niederfährt. In der russischen Verleihfassung ist das Ende eine gigantische Traktorparade, in Eisensteins Originalfassung gibt es ein quasi-parodistisches Happy End: Marfa fährt jetzt in supermoderner Kleidung in einem Traktor, während der Traktorführer auf einem Heuwagen des Weges kommt. Nach anfänglichem Nichterkennen lachen beide und umarmen sich. Auch der ursprüngliche Titel «Die Generallinie» wurde in «Das Alte und das Neue» geändert.

Der Krieg zwischen dem unabhängigen und dem industriellen Film

Eisenstein und sein Team nahmen am Kongreß der unabhängigen Filmhersteller vom 3. — 7. 9. 1929 auf Schloß La Sarraz in der Schweiz teil. Diskussionspunkte bildeten die Filme «Das Alte und das Neue», sowie «Un Chien Andalou» von Buñuel, «Jeanne d'Arc» von Dreyer, Experimente von Richter, Ivens, Eggeling und die «gegenstandslosen Bagatellen», wie es Eisenstein ausdrückte, von Cavalcanti und Man Ray.

Die Fronten der Diskussionen erwiesen sich als unverrückbar. Zur Abwechslung wurde ein gemeinsamer Film «gedreht» «La guerre entre le film indépendant et le film industriel», Kamera: Tisse und Alexsandrow, Schauspieler: Hans Richter, Ivor Montagu, Ruttmann, Jean George Auriol, Leo Moussinac etc. Die Mageren unter den Kongreßteilnehmern führten die Armee des unabhängigen Films unter Leitung Eisensteins an, die Dicken unter Führung Bela Balasz die Armee des industriellen Films. Die Fabel: auf dem Schloß wird die «unabhängige Jungfrau» gefangengehalten und von der Armee des unabhängigen Films befreit. Am Schluß siegt diese, und der japanische Delegierte (industrielle Partei) begeht feierlich Harakiri. Ein wesentlicher Teil des Films war Dada-Ulk, Eisensteins frühen Theater-Gags wahrscheinlich nicht unähnlich: Wasser wird gegen das Objektiv geschüttet, Schreibmaschinen (= Maschinengewehre) feuern Resolutionspapiere usw. Der Film, im Besitz Richters, blieb irgendwo in Europa an einer Zollstation hängen und ging verloren. Dieser Verlust nimmt in grotesker Weise das Schicksal von Eisensteins nächsten Filmen vorweg.

Eisensteins Argumentation während der Diskussion war, daß «unabhängiger Film» im System kapitalistischer Länder die gleiche Fiktion sei wie eine «freie Presse». Doch auch seine Argumentation war Fiktion. Bald sollte er Schwierigkeiten mit seinem eigenen politischen System bekommen. Eisensteins Ästhetik fundierte auf der totalen Verfügung über das Material und den Apparat (beliebige Metaphern, ideologische Montage, endlose Drehzeit, die er benötigte, um die Akkuratesse seiner Einstellungen zu erreichen etc.), die ihn erst recht in Abhängigkeit vom Apparat brachte. Versuchte er seine scheinbare totale Verfügung über den Apparat zu realisieren, kam er in Konflikt mit jeglichem Apparatverwalter: «Que Viva Mexico!» (1932) im Westen, «Die Beshin-Wiese» (1936) im Osten wurden ihm kurz vor Fertigstellung aus der Hand genommen. «Das Alte und das Neue» war in diesem Sinne ein Grenzfall, wo er formal sein Äußerstes erreichte, während sein nächster Film «Alexander Newski», der erste vollendete Film nach zehnjähriger Unterbrechung, nur mehr durch formale Anpassung an den zeitgenössischen Klassizismus entstehen konnte.

Literaturhinweise

Serge Eisenstein: «Vom Theater zum Film», Verlag Die Arche, Zürich 1960.
Serge Eisenstein: «Gesammelte Aufsätze I», Verlag die Arche, Zürich 1962.
S. M. Eisenstein: «Erinnerungen», Verlag Die Arche, Zürich 1963.
Lotte H. Eisner: «Das Fischer Lexikon A—Z — Film, Rundfunk, Fernsehen», Fischer Bücherei, Frankfurt am Main 1958.
Sergei Jutkewitsch: «Sergei Eisenstein in den Jahren 1921 bis 1923» (in: «Sergei Eisenstein — Künstler der Revolution»), Henschelverlag, Berlin 1960.
Peter Konlechner und Peter Kubelka: «Sergej Michailowitsch Eisenstein», eine Übersicht, herausgegeben vom Österreichischen Filmmuseum, Wien 1964.
Boris Lawrenjew: «Der Russische Revolutionsfilm», Sanssouci Verlag, Zürich 1960.
Jean Mitry: «S. M. Eisenstein», Classiques du Cinéma, Editions Universitaires, Paris 1961.
W. Pudowkin: «Filmregie und Filmmanuskript», Verlag Lichtbildbühne, Berlin 1928.
Angelo Maria Ripellino: «Majakowskij und das russische Theater der Avantgarde», Kiepenheuer & Witsch, Köln 1964.
Jürgen Rühle: «Theater und Revolution», Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1963.
Georges Sadoul: «Geschichte der Filmkunst», Schönbrunn-Verlag, Wien 1957.
Viktor Schklowskij: «Schriften zum Film», Edition Suhrkamp Nr. 174, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966.
Georg Schmidt, aus dem Katalog «Hans Richter: Ein Leben für Bild und Film», Kunstgewerbemuseum Zürich, 1959.

Wir danken dem Österreichischen Filmmuseum, Wien, für seine Mithilfe durch die Vorführung der Stummfilme Eisensteins.

Fotos: ZDF (1); Österreichisches Filmmuseum (1); Deutsches Institut für Filmkunde (1); Neue Filmkunst (9).

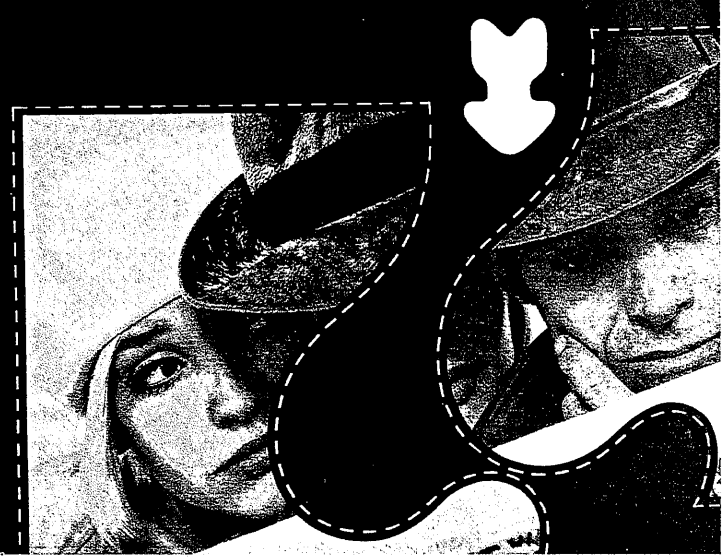
Endlich. Der Duft für richtige Männe der 30 mm Duft.» Rod

Richtige Männer dürfen aufatmen. Bisher haben Rasierwässer, Eau de Colognes und so weiter die sowieso schon Begehrenswerten noch begehrenswerter gemacht. Regelmäßige Folge: Der weibliche Ansturm nahm beängstigende Formen an.

Jetzt gibt es endlich Rodeo, den 30-mm-Duft. Einen frischen, männlichen, höchst dezenten Duft, der sich dicht und dauerhaft mit der Haut verbindet und nur in der „Persönlichkeitszone" wahrnehmbar ist. Das Rodeo-Motto: Wohlduftend, nicht weitduftend.

Jetzt können die richtigen Männer, die vielgejagten, sorglos ihre Schlupfwinkel verlassen. Gepflegt, aber ohne Duftwolke.

After sh

Eau de
Afte
Pre s
Rasiercre
Deodorant-Spr
S

Der 30 mm Duft für M