

Florian Hartling

## Eisensteins Revolutionstryptichon

Zitation:

Hartling, Florian, 2001: Eisensteins Revolutionstryptichon.

<<http://www.hartling.org/publications/eisenstein.pdf>>

Florian Hartling

MLU Halle-Wittenberg

Medien- und Kommunikationswissenschaften

06099 Halle

Tel. 0345 – 55 23 588

E-Mail: [florian@hartling.org](mailto:florian@hartling.org)

WWW: <http://www.hartling.org/>

## Inhalt

<b>1. Einleitung</b> .....	3
<b>2. Vom Theater zum Film</b> .....	4
2.1. Theaterarbeit .....	4
2.2. »Der Mexikaner«: Aufbruch der Theaterillusion.....	5
2.3. Biomechanik.....	6
2.4. Exzentrisches Theater: »Der Gescheiteste« .....	7
2.5. »Gasmasken«: Grenzen des Theaters .....	8
<b>3. »Streik« (1925): Der »typische« Erstling</b> .....	9
3.1. Entstehung und Inhalt.....	9
3.2. Montage der Attraktionen .....	11
3.3. Wirkung.....	13
<b>4. »Rhythmischer Glanzpunkt«: »Panzerkreuzer Potemkin« (1925)</b> .....	14
4.1. Entstehung und Inhalt.....	14
4.2. Klassischer Aufbau .....	16
4.3. Rhythmische Montage.....	18
4.4. Masse und Attraktionen.....	20
4.5. Wirkung.....	22
<b>5. »Oktober« (1928): »Intellektueller« Abschluß</b> .....	23
5.1. Entstehung und Inhalt.....	23
5.2. Intellektueller Film .....	25
5.3. Attraktionen und intellektuelle Montage .....	26
5.4. Probleme in »Oktober«.....	28
5.5. Wirkung.....	29
<b>6. Zusammenfassung: Eisensteins Montagetheorie</b> .....	30
<b>7. Resümee: Die Bedeutung der Eisensteinschen Kinematographie</b> .....	33
<b>8. Literatur</b> .....	35
<b>9. Glossar</b> .....	36

## 1. Einleitung

In diesem Beitrag soll die Montagetheorie Eisensteins in den 20'er Jahren in ihrer filmischen Genesis sowie ihrer theoretischen Verarbeitung dargestellt werden. Dies soll in Form einer Einführung geschehen. Eine Einführung stellt dieser Artikel deshalb dar, weil die Materie viel zu komplex ist, um ihr auf dem Äquivalent von etwa 40 Druckseiten auch nur annähernd gerecht zu werden. (Eisensteins Schriften, herausgegeben in einer Auswahl, umfassen 6 Bände. Einem Hinweis Lilli Kaufmanns zufolge dürfte noch Material zu etwa 15 weiteren ihrer Veröffentlichung harren. [Lilli Kaufmann: Vorwort. In: Eisenstein: Über mich und meine Filme. S. 5.]) Deshalb kann und soll diese Arbeit nur eine grundsätzliche Orientierung über das komplexe Universum Eisensteins bieten: So fokussiert sie auf Eisensteins Schaffen in den 1920'er Jahren sowie insbesondere auf die Filme seines »Revolutionstryptichons«: »Streik« (1924), »Panzerkreuzer Potemkin« (1925) und »Oktober« (1928). Querverweise auf weiterführende Literatur sowie Eisenstein-Bibliographien ebnen den Weg zu weiteren Recherchen, die der Leser selbst zu unternehmen angehalten ist.

Im Zentrum meiner Darstellung steht die Frage, wie und in welchen Schritten Eisenstein zu seiner »intellektuellen Montage« in »Oktober« gelangte. Ich betrachte dazu seinen Übergang vom Theater zum Film, den Erstling »Streik«, besonders ausführlich den vielgelobten »Panzerkreuzer Potemkin« sowie »Oktober« selbst. Bei den Filmen interessieren mich sowohl die Faktoren ihrer Entstehung sowie ihre Rezeption und Wirkung. Hinweise auf Eisensteins theoretische Schriften geben einen gewissen Background und einen strukturierenden Rahmen. Allerdings muß im Großen und Ganzen auf eine vollständige Diskussion seiner theoretischen Texte verzichtet werden, weil dies den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde.

Im abschließenden Resümee möchte ich in knapper Form den Einfluß Eisensteins auf nachfolgende Regisseur-Generationen charakterisieren. Schließlich möchte ich einige Hinweise darauf geben, warum »Panzerkreuzer Potemkin« auch heute noch eine so ungeheure Wirkung auf Kritiker und Publikum ausübt. Flankiert wird dieser Artikel, und auch das ist dem Charakter einer Einführung geschuldet, durch ein Glossar, das kurz und prägnant einige zentrale Begriffe klärt.

## 2. Vom Theater zum Film

### 2.1. Theaterarbeit

Eisensteins Theaterleidenschaft geht bis in seine frühe Kindheit zurück. Zusammen mit Maxim Schtrauch, dem späteren Mitarbeiter und Freund fürs Leben, spielte er als Zehnjähriger schon Theater: Die Freunde teilten sich die Aufgaben von Regisseur und Schauspielern. Auch entwickelte sich Eisenstein in dieser Zeit zu einem begeisterten Theatergänger. Zu dieser Leidenschaft trat die Begeisterung für den Zirkus: Beide Jungen präsentierten vollständige Programme, wobei sie sowohl die Menschen als auch die wilden Tiere darstellten. Schon frühzeitig bildeten sich somit die Eckpfeiler von Eisensteins späterem Schaffen heraus, auch wenn das Studium von Architektur und Japanologie sowie die Mobilisierung in der Roten Armee zunächst scheinbar Umwege bereithielt. [Vgl. Bulgakowa: Eine Biographie. S. 3-31.]

1920 begann Eisenstein am Moskauer Proletkult-Theater zu arbeiten. Da er noch keine ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit darstellte, nahm er zunächst alle Anregungen wißbegierig auf und wurde somit anfangs sehr stark vom Proletkult beeinflusst. Als Avantgardist brach Eisenstein mit der bürgerlichen, alten Kunst und bekämpfte diese auf das Entschiedenste. Mittlerweile Mitglied des Proletkultes, sah er diesen Kampf vor allem im Widerstand gegen die Individualität in der künstlerischen Arbeit. Somit stellte er der einzelnen Persönlichkeit die Menschenmasse gegenüber. Damit glaubte er, gegen Egoismus und Isolierung der bürgerlichen Kunst angehen zu können. Auch Eisensteins Anbetung der Maschinen und der Mechanisierung geht auf den Proletkult zurück. Als Symbol für die neue Zeit sowie als Verkörperung der Revolution zog sich der Kult der Maschine gleichsam wie ein roter Faden durch Eisensteins Theater- und Filmarbeit. [Vgl. Toeplitz: Der Sieg der neuen Kunst. S. 300f.]

Während der vier Jahre, die Eisenstein am Theater verbrachte, übernahm er verschiedene Aufgaben: Zunächst arbeitete er als Leiter der Bühnenbildabteilung beim »Ersten Arbeiter-Theater des Proletkult«, später hörte er Biomechanik und Regie an Meyerholds Staatlicher Regieschule GWYRM. Neben dem Studium wirkte Eisenstein auch als Bühnenbildner sowie als Regisseur am Foregger-Studio. Nach seiner Rückkehr zum Proletkult-Theater arbeitete er schließlich als Regisseur und Leiter des Ausbildungsstu-

dios. In dieser Zeit beschränkte sich sein Kontakt zum Film hauptsächlich auf die Rolle des Zuschauers: Er war begeisterter Besucher eines Moskauer Lichtspieltheater, in dem amerikanische Filme gezeigt wurden. Die Filmeinlage »Glumows Tagebuch« in »Der Gescheiteste« sowie seine Mitarbeit an der russischen Schnittfassung von Fritz Langs »Dr. Mabuse, der Spieler« sind dagegen nur schwerlich als wesentliche Filmarbeit anzusehen. [Vgl. Toeplitz: Ebenda.]

Wie und warum landete Eisenstein schließlich beim Film?

## **2.2. »Der Mexikaner«: Aufbruch der Theaterillusion**

Toeplitz konstatiert vier Etappen auf Eisensteins Weg zum Film. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 301-305.] Die erste sieht er in der Inszenierung des Stückes »Der Mexikaner« (1920), bei der Eisenstein ursprünglich mit der Ausstattung beauftragt worden war. Das Schauspiel war eine von Arwatow, dem Theoretiker der Futuristenzeitschrift »LEF«, für das Theater bearbeitete Erzählung von Jack London. Im Mittelpunkt der Aufführung stand ein Boxkampf, den der Regisseur W. S. Smyschljajew, wie im Theater gemeinhin üblich, durch die Reaktion seiner Zuschauer auf der Bühne zeigen wollte. Eisenstein aber hatte während der Proben das Gesicht des siebenjährigen Sohnes der Platzanweiserin beobachtet, in dem sich Mimik und Handlung der Schauspieler gleichzeitig spiegelten. Aus diesem Phänomen schlußfolgerte er, »daß aus einer richtig wiedergegebenen ausdrucksstarken Äußerung eine entsprechende Emotion entstehen kann« und, daß der Zuschauer »bei der mimischen Reproduktion der Verhaltensmerkmale der handelnden Personen gleichzeitig all das uneingeschränkt ›erleben‹ [muß], was die Schauspieler auf der Bühne erleben oder doch zumindest überzeugend darstellen.« [Eisenstein: Wie ich Regisseur wurde. S. 39.]

Aus diesen Überlegungen resultierte sein Einfall, den Boxkampf als Attraktion zu inszenieren. Er schlug vor, den Ring in den Zuschauerraum zu rücken und die Schauspieler wirklich boxen zu lassen. Die Theaterillusion wich somit der Spannung eines realen Matches, was die Wirkung auf den Zuschauer ganz anders zu intensivieren erlaubte. Damit zeichnete sich die direkte Beeinflussung des Publikums mit emotionalen Mitteln sowie die Berechnung der Theaterwirkung, kurzum: Eisensteins Theorie der Attraktionen, in Ansätzen bereits im »Mexikaner« ab. [Vgl.: Weise: a.a.O., S. 21f.] Toeplitz bezeichnet den »Mexikaner« deshalb als »erste[n] Schritt auf dem Weg, den Zuschauer

unmittelbar mit der gegebenen Handlung, der Wirklichkeit, in Berührung zu bringen«, und er stellt heraus: »Für Eisensteins Filmlaufbahn war dieser Schritt entscheidend.« [Toeplitz: a.a.O., S. 302.]

### **2.3. Biomechanik**

Als zweite Etappe bezeichnet Toeplitz Eisensteins Studium an der Staatlichen Regieschule GWYRM bei Wsewolod Meyerhold vom September 1921 bis Oktober 1922. In dieser Zeit lernte er das System der Biomechanik in Theorie und Praxis kennen: Ein wissenschaftliches System der analytischen Konstruktion von Bewegung der Schauspieler im Raum, um durch das Physische einen größtmöglichen Ausdruck zu erreichen. Die herkömmlichen Spielsysteme, die über das Innenleben der Schauspieler funktionierten, lehnte Meyerhold als schädlich für deren Psyche ab. Statt dessen verstand er Bewegung als den materialisierten Ausdruck von Emotionen in Motorik. Diese Motorik erklärte er durch eine neue Lehre: der Reflexologie. Die Psyche war, wie im Behaviorismus, streng kausal. Auf den Reiz folgte stets die Reaktion, der Reflex, welcher nicht als Folge einer Emotion verstanden wurden, sondern als deren Ursache. (Eisenstein verwies auf einen Ausspruch von James, daß »wir nicht weinen, weil wir traurig sind, sondern traurig sind, weil wir weinen« [Zit. n. Eisenstein: Wie ich Regisseur wurde. S. 39].)

Wegen dieser Beziehung konnte ein Darsteller, falls er eine richtige Reflexbewegung ausführte, in einen bestimmten emotionalen Zustand versetzt werden. Eine Dynamik des Körpers entstand Meyerholds Ansicht nach aus dem Konflikt zwischen Trieb und Hemmung sowie der Bewegung des Körpers als Ganzem und der Bewegung seiner Teile. Da die Biomechanik den Konstruktionscharakter der Rolle und des Theaters sowie die Technik des Spiels entblößen sollte, blieb die Bühne notwendigerweise leer. Die Schauspieler traten ohne jegliche Schminke oder Kostüm in ihrer einfachen Produktionskleidung auf. Das Spiel in diesem entleerten, universellen Raum lief nach einem genau ausgearbeiteten Plan von Bewegungen und Gesten ab, die mit vollkommener Präzision ausgeführt wurden: Sie sollten betont und perfekt wirken wie ein akrobatischer Trick. Somit gab die praktisch angewandte Biomechanik dem schauspielerischen Spiel etwas Ballett- und Zirkushaftes. Sie reduzierte die unendlich reiche Vielfalt von menschlichen Charakteren auf wenige menschliche Bewegungsmodelle, ein Charakteristikum, das die

Biomechanik mit der Commedia dell'arte gemein hatte. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 39.]

#### **2.4. Exzentrisches Theater: »Der Gescheiteste«**

Eisensteins Absicht, ein exzentrisches Theater zu gründen, markiert die dritte Etappe auf seinem Weg zum Film. In der Theatersaison 1922/23 inszenierte er als »einziger Regisseur des Ersten Moskauer Arbeitertheaters« das exzentrische und agitatorische Stück »Der Gescheiteste«. Als Vorlage diente ihm und dem »LEF«-Schriftsteller Tretjakow die groteske Ostrowki-Komödie »Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste«, welche sie zu einer aktuellen Politrevue umarbeiteten. Bis auf die Namen der auftretenden Personen sowie der groben Handlungsstruktur haben beide Stücke wenig miteinander gemein: Um die Kritik an der untergehenden bürgerlichen Welt noch zu verschärfen, verlegten sie die Handlung in die Gegenwart, verwandelten Ostrowskis Gestalten in charakteristische »Masken« der zwanziger Jahre usw.

Die Inszenierung selbst war nicht mehr nach den Gesetzen des Theater, sondern nach denen von Zirkus und Varieté gestaltet, ein Vorgehen, welches Eisenstein dem Film einen Schritt näher brachte. Zum einen brach Eisenstein mit der herkömmlichen Theaterbühne, indem er die Handlung selbst in einer Zirkusarena spielen ließ, in unmittelbarem Kontakt mit dem Publikum. Programmnummern und Attraktionen ersetzten Szenen und Auftritte, die Hauptfiguren stellten Pierrots dar. Zum zweiten ließ er die Gefühlswelt seiner Darsteller nicht mehr durch Dialoge zum Ausdruck bringen, sondern durch Gesten und akrobatische Kunststücke: Ganz im Sinne Meyerholds entäußerten sich psychische Erlebnisse durch physische Handlungen. Zum dritten war die gesamte Vorstellung aus einzelnen Bildern zusammengesetzt, die der Regisseur montierte: Die Handlung sprang wie durch unsichtbare Schnitte von einer Stelle der Arena zur anderen. Schließlich wurde als Hauptattraktion der Film »Glumows Tagebuch« eingespielt, einer Parodie auf die ersten Wochenschauen und amerikanische Slapstick-Filme. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 302f.]

»Der Gescheiteste« war Eisensteins erste eigene Regiearbeit und enthielt seinen ersten Film. Auch seine erste theoretische Arbeit steht im Zusammenhang mit dieser Aufführung: Der Aufsatz »Montage der Attraktionen«. In ihm legte er seine künstlerische Konzeption nieder: Eisenstein ging vom Funktionstheater aus, welches den Zuschauer in

eine bestimmte Richtung erziehen wollte. Um dies zu tun, mußte der Regisseur eine Folge von Attraktionen konzentrieren, die auf Verstand und Gefühl des Zuschauers wirkten: »Eine Attraktion (im Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, d.h. jedes seiner Elemente. Das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt, die experimentell überprüft und mathematisch berechnet ist auf bestimmte emotionelle Erschütterungen des Aufnehmenden. Diese stellen in ihrer Gesamtheit ihrerseits einzig und allein die Bedingung dafür dar, daß die ideelle Seite des Gezeigten, die eigentliche ideologische Schlußfolgerung, aufgenommen wird. (Der Weg der Erkenntnis ›über das lebendige Spiel der Leidenschaften‹ ist der spezifische Weg des Theaters.)« [Eisenstein: Montage der Attraktionen. S. 60.]

Ausgehend von dieser Definition der Attraktion wurde eine solche Theateraufführung als »ein neues künstlerisches Verfahren« angesehen: »die freie Montage bewußt ausgewählter, selbständiger (auch außerhalb der vorliegenden Komposition und Sujet-Szene wirksamen) Einwirkungen (Attraktionen), jedoch mit einer exakten Intention auf einen bestimmten thematischen Endeffekt – die Montage der Attraktionen.« [Eisenstein: Montage. a.a.O., S. 61.] Somit war ein Theaterregisseur für Eisenstein vor allem ein Monteur, der sein Handwerk beim Film, vor allem aber beim Zirkus und der Music-Hall erlernen mußte.

Toeplitz identifiziert den grundlegenden Fehler dieser Theorie in der vorausgesetzten totalen Passivität beim Zuschauer: Dieser mußte Eisensteins Auffassung nach mit Eindrücken »bombardiert« werden, um entsprechende Reaktionen hervorzurufen. Allerdings unterschätzte Eisenstein damit, so Toeplitz weiter, die Rezeptionsfähigkeit des Zuschauers, die es ihm gestattet, sich in etwas hineinzusetzen. Aufführung und Publikum würden statt dessen nur rein äußerlich in Beziehung stehen. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 303f.] Eisenstein selbst korrigierte 1945, beeinflusst von Pawlows Experimenten, den Terminus »Attraktion« durch »künstlerische Reizerreger«. [Vgl. Eisenstein: Wie ich Regisseur wurde. S. 44.]

## **2.5. »Gasmasken«: Grenzen des Theaters**

In der vierten und letzten Etappe brach Eisenstein mit dem exzentrischen Theater, weil er sich nicht mehr damit zufriedengab, nur auf Umwegen dem Zuschauer den politischen Gehalt eines Stückes näherzubringen. Seine Absicht war es, die Zuschauer noch



stärker in das Geschehen einzubinden, die politische Agitation auf die Spitze zu treiben und dabei seine Theorie von der Montage der Attraktionen zu vervollkommen. Das Theater als Institution und die Trennung zwischen Darsteller und Zuschauer sollten aufgehoben werden. Spielte seine zweite Regiearbeit »Hörst du, Moskau?« (1923) noch auf der Theaterbühne, wurde die Inszenierung von »Gasmasken« (Premiere: Februar 1924) in eine reale Werkhalle des Moskauer Gaswerkes verlegt. Dies hatte zunächst pragmatische Gründe: Dem Proletkult standen keine Räume mehr zur Verfügung. Eisenstein aber verwandelte die Raumzwänge in Kunstprogrammatur: Mitten im Werk wurde eine kleine konstruktivistische Spielfläche gebaut, die Schauspieler trugen echte Arbeitskleidung und alle Fabrikgeräusche wurden in der Aufführung eingesetzt.

Allerdings endete die Inszenierung in einem Fehlschlag, denn die Aufhebung der Grenzen zwischen Zuschauerraum und Bühne sowie zwischen Theater und Realität hatte die schlimmsten Resultate. Weder fanden Schauspieler und Zuschauer zueinander, noch funktionierte das Nebeneinander von Realität und Fiktion: Die Aufführung störte einfach die Arbeiter bei ihrer Tätigkeit. Außerdem wirkten die Dialoge künstlich und hohl, Dekoration und Milieu konnten mit der Konzeption des Stückes nicht in Einklang gebracht werden, denn es war für eine normale Theaterbühne geschrieben worden. Diese Inszenierung wurde für Eisenstein zu einem Wendepunkt, denn er erkannte, daß er auf einem falschen Weg war. Die gescheiterten »Gasmasken« katapultierten den Regisseur in eine andere Dimension der darstellenden Kunst: Film, der einzigen Kunstgattung, die Ausschnitte aus der Wirklichkeit verwandte und diese Ausschnitte zu einem künstlerischen Ganzen formte. Der Film konnte Eisensteins Wunsch, die Grenze zwischen Zuschauer und Aufführung aufzuheben, erfüllen und gleichzeitig sein montageartiges Denken verwirklichen. Und schließlich konnte Eisenstein mit Hilfe des jungen Mediums auch die theoretischen Grundsätze seiner Montage der Attraktionen in der künstlerischen Praxis beispielhaft umsetzen. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 61f.]

### **3. »Streik« (1925): Der »typische« Erstling**

#### **3.1. Entstehung und Inhalt**

Proletkult hatte 1923 eine eigene Filmorganisation namens Proletkino, ins Leben gerufen. Eisenstein war begeistert von den Montagemöglichkeiten des neuen Mediums, die

er beim Umschnitt von »Dr. Mabuse, der Spieler« erstmalig praktisch ausprobieren konnte. Deshalb drängte er die Proletkult-Leitung, ebenfalls einen Film zu produzieren. Zusammen mit seinem Chef Pletnjow stellte er den Plan für eine achteilige Serie auf, in der die vorrevolutionären Formen des Klassenkampfes der Arbeiter dargestellt werden sollten, Titel: »Zur Diktatur«. Produziert wurde der Film schließlich in Kooperation mit dem Studio Goskino, weil bei Proletkino bereits ein ähnliches Werk entstand. Der Direktor von Goskino entschied sich für den fünften Teil – »Staschka« (»Streik«) – weil er am dynamischsten und am meisten auf die Massen bezogen zu sein schien. Das Drehbuch schrieb Eisenstein in Zusammenarbeit mit Pletnjow, Alexandrow und Krawtschunowski (im Film als »Proletkult« bezeichnet). Als Darsteller traten zum großen Teil Schauspieler des Proletkults sowie Laien auf, Kameramann war der erfahrene Eduard Tissé, der Kameramann aller Eisenstein-Filme werden sollte. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 64f.]

Die Grundlage des Szenariums stellten reale Ereignisse des Jahres 1902 dar. Außerdem flossen politökonomische Studien der Autorengruppe ein sowie Diskussionen, die sie mit Arbeitern und alten Revolutionären auf Fabrikbesuchen führten. Dem Film vorangestellt ist ein Lenin-Zitat: »Die Kraft der Arbeiterklasse ist die Organisation. Ohne Organisation der Massen ist das Proletariat nichts. Ist es organisiert, ist es alles.«.

Ort der Handlung ist eine Fabrik, in der die antagonistischen Widersacher aufeinandertreffen: die Arbeiter und der zaristische Unterdrückungsapparat. Während die Arbeiter einen Streik vorbereiten, setzt der Direktor eine Schar von Spitzeln zu deren Überwachung ein. Anlaß zum Streik ist der Selbstmord eines Arbeiters, der zu Unrecht des Diebstahls bezichtigt wurde. Die Forderungen der Arbeiter werden jedoch von der Fabrikverwaltung abgelehnt, deshalb wird der Streik fortgesetzt, obwohl Hunger und Verzweiflung in die Arbeiterviertel einziehen. Den Kampfarten der Arbeiter werden die Operationsmethoden von Fabrikleitung und Polizei gegenübergestellt: Provokation, Spionage, Terror, Diversion, usw. Obwohl die Polizei alle Mittel einsetzt, um die Streikenden zu provozieren, wird die Streikfront immer fester. Schließlich setzen die Ortsbehörden die Kosaken ein, welche in den Mietskasernen der Arbeiter ein schreckliches Massaker anrichten. Die Bilder des Massakers wechseln in paralleler Montage mit Szenen vom Schlachthof, vom geschlachteten Vieh. [Vgl. Weise: a.a.O., S. 34.]

Die Dreharbeiten entwickelten sich zu einem kleinen Skandal: Eisenstein hatte sehr genaue Vorstellungen davon, wie sein Film aussehen sollte und war daher nicht bereit, Kompromisse einzugehen. Mißtrauisch und egomanisch brach er Skandale vom Zaun, wenn seine Forderungen nicht erfüllt wurden. Sein eiserner Wille machte ihn zu einem unbequemen Partner für Goskino. Ende 1924 war Eisenstein zwar mit dem Film fertig, hatte dabei aber keine der gesetzte Fristen eingehalten und war für damalige Verhältnisse geradezu verschwenderisch mit dem knappen Filmmaterial umgegangen. Trotzdem konnte der unerfahrene Debütant die Leitung Goskinos tief beeindruckten: Er hatte es geschafft, die Revolution als filmische, dynamische und tragische Handlung erlebbar zu machen. In seinen ungewöhnlichen Bildkopplungen und in seiner Brutalität erreichte »Streik« eine erschütternde, neue Wirkung. Das Novum schlechthin stellte seine radikale Montage dar: Galten bis dahin etwa 40 bis 60 Klebestellen pro Filmrolle als üblich, wartete Eisensteins Debüt mit 379 auf. Eine Szene von etwa fünf Minuten Länge enthielt 100 Einstellungen mit einer Länge zwischen 15 Bildern und 1,5 Metern. Der Neuling war ein bewußter Filmzuschauer, der die Möglichkeiten des Mediums erkannt hatte und sie radikal einzusetzen verstand. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 66.]

### **3.2. Montage der Attraktionen**

Eisenstein setzte in »Streik« seine »Montage der Attraktionen« als eine Folge programmierter Erschütterungen der Zuschauer um. In der Montage herrschten miteinander kontrastierende Einstellungen vor. Damit wollte er eine Kombination von Reizen schaffen, die seiner Auffassung nach willkürlich gekoppelt werden konnten und dabei soziale Reflexe, wie Klassenhaß und Klassensolidarität, trainieren würden. Im Film, meinte er, wäre dieses System noch effektiver einsetzbar als im Theater, wo er etwas Ähnliches auch schon angestrebt hatte: Die Zuschauer reagierten auf Bilder schneller als auf körperliche Darbietungen. Das Filmbild selbst beförderte die Entstehung von Assoziationen in größerem Maße als ein realer Vorgang auf der Bühne. Am Ende des Filmes montierte Eisenstein das Massaker an den Streikenden, welches meist in Totalen gezeigt wird, mit der authentischen Schlachtung eines Ochsen im Schlachthof: Eine zergliederte Darstellung, in der er immer mehr in die Großaufnahme ging und mit dem weit geöffneten, toten Ochsenauge endete. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 67.]

Für Bulgakowa überträgt diese Montage »das physiologisch empfundene Entsetzen angesichts des realen Tötens (und des Todes) auf die Szene des Menschenmassakers [...], das kein Schauspieler so schaurig hätte darstellen können. Nicht der logisch nachvollzogene Vergleich (Schlachthof - Massaker) war von Bedeutung, sondern die Übertragung der emotionalen Erschütterung diente dem notwendigen ideologischen Effekt des Films, der mit dem Zwischentitel ›Vergiß nicht, Proletarier!‹ einen Schlußpunkt setzte.« [Bulgakowa: Ebenda.]

In »Streik« fehlten sowohl der individuelle Held als auch das Sujet, die Story. Held in diesem Film ist die Masse und die »Geschichte«, die erzählt wird, sind aneinandergereihte Ereignisse. Statt individueller Gestalten treten nur typisierte Figuren auf. Wie in der italienischen Commedia dell'arte, in der immer sieben Typen in den stets gleichen Masken und Kostümen auftraten, wollte Eisenstein besonders prägnante und auf den ersten Blick erkennbare Gestalten zeigen: den Arbeiter, den Kapitalisten, den Spitzel, den Meister und andere. Der Arbeiter hob sich dabei als einzige realistisch dargestellte Person von den ihn umgebenden stilisierten Figuren ab. Die Vertreter der Kapitals und ihre Helfer sowie das Lumpenproletariat in den Erdlöchern wurden in ihrer Erscheinung so verzerrt, daß ihr Wesen an die Oberfläche kommt: So erscheinen die revolutionär unbewußten, dahinvegetierenden Lumpenproletarier als dumme Auguste. Dagegen wurde die Physiognomie des Kapitals und seiner Agenten durch Analogien zum Tierreich gestaltet: der vollgefressene Mops, der blutsaugende Vampir, die schnüffelnde Bulldogge. [Vgl. Weise: a.a.O. S. 37.]

Um die einzelnen Rollen mit den jeweils richtigen Typen zu besetzen, fanden für die ersten Filme Eisensteins regelrechte Menschenjagden statt, wie Maxim Schtrauch berichtete: »Typen werden überall gesucht und aufgelesen – auf den Straßen, in den Straßenbahnen, in Behörden, auf Versammlungen [...] Eine typisierte Person soll in einer Einstellung ihren Paß vorweisen [...] nicht das Individuum, sondern die gesamte Weltanschauung.« [Maxim Schtrauch: Erinnerungen an Eisenstein. In: H. Herlinghaus (Hg.): Sergej Eisenstein. Künstler der Revolution. Berlin 1960. S. 74. Zit. n. Weise: a.a.O. S. 38.] Diese »Weltanschauung« mußte in einem Massenfilm wie »Streik«, in denen Einzelne nur kurz auftreten, in eben diesem kurzen Moment klar und deutlich zum Ausdruck kommen. Deshalb wurde die Typisierung neben der Montage zum wich-

tigsten Stilmittel der frühen Filme Eisenstein sowie überhaupt der frühen Periode des sowjetischen Films. [Vgl. Weise: a.a.O. S. 38f.]

Die Konzentration auf die Masse entsprach in der Sowjetunion des Jahres 1924 dem gesellschaftlichen Bedürfnis nach Werken, die das Kollektiv und die Kollektivität darstellten. Im Kampf gegen den starken Individualismus im bürgerlichen Film und gegen die Übernahme bürgerlicher Schemata durch den sowjetischen Film erlag Eisenstein jedoch dem anderen Extrem: Er verharrte beim allgemeinsten Begriff der Masse als Held, ein Charakteristikum, das Toeplitz als grundlegenden Fehler des Films kennzeichnet. [Toeplitz: a.a.O., S. 305.]

### **3.3. Wirkung**

Insgesamt gesehen schien »Streik« nicht unbedingt Eisensteins Start in eine neue Kunstgattung darzustellen, sondern setzte zunächst seine Theaterarbeit auf einem anderen Gebiet fort. So konstatierte Oksana Bulgakowa, daß der Film »tatsächlich mit dem russischen Film nichts zu tun [hatte], dafür viel mit dem Meyerhold-Theater und dem russischen Konstruktivismus. ›Streik‹ war ein Kind der Linken Front.« [Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 72.] Auch Eisenstein selbst verwies auf die Anknüpfung an Theatertraditionen des Proletkultes bei der Herstellung seines Filmes. So sei die Bildkomposition stark von kubistischen Dekorationen beeinflusst, die sich beim »linken« Theater damals einer großen Popularität erfreuten: »eine Kinderkrankheit der Linkseilen bei den ersten filmischen Versuchen«, so Eisensteins Einschätzung. [Eisenstein: Das Mittlere von Dreien. In: Der sowjetische Revolutionsfilm. Zwanziger und dreißiger Jahre. Eine Dokumentation. Berlin: Henschel 1967. S. 48. Zit. n. Toeplitz: Ebenda.] Später zeichnete der Regisseur ein versöhnlicheres Bild: »eine typische ›Erstlingsarbeit‹ [...] voller Wirbel und Rauflust, wie ich es selber in jenen Jahren war. [...] Und seltsamerweise reich an Keimen, von fast allem, was in den Jahren des reifen Schaffens in reifer Form zutage tritt.« [Eisenstein: Stationen. Autobiographische Aufzeichnungen. Berlin: Henschel 1967. S. 142. Zit. n. Toeplitz: a.a.O., S. 306.]

Noch vor der öffentlichen Uraufführung bekam »Streik« sehr gute Kritiken. Stellvertretend dafür stand der Kommentar Nikolai Lebedews, des Vorsitzenden der ARK: »Das ist ein Ereignis in der sowjetischen, russischen und Weltkinematografie. [...] Eisenstein hat in Reichtum und Kühnheit der Phantasie, in der Meisterschaft beim Einsatz der Schau-

spieler und Requisiten, in der Originalität seiner Bilder, im Rhythmus der Bewegung und in der Perfektion der Montage nicht nur unsere lokalen »Griffiths« von der Shitnaja-Straße [dort befand sich das Goskino-Studio] übertroffen, sondern, sondern auch den berühmten David Wark Griffith aus Hollywood. [...] Das ist der erste talentierte, original internationale und proletarische Film.« [Kinogaseta, 17.3.1925. Zit. n. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 71.] Die Filmbosse bei Goskino sowie Regiekollegen wie Kuleschow und Wertow waren anderer Meinung. Die einen beklagten, daß der Film zuviel gekostet und zuviel Filmmaterial verbraucht hätte. Die anderen zeigten sich mit der künstlerischen Seite des Films unzufrieden. Wertow erklärte Eisenstein gar zu seinem mißglückten Nachahmer und bezichtigte ihn des Plagiats, denn z.B. die Schlachthofszene wäre aus Wertows »Film-Auge« gestohlen worden. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 71f.]

Trotzdem konnte man sich nicht der Tatsache verschließen, daß »Streik« der erste ausgesprochen politische, ja sogar revolutionäre Film in der sowjetischen Produktion war. Deshalb vertraute man Eisenstein die Herstellung des Jubiläumfilms zum zwanzigsten Jahrestag der Revolution von 1905 an: »Panzerkreuzer Potemkin«.

## **4. »Rhythmischer Glanzpunkt«: »Panzerkreuzer Potemkin« (1925)**

### **4.1. Entstehung und Inhalt**

Wie »Streik« war auch »Panzerkreuzer Potemkin« ursprünglich nur Teil eines umfassenderen Filmprojektes: »God 1905«: Ein Jubiläumfilm anlässlich des 20. Jahrestages der Revolution von 1905, konzipiert vom Studio Goskino. Übertragen wurde Eisenstein die Regie des Filmes nicht zuletzt deshalb, weil er sich mit seinem Erstling »Streik« als der geeignete Regisseur empfohlen hatte, der den revolutionären Stoff angemessen inszenieren würde. Die erfahrene Revolutionärin Nina Agadschanowa-Schutzko wurde beauftragt, die Vorlage zu schreiben. Auf der Grundlage von Erinnerungen der Revolutionsteilnehmer sowie unter Mitarbeit von Eisenstein entstand ein Szenarium, das verschiedene Geschehnisse im Zuge der Revolution umfaßte. Eine Episode des achtteligen Films sollte den Matrosenaufstand auf der »Potemkin« behandeln: Die Geschichte des Aufstandes der Panzerkreuzerbesatzung und der Widerhall, den dieses Ereignis in Odesa hervorrief. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 306.]

Im März 1925 begannen in Leningrad die Dreharbeiten zum Generalstreik von 1905. Aufgrund schlechten Wetters kam es jedoch zu Drehverzögerungen und Problemen mit dem Zeitplan: Bis zum 20. Dezember, rechtzeitig zu den Jubiläumsfeierlichkeiten, sollte eine Episode des Films abgedreht sein. Um nicht den gesamten Film zu gefährden, fuhr Eisenstein im September 1925 nach Odessa, wo noch optimale Bedingungen zum Drehen herrschten, um zunächst die Episode um den Panzerkreuzer abzdrehen. In Odessa angekommen, faßte Eisenstein den historischen Entschluß, den Aufstand zu einem ganzen Film auszubauen und auf die restlichen sieben Teile zu verzichten: Eine Entscheidung, die im Grunde genommen die Sonne fällt. Von 820 in Nina Schutkos Drehbuch aufgezählten Bildern benutzte Eisenstein schließlich ganze 43 für ein neues Drehbuch. Ende September nahm er die Dreharbeiten wieder auf. Die Rollen wurden unter der Bevölkerung Odessas sowie seinen Schülern aus dem Proletkult aufgeteilt: Antonow spielte den Matrosen Wakulintschuk, Alexandrow einen diensteifrigen Offizier, der einen kläglichen Tod fand. Die Matrosen wurden von Marinesoldaten gespielt. Ob Eisenstein tatsächlich selbst den Darsteller des Priesters doublete, ist ein Kuriosum, das bis heute nicht ganz geklärt werden konnte. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 77f.] Der Film hielt sich im wesentlichen an die historische Vorlage: Auslöser des Aufstandes auf dem Panzerkreuzer »Fürst Potemkin von Taurin« ist die Weigerung der Matrosen, eine Suppe aus verdorbenem Fleisch zu essen. Eine Gruppe von Verweigerern wird auf Deck zusammengetrieben, um sie als Meuterer zu erschießen. Während der Erschießung kippt die Stimmung und anstelle der Rebellen werden alle Offiziere umgebracht. Auch der Matrose Wakulintschuk kommt ums Leben, seine Leiche wird auf der Hafentreppe von Odessa aufgebahrt. Die zu diesem Zeitpunkt streikende Landbevölkerung verbündet sich mit dem Panzerkreuzer und erweist dem Toten die letzte Ehre. In die Prozession hinein platzt plötzlich ein Trupp Kosaken, der die Menschen auf der Hafentreppe zusammenschießt, bis ein Kanonenschuß des Panzerkreuzers dem Massaker ein Ende setzt. Das Admiralsgeschwader eilt herbei, um gegen die Meuterer vorzugehen, während sich die »Potemkin« auf eine Schlacht vorbereitet. Doch der erwartete Beschuß bleibt aus, denn die Besatzungen der anderen Schiffe weigern sich, gegen die »Potemkin« vorzugehen. Somit kann der Panzerkreuzer unbehelligt ausfahren. Der wirkliche Ausgang des Aufstandes wird allerdings nicht gezeigt: Als das Schiff den Hafen von Konstanza anlieh, um Vorräte aufzunehmen, wurde es interniert und den zaristischen Behörden ausgelie-

fert. Zurück in der Heimat wurden die meisten der Matrosen umgebracht. [Vgl. Weise: a.a.O., S. 46f.]

Die Dreharbeiten setzten erneut filmische Maßstäbe: Zwei Wochen lang drehte Eisensteins Team die Treppenszene in Odessa. Dem Kameramann Tissé wurden beinahe akrobatische Leistungen abverlangt: 10% des Materials drehte er ohne Stativ, bei den Aufnahmen auf der Treppe wurde das Kamerateam mit Hilfe von Seilen über hölzerne Gleise hinuntergelassen. Nachdem Eisenstein in Sewastopol die Aufnahmen beendet hatte, drehte er auf dem minenbeladenen Zwillingschiff der »Potemkin«, dem Kreuzer »Die zwölf Apostel«. Dabei hatte größte Vorsicht zu herrschen, um die Ladung nicht zum Explodieren zu bringen. Allein die »Fleischszene« nahm einen Monat Drehzeit in Anspruch, obwohl sie auf der Leinwand nur Minuten währt. Bei einem regnerischen – deshalb »freien« – Tag machten Eisenstein, Schtrauch, Alexandrow und Tissé einen Abstecher zum Gouverneurspalast in Alupka und drehten die steinernen Löwen auf dessen Treppe, ohne recht zu wissen, was sie damit anfangen sollten. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 78f.]

Aller Hindernisse zum Trotz waren die Dreharbeiten in kürzester Frist abgeschlossen. Eisenstein kehrte vorzeitig nach Moskau zurück, während seine Assistenten das Finale drehten: »im Dezember 1925 mußte er [der Film F.H.] fertig sein, drei Monate hatten wir Zeit. Ich glaube, daß man diese Arbeit auch in Deutschland als eine Rekordleistung ansehen wird. Zum Schneiden blieben mir zwei und eine halbe Woche, es waren insgesamt 15 000 Meter.« [Eisenstein: Sergei Eisenstein über Sergei Eisenstein. S. 64.] Am 21. Dezember 1925 lief »Panzerkreuzer Potemkin« wie geplant im Bolschoi-Theater anlässlich des Revolutionsjubiläums. Während Tissé schon die ersten Rollen ins Theater brachte, klebte Eisenstein noch die letzten im Schneiderraum zusammen. Sie wurden dann nach und nach von Alexandrow ins Theater gefahren. Der Rohschnitt hatte 1280 Einstellungen, also mindestens 1280 »gefährliche« Klebestellen. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 79.]

#### **4.2. Klassischer Aufbau**

Formal zeichnete sich »Potemkin« durch eine nahezu strenge Komposition aus, die Eisenstein viele Jahre nach dem Dreh analysierte und selbst über die improvisierte Perfektion staunte. Die Konzeption gewann durch Einfachheit, Ausdrucksstärke und einen



eigenwilligen kompositorischen Rahmen. Nicht zuletzt überzeugte die den Ereignissen gemäße künstlerische Form, die Eisenstein wählte: Er brachte den chronikartigen Gang der Ereignisse in die strengste Form der Tragödienkomposition – die der fünftaktigen Tragödie. »Potemkin« wirkte auf den Zuschauer deshalb nicht als Chronik, sondern vielmehr als Drama. Eine nähere Analyse macht die Konsequenz deutlich, in der Eisenstein seine Komposition durchgearbeitet hat. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 307.]

Der einzelne Akt ist durch Zwischentitel deutlich als solcher gekennzeichnet und von den anderen abgegrenzt. Alle Ereignisse sind so ausgewählt, daß jeder der fünf Akte in sich geschlossen ist und den Forderungen entspricht, die die klassische Tragödie an den jeweiligen Akt stellt. So stellt der erste Akt – die Episode um das madige Fleisch – die Exposition dar, während der Aufstand der Matrosen im zweiten Akt als Schürzung der Handlung anzusehen ist. Im dritten Akt markiert das Hissen der roten Fahne den Kulminationspunkt, dem im vierten Akt mit dem Massaker auf der Odessaer Treppe die Katastrophe folgt. Das Entkommen des Panzerkreuzers im fünften Akt schließlich stellt die Lösung dar.

Aktübergreifend wird die revolutionäre Verbrüderung der Unterdrückten und Ausgebeuteten und damit das Grundthema von »Potemkin« in zwei Handlungslinien entwickelt. Einmal solidarisiert sich die gesamte Besatzung des Schiffes mit der anfangs kleinen Gruppe von aufständischen Matrosen. Danach verbündet sich das ganze Geschwader mit dem aufständischen Panzerkreuzer, indem es seine Geschütze nicht einsetzt.

Beide Solidarisierungen werden als besonders schicksalsschwere Augenblicke gekennzeichnet, in denen der Ruf »Brüder!« zum gemeinsamen Kampf mobilisiert: Zunächst ist er an die unentschlossene Besatzung des Panzerkreuzers gerichtet, am Ende an die Matrosen des Geschwaders. Die zweite Handlungslinie der revolutionären Verbrüderung stellt die Solidarisierung der Odessaer Bevölkerung mit dem aufständischen Panzerkreuzer dar. Aus dieser Konzeption läßt sich mit Toeplitz schlußfolgern, daß die »konkrete revolutionäre Aktion auf dem Schiff [...] in den Kampf über[wächst], der gegen den Zarismus geführt wird.« [Toeplitz: Ebenda.]

Diese thematische Konzeption gliedert auch den Film in zwei Teile: Im ersten Teil stehen die Ereignisse auf dem Panzerkreuzer im Vordergrund, während im zweiten das Übergreifen des Aufstandes auf Odessa betrachtet wird. Die revolutionäre Einheit zwischen der Bevölkerung und der Besatzung – demonstriert durch die Menschen, die auf

der Hafentreppe stehen und mit Sympathie den Panzerkreuzer betrachten – wird jäh durch das zaristische Militär zerstört. Nach der Katastrophe ist das Schiff der weitere Handlungsort. Der Gegensatz zwischen der Solidarisierung von Stadt und Schiff sowie deren Vernichtung durch das Massaker steht beispielhaft für die zahlreichen Gegensätze, auf denen Eisenstein seinen Film aufgebaut hat: Topographische Antipoden entwickelte er aus der Beziehung Odessa – Panzerkreuzer, ideologische Gegensätze markieren dagegen die Revolutionäre und der zaristische Unterdrückungsapparat.

Diese aktübergreifenden Konflikte greift jeder einzelne Akt in sich selbst auf: In einem ähnlich streng-klassischem Aufbau verhandelt Eisenstein jeweils das Ringen der zwei zentralen Kräfte miteinander: Auf die Verhüllung der aufständischen Matrosen mit der Segelplane folgte der Aufstand der gesamten Besatzung. Nach der lyrischen Trauerszene um Wakulintschuk demonstriert die Bevölkerung ihre Anteilnahme. Die Solidarisierung der Odessaer wird durch das Massaker unterbrochen. Schließlich folgt auf die spannungsgeladene Szene, in der die Aufständischen einen Kampf erwarten, die triumphale Ausfuhr des Panzerkreuzers. Zwischen die beiden entgegengesetzten Teile eines jeden Aktes setzt Eisenstein eine Zäsur, die Aufbruch oder Kampf vorbereitet. Die zentrale Zäsur stellt der Morgennebel über dem Hafen dar: Sie gliedert den Film in seine beiden Teile.

Jedoch befinden sich diese Zäsuren nicht in der Mitte der einzelnen Teile, sondern sie teilen die Akte in sich und untereinander im harmonischen Verhältnis des Goldenen Schnittes. Als ganzes besticht die Konzeption von »Panzerkreuzer Potemkin« durch Einfachheit und dramaturgische Konsequenz. »Er ist im wahrsten Sinne des Wortes klassisch«, konstatiert Toeplitz, »und zu Recht verglich Eisenstein sein Werk mit einem griechischen Tempel, denn die ›Architektur‹ des *Panzerkreuzer Potemkin* ist ihm in Harmonie, Schönheit und Majestät ebenbürtig.« [Toeplitz: Ebenda. Vgl. Eisenstein: Über den Bau der Dinge, S. 287-299.]

### **4.3. Rhythmische Montage**

Neben der Klarheit und Ausdrucksstärke des Themas sowie der Schönheit der Komposition stellt das revolutionäre Pathos in »Potemkin« ein drittes wichtiges Element dar: Es sollte den Zuschauer direkt ansprechen, ihn aufrütteln und bei ihm Erregung und Zorn auslösen. Dieses Pathos erreichte Eisenstein vor allem durch die Montage, es entstand

durch die Aufeinanderfolge der Einstellungen in einem bestimmten Rhythmus und in einer bestimmten Anordnung. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 308.]

Die »rhythmische Montage« hat Eisenstein besonders kunstvoll in der sechsminütigen »Treppenszene« durchgeführt, welche in der Filmliteratur gewöhnlich als Musterbeispiel für Eisensteins Montagearbeit genannt wird. Sie beruht auf der Verbindung der Bilder mit einem immer schneller werdenden Bewegungstempo. Dadurch wird eine zunehmende Beschleunigung erreicht, die mit der chaotischen Flucht der Menschenmasse treppabwärts beginnt und mit der unaufhaltsamen Fahrt des Kinderwagens in der gleichen Richtung ihren Höhepunkt findet. Ebenfalls nach unten wird die Bewegung der im Rhythmus und Gleichschritt marschierenden Soldatenreihe geführt, die unerbittlich alles niederwalzt, was ihr im Weg steht.

Die Steigerung des Tempos durchbricht Eisenstein mit den Frauenfiguren, die – in entgegengesetzter Richtung – langsam die Treppe hinaufsteigen und den Soldaten entgegengehen: Die anklagende Mutter mit ihrem ermordeten Kind in den Armen sowie die bittende ältere Frau. Gebrochen wird die Temposteigerung zudem durch den Wechsel der Kadrierungen: Großaufnahmen der unaufhaltsamen Stiefelreihe wechseln mit Totalen der flüchtenden Bevölkerung. Somit wird emotional sehr eindringlich die Hilflosigkeit des ungeschützten Volkes gezeigt und die unerbittliche Macht der Reaktion, die sich in blinder Gewalt gegenüber Flüchtenden und Bittenden ausdrückt. Eisensteins rhythmische Montage läßt »ein unvergeßliches, Kraft und Wahrheit atmendes Bild vom Mاسaker des wehrlosen Volkes entstehen«. [Toeplitz: Ebenda.] Die »Treppenszene« weist damit eine besonders starke allgemeine Aussagekraft auf, die als zentrales Element den Charakter des ganzen Filmes bestimmt. [Vgl. Toeplitz: Ebenda.]

Zwei andere Montagethoden, die Eisenstein in seinem Film durchführt, stellen die tonale und – in Ansätzen – die intellektuelle Montage dar. In der »Morgennebel«-Episode wendet er die tonale an, durch die die innere Atmosphäre des Bildes zur Wirkung kommen soll. Das Pathos wird durch das Lyrische ersetzt, die Bewegung in den einzelnen Einstellungen erschaffen einen inneren, verborgenen Rhythmus. Die rhythmischen »emotionalen Töne« (Eisenstein) der Bilder stellen die schaukelnden Boote und Schiffe dar sowie die sanften Wellen des Wassers, sie bereiten die daran anschließende Trauerszene vor. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 309.]

Einen Vorgriff auf Eisensteins intellektuelle Montage, wie er sie exemplarisch in »Oktober« durchführen sollte, stellt der »brüllende Löwe« dar: Eisenstein montiert die Aufnahmen von drei Löwenstatuen – schlafend, aufwachend und brüllend – in kurzer Folge hintereinander. Damit erzeugt er einen Bewegungseffekt, der über die Bewegung hinaus ein Spiel von Bedeutungen ermöglicht: Zum einen stehen die Figuren mit dem unmittelbaren Geschehen in Beziehung: Der Schuß des Panzerkreuzers, der selbst schlafende Löwen aufweckt. Zum anderen verweisen sie emblematisch auf das dramatische Gesamtgeschehen des Filmes: Auf den ausbrechenden Aufstand. Schließlich gab Eisenstein selbst eine Deutung vor, indem er ausführte: »Es brüllten die Steine!« [Eisenstein: Dicksens, Griffith und wir. In: Gesammelte Aufsätze. Übertr. aus dem Russ. von Lothar Fahlbusch. Band 1. Zürich: Arche 1962-. S. 133. Zit. n. Weise: a.a.O., S. 58.], weil eine weitere Steigerung der Emotion über die Darstellung der Menschen nicht mehr möglich war.

#### **4.4. Masse und Attraktionen**

Held des Films ist, genauso wie in »Streik« nicht ein Individuum, sondern die revolutionäre Masse, deren Darsteller wiederum nach Typage-Prinzipien ausgewählt wurden. Dies schien Eisensteins Ansicht nach gerechtfertigt zu sein, weil es für die Zeit von 1905 angebracht war, die Masse als Kern der Revolution darzustellen und auf einzelne Persönlichkeiten zu verzichten. Für ihn waren die Matrosen Teil eines revolutionären Ganzen, weswegen er die Konzeption seines Filmes strikt auf die Darstellung der revolutionären Masse ausgerichtet hat. Darin ist auch der Grund zu suchen, daß sich dem Zuschauer kein einziges Matrosengesicht einprägt.

Wurden in »Streik« noch ausschließlich die Klassenfeinde vom positiven Kollektiv der streikenden Arbeiter abgehoben, stellt sich die Situation in »Panzerkreuzer Potemkin« sehr viel differenzierter dar: Da sie ein höheres politisches Bewußtsein aufweisen, erscheinen nur sie als revolutionäre, organisierte Masse. Ihr gegenübergestellt wird nicht nur der Klassenfeind, an dessen Gesicht sich der Zuschauer gut erinnern kann, da Kapitän, Arzt, Pope, usw. sehr genau charakterisiert werden. Darüber hinaus wird den Matrosen die unorganisierte Bevölkerung Odessas gegenübergestellt, deren politisches Bewußtsein in etwa dem der Streik-Arbeiter entspricht. Dies gilt vor allem für die Bevölkerung als Opfer des Massakers. Als solche erinnert man sich auch an sie, nicht zu-

letzt deshalb, weil ihre Flucht und ihr Tod als »Attraktionen« behandelt werden. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 308f.]

Eisenstein verwendete sehr bewußt Bilder, die den Zuschauer schockieren sollten: Großaufnahmen der Maden in der Szene mit dem verdorbenen Fleisch, der beinlose Mann zu Beginn der »Treppenszene«, der rasant herunterrollende Kinderwagen. Wohl am nachhaltigsten vereinen sich die Mittel, die Eisenstein einsetzte – markanter Typ, kurze, exzentrische Großaufnahme und schockierende Attraktion – in dem Bild vom Gesicht der schreienden Lehrerin und ihrem zerfetzten Auge. Die Verwendung dieser Attraktionen geschah Toeplitz' Ansicht nach jedoch nicht, um Rührung oder Abscheu beim Zuschauer zu erregen. Statt dessen würden sie ganz bewußt den Sinn einzelner Szenen akzentuieren und somit realistische Überbetonungen darstellen. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 309.]

Eine originelle Deutung bietet Oksana Bulgakowa, wenn sie auf das Problem der Gewalt in »Panzerkreuzer Potemkin« hinweist. Ihrer Auffassung nach zeichne Eisenstein ein sehr ambivalentes Bild der Revolution, weil die Gewalt sich im Film ständig reproduziere und verschärfe. Ausgehend von der verdorbenen Suppe baue sich somit eine Gewaltspirale auf, die scheinbar unaufhaltsam sei: Die Matrosen, die sich der Suppe verweigern, sollen zunächst als Meuterer hingerichtet werden. Während der Hinrichtung kippt die Stimmung und alle Offiziere werden umgebracht. Mit der Trauerszene und der Verbrüderung zwischen Bevölkerung und Kreuzerbesatzung greift die Gewalt auch auf die Stadt über. Während der Treppenszene steht die chaotische Masse hilflos der organisierten Staatsgewalt gegenüber, deren Gewalt nicht zu stoppen ist. Der Panzerkreuzer kann mit seinem Schuß auf den Generalstab nur antworten. Schließlich zieht das Admiralsgeschwader auf und eine Konfrontation, in der die »Potemkin« notwendigerweise unterliegen muß, scheint unausweichlich. Doch das befohlene Feuer bleibt aus, dank der Solidarität der Unterdrückten wird die Gewalt vorerst gestoppt. Allerdings wird die Spannung, ob das Feuer nicht doch noch eröffnet wird, enorm gesteigert, so daß Oksana Bulgakowa zu der Erkenntnis kommt: »Das Ausbleiben des erwarteten Feuers im Finale löste eine derartige kathartische Erleichterung aus, mit der sich kein Hollywood-Happy-End mithalten konnte.« [Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 80f.]

#### 4.5. Wirkung

Nach der Uraufführung »Potemkins« gab es euphorische Pressekritiken, allerdings auch äußerst scharfe Urteile von Eisensteins Kollegen. So erteilte Kuleschow ihm eine »Drei« in Montage. Von anderer Seite aus wurde ihm vorgeworfen, er würde die Emotionen wie in einem Kitschfilm hochpeitschen anstatt wie ein Konstruktivist das Verfahren in den Mittelpunkt zu stellen. Diese Vorwürfe waren allerdings haltlos, da Eisenstein gerade Kuleschows Montage- und Bewegungsprinzipien noch radikaler weiterentwickelt hatte. Eine große Breitenwirkung hatte »Potemkin« in der Sowjetunion zunächst nicht, da mangels Filmmaterial, das die Sowjetunion importieren mußte, nur wenige Kopien des Filmes existierten. In Odessa selbst konnte der Film erst 1927 gezeigt werden.

Im Ausland hatte »Panzerkreuzer Potemkin« dagegen sehr rasch großen Erfolg: Drei Tage nach der Moskauer Premiere wurde der Film in Berlin das erste Mal vorgeführt, was zur Gründung einer Verleihfirma führte: Ihre einzige Aufgabe sollte der Verleih »Potemkins« im Ausland sein. Auf Betreiben des Reichswehrministeriums mußte eine zensierte Fassung geschnitten werden: Mit 14 Schnittaufgaben, das entsprach 29 Filmmetern, wurde der Film schließlich freigegeben. »Potemkins« Erfolg übertraf den der UFA-Spektakel oder amerikanischer Starfilme bei weitem. Er kam für die russischen Filmemacher völlig überraschend. Die Kulturgrößen Berlins bescheinigten dem Film eine nachhaltige und ungewöhnliche Wirkung. Außerdem wurde sehr schnell deutlich, daß die Wirkung des Films nicht auf dessen ideologischer Ausrichtung beruhte, denn auch das bürgerliche Publikum wurde »angesteckt«. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 84.]

Für Bulgakowa begründet sich der Erfolg des Films damit, daß er »ein neues Kinoverständnis, ein anderes Rußlandbild und einen anderen Heldentypus« transportierte. »Die Revolution war in »Potemkin« mit Gewalt verbunden. Mit dieser Gewalt – Pogrom, Zerstörung, Aufstand und Massenvernichtung – setzten sich die neuen russischen Filme auseinander. Ihre apokalyptischen Bilder atmeten jedoch eine Euphorie des Neuanfangs, und diese wirkte ansteckend. Die neue Ästhetik verblüffte, ihre hypnotische Wirkung konnte nicht gleich »geortet« werden«. [Bulgakowa: 84f.]

Für Deutschland mußten schließlich 67 Kopien des Films hergestellt werden, um die große Nachfrage zu stillen. (Normalerweise kamen nur fünf Kopien eines russischen Films in den deutschen Verleih.) Auch in anderen Teilen Westeuropas hatte der Film

großen Erfolg: So erklärte Charlie Chaplin Eisensteins Werk zum besten Film aller Zeiten. Mit »Potemkin« wurde die Marginalstellung russischer Filme weltweit durchbrochen. Eisenstein wurde mit einem Schlag zu einem weltberühmten Regisseur. [Vgl. Bulgakowa, 85f.]

## 5. »Oktober« (1928): »Intellektueller« Abschluß

### 5.1. Entstehung und Inhalt

Nach »Panzerkreuzer Potemkin« begann Eisenstein zunächst die Arbeiten an einem Film über die sozialistische Umgestaltung des Dorfes: »Das Alte und das Neue«. Allerdings beschloß eine Kommission, daß zum 10. Jubiläum der Oktoberrevolution ein »zentraler Film« gedreht werden sollte, für den einzig und allein Eisenstein in Frage käme. Dieses Filmprojekt war wiederum der höchste Staatsauftrag des Jahres, deshalb unterbrach Eisenstein die Dreharbeiten zu seinem Kollektivierungsfilm und bereitete ab Oktober 1926 den neuen Film »Oktober« vor. Grundlage des Films stellte John Reeds literarische Darstellung »Zehn Tage, die die Welt erschütterten« dar. Darüber hinaus flossen Gespräche mit Revolutionären sowie eigene Revolutionserfahrungen ein. Von Januar bis März 1927 arbeitet er mit seinem Assistenten Alexandrow am Entwurf des Drehbuches. Sein ursprünglicher Plan, alle Siege der Roten Armee unter Trotzki zu zeigen, mußte er aufgeben und sich ganz auf den Aufstand in Petrograd konzentrieren. Das Drehbuch stellte eher eine Aufzählung der bekannten Ereignisse und eine Auflistung möglicher Drehorte dar, es verweigerte eine Ausarbeitung der einzelnen Szenen. Im April begannen schließlich die Dreharbeiten in Leningrad, die von der Presse als Arbeiten für »das« Kinoereignis des Jahres angesehen wurde: Man erwartete einen zweiten »Potemkin«.

Nach der Beseitigung des Zarismus werden die Hoffnungen des Volkes auf Brot, Land und Frieden von der provisorischen Regierung herb enttäuscht: Diese setzt den Krieg fort. Im April kehrt Lenin aus dem Schweizer Exil zurück und ruft zum Sturz der Regierung auf. Eine friedliche Demonstration der Bolschewiki, welche für einen Aufstand noch unvorbereitet sind, endet in der Katastrophe, und Lenin muß erneut in die Illegalität fliehen. Den monarchistischen Putschversuch unter General Kornilow können allein die Bolschewiki vereiteln, da die Regierung machtlos ist. Nun beginnt der Petersburger

Sowjet mit den Vorbereitungen zum bewaffneten Aufstand unter der Leitung des zurückgekehrten Lenins.

Am 25. Oktober, während der Tagung des Allrussischen Sowjetkongresses soll der Aufstand beginnen, unterstützt werden die Revolutionäre durch den Panzerkreuzer »Aurora«, Ministerpräsident Kerenski flieht. Auf dem Sowjetkongreß versuchen Menschewiki und Sozialrevolutionäre (Kerenskis Partei), die Situation herunterzuspielen. Allerdings erhalten die Bolschewiki bei der Wahl zum neuen ZK die Mehrheit und werden von Soldaten, die von der Front zurückkehren, verstärkt. Nach Besetzung aller strategisch wichtigen Punkte in der Stadt, gibt die »Aurora« das Signal zum Sturm auf das Winterpalais. Die Verteidiger – Kadetten und ein Frauenbataillon – werden schnell überwältigt, die übriggebliebenen Minister verhaftet. Am Ende des Films wird die Stunde der Revolution auf verschiedenen Uhren mit verschiedenen Zifferblättern gezeigt. Lenin verkündet auf dem Sowjetkongreß: »Die Arbeiter- und Bauernrevolution ist beendet.« [Vgl. Weise: a.a.O., S. 62-64.]

»Oktober« stellte eine Mammutproduktion dar, die sich durchaus mit Hollywood-Filmen messen lassen konnte. Das Budget überstieg dasjenige eines durchschnittlichen sowjetischen Films um das mehr als Zwanzigfache. Eisenstein selbst bekam ein Sondergehalt und wurde damit weitaus besser bezahlt als jeder andere Regisseur im Lande. Während der Dreharbeiten hatte er völlig freie Hand sowie die bedingungslose Unterstützung des Stadtparteikomitees: So konnte er die Dreharbeiten im Winterpalais selbst durchführen, wobei angeblich mehr zerstört wurde als bei der historischen Erstürmung. Wenn das Palais nachts taghell ausgeleuchtet werden mußte, wurde das Licht in der gesamten Stadt ausgeschaltet. Mehrere tausend Kleindarsteller standen zu seiner ständigen Verfügung.

Wiederum besetzte Eisenstein seine Rollen nicht mit professionellen Schauspielern, sondern mit Typen und Doppelgängern der damaligen Politiker, die er über Annoncen suchte. Auf der Suche nach einem geeigneten Lenin-Doppelgänger ließ er sich sogar von dessen Familie helfen. Der favorisierte Darsteller Wassili Nikandrow sah dem Revolutionsführer schließlich so täuschend ähnlich, daß seine Aufnahmen in »Oktober« später des öfteren als historisch »echte« Dokumente eingesetzt wurden. Ähnliches geschah mit der inszenierten Erstürmung des Winterpalais, die Eisenstein – anders als in der historischen Wirklichkeit – über das Hauptportal geschehen ließ. Diese Einstellungen prä-



ten sämtliche späteren Darstellungen und erschienen sogar als »historische Fotos« in sowjetischen Revolutionsmuseen.

Am 11. Oktober 1927 waren die Aufnahmen beendet: Sie umfaßten insgesamt 49.000 Meter belichteten Materials. Den anschließenden Schnitt besorgte Eisenstein in höchster Zeitnot, denn der Film mußte rechtzeitig zu den Jubiläumsfeierlichkeiten beendet sein. Körperliche Überlastung infolge pausenloser Tag- und Nachtarbeit unter Aufputschmitteln verzögerten die Fertigstellung der ersten Fassung von »Oktober«. Schließlich machten politische Veränderungen die Herstellung einer zweiten Schnittfassung nötig: Trotzki, dessen Person in »Oktober« eine große Rolle spielte, war in Ungnade gefallen war und mußte auf Stalins Weisung aus dem Film entfernt werden. Die erneuten Montagearbeiten waren, auch aufgrund von Eisensteins körperlicher Erschöpfung, sehr langwierig. Somit blieben die Jubiläumsfeierlichkeiten ohne Eisenstein Film, und erst am 14. März 1928 wurde die zweite, endgültige Fassung von »Oktober« (2800 m) uraufgeführt. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 95-99.]

## **5.2. Intellektueller Film**

In der Zeit nach »Panzerkreuzer Potemkin« lag der Schwerpunkt von Eisensteins Arbeit auf seiner Filmtheorie und deren möglichst konsequente Umsetzung in der Praxis. Er sah seine Werke, er sah vor allem »Oktober« als eine Art von Experiment, an denen er seine Thesen zu beweisen suchte. Diese Thesen faßte er am Ende der zwanziger Jahre / Anfang der dreißiger Jahre unter dem Begriff des »intellektuellen Films«, er markierte ein frühes Stadium seiner späteren, entwickelten Filmsyntax. Eisenstein war damals der Ansicht, daß ein Bild oder eine (montierte) Bildfolge einen abstrakten Begriff oder eine philosophische Konzeption zum Ausdruck bringen konnte. Da dieses Bild emotional wirkte, nahm die Kunst des Filmes eine Sonderstellung ein: Sie allein konnte gleichzeitig geistige Erkenntnisse und emotionalen Gehalt vermitteln und damit Wissenschaft und Kunst verschmelzen.

Toeplitz zeigt Eisensteins Fehler in dieser Konzeption auf, indem er darauf hinweist, »daß das Bild im Film immer konkret und individuell und niemals abstrakt und allgemein ist«. [Toeplitz: a.a.O., S. 311.]. Da jeder Begriff ganz automatisch konkretisiert würde, könne der Film keine abstrakten Begriffe darstellen. Filme könnten nicht einzig und allein über Bilder agieren, welche beim Zuschauer bestimmte Gefühlsreaktionen

auslösen. Dies würde in der Praxis zu Mißverständnissen und formalistischen Absurditäten führen. So brachten Eisenstein die Experimente in »Oktober« auch den Vorwurf ein, es scheine, als ob Statuen die Revolution gemacht hätten.

Eisenstein charakterisierte das Wesen und die Aufgaben des intellektuellen Films wie folgt: »Der intellektuelle Film ist die Synthese des emotionalen, dokumentarischen und absoluten Films. Nur der intellektuelle Film wird auf der Grundlage der Sprache der filmischen Dialektik dem Zwiespalt zwischen der ›Sprache der Logik‹ und der ›Sprache der Bilder‹ ein Ende setzen, der intellektuelle Film in einer ganz neuen Form und einer unverhohlenen sozialen Funktionalität; der Film mit höchster erkenntnisvermittelnder und adäquater sinnlicher Kraft, der über alle audio-visuellen Wirkungsmittel und biomotorische Reizerreger verfügt.« [S. M. Eisenstein: Perspektiwj. In: »Iskusstwo« 1-2/1929. Zit. n. Toeplitz: Ebenda.]

Aus diesen Grundsätzen ergaben sich besondere Konsequenzen für die praktische Arbeit: So konnte sich der »intellektuelle Film« nur entwickeln, indem er sich konsequent von Drehbuch und Schauspieler – und damit der Literatur und dem lebendigen Menschen – löste. Deshalb sagte Eisenstein beiden den Kampf an: Das Drehbuch sollte nicht länger eine selbstständige Position einnehmen, sondern vielmehr ein Übergangsstadium darstellen, in dem sich der Filmstoff gestaltete. Auch die Rolle des Menschen im Film selbst war eine andere: Er sollte nicht länger nach einer bestimmten Regiekonzeption agieren, etwas ausdrücken oder verkörpern. Statt dessen sollte er ein »plastisches Element« darstellen, das etwas demonstriert. Der Typus löste den Schauspieler ab. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 311f.]

### ***5.3. Attraktionen und intellektuelle Montage***

Wiederum gibt es in »Oktober« Szenen mit ausgesprochenem Attraktions-Charakter: Dekonstruktion und Konstruktion des Alexander-Denkmal als Zeichen von Sturz bzw. Restauration des Zarentums, die Mißhandlung eines jungen Bolschewiken unter lachender Zustimmung der zufriedenen Zuschauer und – besonders eindringlich – die Brückenszene: Nach der Juli-Demonstration liegen Leichen auf der Newa-Brücke, darunter die eines jungen Mädchens mit langem blonden Haar und die eines Schimmels. Beide befinden sich genau auf der Nahtstelle zwischen beiden Brückenhälften. Als diese geöffnet wird, rutscht das Mädchen allmählich in die Tiefe, während ihr Haar bis zuletzt im

Wind flattert. Der Schimmel schwebt eine Zeitlang über dem Abgrund, bis er, wie die anderen Menschen-Leichen auch, in die Tiefe stürzt. Dies beobachten Bürger und Offiziere mit großem Vergnügen und werfen Bündel der »Prawda« und von Flugblättern in den Fluß.

Die Bewegung der sich öffnenden Brücke wird stark gedehnt und aus vielen verschiedenen Kamerapositionen sowie verschiedenen Kadrierungen gefilmt. Diese Verzerrung der natürlichen Raum- und Zeitstruktur, die der Treppenszene in »Panzerkreuzer Potemkin« stark ähnelt, steigert die emotionale Wirkung bis ins Unerträgliche. Eng verbunden ist an dieser Stelle der Attraktionscharakter mit dem deutlichen Symbolwert dieser Szene. Außerdem werden diese Szenen mit einer Sphinx-Statue montiert: Hier wird der Übergang von Eisensteins Theorie der Attraktionsmontage zur Theorie der Montage des »intellektuellen Films« deutlich. In »Oktober« bot sich Eisenstein die Chance, die eher zufällig entdeckten Möglichkeiten der Löwen-Szene in »Potemkin« auszuprobieren und konsequent weiterzuentwickeln:

Diese Szene hatte als »harmloses Sprachspiel« begonnen: Infolge der Montage der drei verschiedenen Steinskulpturen erzeugte er eine Bewegung vom schlafenden zum brüllenden Löwen, welche das Idiom »Die Steine brüllen!« ins Bild setzte. Damit entdeckte Eisenstein die Möglichkeit der Bewegungsillusion: Drei statische Einstellungen ergaben eine zusammenhängende Bewegung. Eine ähnliche Wirkung erzielte Eisenstein bei einer Gewehrsequenz, während der er helle und dunkle Einstellungen eines Maschinengewehrs abwechselnd montierte. Daß dieser Effekt sehr stark mit einer Entdeckung Kuleschows zusammenhing, bewies das Ende der Treppenszene: Zwei Einstellungen werden montiert, in diesem Fall die der Frau mit intaktem bzw. kaputten Zwicker. Im Kopf des Betrachters ergibt sich daraus die dritte Einstellung: Der Eindruck eines Schusses.

Damit war die Auffassung vom »Sprachspiel« obsolet, Eisenstein begriff die Bewegungsillusion statt dessen als »technisch-optische Grundlage« des Mediums Film überhaupt: Dieser beruhte ja gerade auf dem Phänomen, daß zwei unbewegliche, aufeinanderfolgende Bilder bei schneller Projektion zu einer Bewegung verschmolzen. [Vgl. Günther u.a.: Zwischen den Bildern.]

Eisensteins Methode, verschiedene Einstellungen durch die Montage miteinander kollidieren zu lassen, findet in der »intellektuellen Montage« ihren Höhepunkt. So wird Kereńskis Nichtigkeit dadurch demonstriert, daß er immer wieder denselben Weg auf der

großen Treppe des Winterpalais zurücklegt, während seine ansteigenden Rangbezeichnungen in Zwischentiteln benannt werden. Um den hohlen und nichtssagenden Charakter der Losung »Für Gott und Vaterland« aufzuzeigen, montiert er sehr unterschiedliche Gottheitsbildnisse bzw. Unmengen von Orden. Außerdem inszeniert Eisenstein eine Montageform, die als gedankliche Parallelmontage der emotionalen aus »Panzerkreuzer Potemkin« gegenübersteht. So wird Kerenskis Gesicht mit einer Pfauenfigur montiert, um dessen Eitelkeit, Arroganz und Herrschsucht aufzuzeigen. Die parallele Montage der Napoleon-Büste mit Kerenski in Napoleon-Positur sowie sein Blick auf das Schachbrett, auf welchem die Bauern fehlen, lassen seine Entfernung vom Willen des Volkes deutlich werden. Schließlich erscheinen die Ansprachen der Menschewiki auf dem Sowjetkongreß durch die unterschrittenen harfe- und balalaikaspielenden Hände als wahrhaft »honigsüße« Reden. [Vgl. Weise: a.a.O., S. 64-69.]

Eisensteins »mal transparente, mal dunkle Metaphern« und »obszöne visuelle Witze« [Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 99f.] stellen Bulgakowas Auffassung nach den eigentlichen Kern des Filmes dar, nicht die Darstellung von lebenden oder toten historischen Persönlichkeiten. Es geht nicht um die Etablierung eines »Darstellungskanons« für das bedeutsame Ereignis der Oktoberrevolution, sondern um die Demontage des Geschichtsmythos: Orden, die für das »Vaterland« verliehen wurden, wachsen zu Müllbergen empor, Kerenski steigt endlos die Treppen der Macht empor und tritt schließlich in das Hinterteil eines mechanischen Pfaus. »Der Film entstand am Schneidetisch, hier wurde seine Dramaturgie bestimmt« konstatiert sie, und: »Er stand über dem Urphänomen des Filmes, der Bewegung, über eine Illusion vermittelt. Eisenstein brauchte diese Illusion nicht, denn er konnte Bewegung anders erzeugen – über die Montage extrem kurzer, unbeweglicher Einstellungen von Statuen und Gegenständen, die deren Statik dynamisierte und eine Bewegung *des Gedankens* auslöste. [...] Seiner Theorie [...] gab er die Bezeichnung ›intellektueller Film‹.« [Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 100.]

#### **5.4. Probleme in »Oktober«**

Für Toeplitz ist klar, daß Eisenstein mit der Herstellung von »Oktober« eine umfangreiche, schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe übernommen hatte, die nach einer eisernen Konzeption verlangte. Nur so wäre es möglich gewesen, die komplexen Ereignisse des Jahres 1917 künstlerisch zu erfassen. Das Fehlen einer solchen Konzeption

sowie Improvisationen während der Dreharbeiten sieht der Filmwissenschaftler als erste große Schwäche des Filmes an. So kritisiert er die zu starke Ausweitung einzelner Szenen bzw. die Vernachlässigung anderer, wichtigerer. Seiner Auffassung nach hätte es eines klaren kompositorischen Aufbaus bedurft, wie Eisenstein sie im »Panzerkreuzer Potemkin« exemplarisch entwickelt hatte.

Der zweite Fehler liegt laut Toeplitz in der Konzentration der Handlung auf das Winterpalais. Dieses Verfahren konnte bei »Panzerkreuzer Potemkin« erfolgreich sein, weil das Schiff tatsächlich das Zentrum der Ereignisse bildete. Dagegen hätte die Darstellung der Oktoberrevolution zumindest zweier Schauplätze bedurft: Des Winterpalais' zum einen, des Smolnys zum anderen.

Der Grundfehler des Films hängt Toeplitz' Erachtens mit der für ihn problematischen Konzeption des »intellektuellen Films« zusammen. So hätte Eisenstein den Experimenten zu viel Bedeutung beigemessen, die beispielhaft den intellektuellen Film entwickeln sollten: Die Illustration der Losung »Für Gott und Vaterland«, die Darstellung der Auseinandersetzung zwischen Kerenski und Kornilow, usw. Dadurch wäre es jedoch nicht gelungen, die revolutionären Ereignisse künstlerisch zu erfassen; außerdem wies der Film eine begrenzte politische Sicht auf. Statt dessen unterbrachen und behinderten diese Montagekombinationen den Handlungsfluß. Sie blieben den Zuschauern unverständlich, denen das nötige Vorwissen zum Verständnis dieser Kombinationen fehlte. Die fotografischen Schilderungen von Bildhauerarbeiten und Statuen erfüllten nicht ihren Zweck, der Handlung einen bildlichen Rahmen zu geben. Statt dessen wären Vorwürfe laut geworden, es scheine, als ob die Statuen die Revolution gemacht hätten. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 313-315]

## **5.5. Wirkung**

Bei den Zuschauern fiel »Oktober« durch, sowohl bei den russischen als auch bei den deutschen. Die Kritik nahm den Film sehr unterschiedlich auf, wobei die negativen Urteile überwogen. Man hatte ja einen zweiten »Potemkin« erwartet, und nur wenige erkannten, daß »Oktober« etwas absolut und gewollt Neues darstellte. So wurde zwar die Dynamik des Films gelobt und das revolutionäre Pathos aus »Panzerkreuzer Potemkin« wiederentdeckt. Allerdings tadelten vor allem Mitglieder der kommunistischen Partei die Überbetonung von Nebensächlichkeiten. So wurde beklagt, daß die Bolschewiki bei

der Planung und der Durchführung des Umsturzes zu kurz kämen. Statt dessen hätte sich Eisenstein auf die Erstürmung des Winterpalais konzentriert und viel zu oft Statuen gezeigt. Darüber hinaus kritisierten sie Eisensteins schwer verständliche Symbolsprache, die den Zuschauern das richtige Verstehen des Films erschweren würde. Eisensteins Freunde aus der LEF warfen ihm historische Lüge, schwere ideologische Fehler und ein totales künstlerisches Versagen vor. Auch Eisenstein selbst beurteilte seinen Film später sehr kritisch, indem er darauf verwies, daß seine Experimente die Struktur des Werkes als Einheit zerstört hätten.

Trotz allen Tadels stellten die zeitgenössischen Kritiker jedoch auch heraus, daß »Oktober« eine der herausragenden Produkte der sowjetischen Kinematografie sei. Der Film würde die Geburt einer neuen Kunst in der Sowjetunion beweisen, die sich durch eine große Zukunft auszeichne. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 100f, Toeplitz: Ebenda.]

In den Jahren, die zwischen der Uraufführung »Oktobers« und der Gegenwart liegen, war das Urteil über den Film verschiedenen Änderungen unterworfen. So wurden in den dreißiger und vierziger Jahren in Eisensteins Werk mehr Fehler und Irrtümer als Vorzüge und schöpferische Entdeckungen gesehen, wobei »Panzerkreuzer Potemkin« ausgespart blieb. »Oktober« selbst wurde des Formalismus bezichtigt, und über die intellektuellen Experimente in dem Film übersah man sein großes revolutionäres Pathos. Heute, in seiner vertonten Fassung, macht Eisensteins Film und dessen Filmsprache keinerlei Probleme mehr bei der Rezeption, auch die Kritik kann Eisensteins Intentionen positiver würdigen. Toeplitz betont den »Genius des Künstlers Eisenstein [...], mit dem er die Geschichte der »zehn Tage, die die Welt erschütterten« ausdrucksstark im Film wiedergegeben hat«. [Toeplitz: Ebenda.] Für ihn steckt in der »Verbindung des schönen Hintergrundes, vor dem sich die Handlung abspielt, mit der Häßlichkeit und dem Vulgären der menschlichen Wesen [...] eine klare Anklage der zu Ende gehenden Epoche der bürgerlichen Regierungen« [Toeplitz: Ebenda.] dar.

## **6. Zusammenfassung: Eisensteins Montagetheorie**

Bei Eisensteins Montagetheorie kann man nicht von einem sich entwickelnden, einheitlichen Theoriegebäude sprechen. Seine Montagevorstellungen waren im steten Wandel begriffen, bedingt durch konkrete Filmprojekte in einer konkreten Zeit. Er entwickelte

Begriffe, ließ sie später wieder fallen oder verwendete sie in einem anderen Bedeutungskontext, ohne explizit darauf hinzuweisen. Anregungen dafür erhielt er aus den verschiedensten – meist filmfremden – Bereichen, wie z.B. der Psychologie. Dementsprechend durchliefen grundlegende Begriffe verschiedene Bedeutungsstadien. Theoretische Überlegungen und deren praktische Verarbeitung in seinen Filmen waren komplex miteinander verzahnt. Zum einen war die Theorie für Eisenstein unmittelbare Fortsetzung seiner experimentellen Praxis. (So arbeitete beispielsweise sein Aufsatz »Über den Bau der Dinge« (1939) die Inszenierung des Films »Panzerkreuzer Potemkin« auf.) Zum anderen griff er mit den Filmen weit voraus und konnte erst viel später deren neuen Ansätze beschreiben oder verallgemeinern. (Ansätze für seinen »intellektuellen Film« finden sich beispielsweise sehr früh in seinem Werk, werden aber erst später theoretisiert.) Die Entwicklung der Eisensteinschen Montagetheorien in den zwanziger Jahren umfassen verschiedene Etappen:

1. Seine erstes theoretisches Manifest »Montage der Attraktionen« verfaßte der Regisseur während der Inszenierung des »Gescheitesten« im Jahre 1923. Darin analysierte er seine Erfahrungen des revolutionären Theaters.
2. Während der Arbeit an »Streik«, aus den Erfahrungen des neuen Mediums heraus, entwickelte er diese Idee konsequent zur »Montage der Filmattraktionen« (1925) weiter.
3. Mit der Löwenszene in »Panzerkreuzer Potemkin« (1925) entdeckte er, daß durch die Montage eine Bewegungssillusion hervorgerufen werden konnte, die darüber hinaus noch verschiedene Deutungsmöglichkeiten eröffnete.
4. Diese Erfahrung wurde in »Oktober« (1927) zum universalen Prinzip des gesamten Films ausgeweitet. Die »intellektuelle Montage« führte zur Theorie des »intellektuellen Films« (1928).
5. Komplettiert wurde die Überlegungen des ersten Arbeitsjahrzehnts durch »Die Generallinie« (1929), die Eisensteins Montage-Theorie um zwei weitere Gedankengänge erweiterte: die Oberton-Dominanten-Unterscheidung sowie Überlegungen zum Zusammenwirken von intellektuellen Operationen mit physiologischen Reizen. Diese Ideen bildeten die Eckpunkte seines Aufsatzes »Die vierte Dimension im Film«, in dem Eisenstein eine erste Klassifizierung der Montage lieferte.

Die Grundlage des Eisensteinschen Montagekonzeptes bildeten die filmische Praxis, deren Analyse und die theoretische Verallgemeinerung. In den einzelnen Perioden wurden verschiedene Momente verarbeitet, und sein Montage-Verständnis entwickelte sich in den zwanziger Jahren mitunter sprunghaft von der Attraktionsmontage zum intellektuellen Film. [Vgl. Bulgakowa: Montagebilder. S. 49-53.]

In Eisensteins Filmen werden Raum und Zeit nicht nach ihrem Realitätsgehalt, sondern nach ihrem Bedeutungsgehalt dargestellt. Sie bleiben abstrakt und dienen nicht der handlungsgebundenen, sondern der begrifflichen Orientierung. Räume werden dekonstruiert, Zeitabläufe gerafft oder um ein vielfaches gedehnt. Dies geschieht z. B. durch mehrfaches Hintereinanderschneiden der gleichen oder einer aus verschiedenen Blickwinkeln gefilmten Einstellung. Anschlüsse im Sinne einer kausalen Kontinuität werden negiert.

Eisensteins Handlungsträger stellen keine Subjekte dar, mit deren Sehperspektive sich die Zuschauer identifizieren könnten. Statt dessen besitzen Eisensteins Filme sehr oft einen ausgeprägten Massencharakter, in denen Individuen praktisch ausgeklammert sind. Treten jedoch Einzelpersonen in Aktion, sieht er sie nicht als Individuen oder Charaktere an, sondern verwendet sie als Typen, um ihres Ausdrucks oder des Bildes wegen. Vor allem wird deutlich, daß Eisenstein die Inhalte nicht über die Geschichte oder die Handlung transportiert. Reiz und Empfinden sowie Erkenntnis (oder Katharsis) entstehen aus der Methode heraus, sie ergeben sich aus der Art der Verkettung von Einzelelementen. Dabei ist der Zuschauer enorm gefordert – seine Strukturierungsarbeit läßt den Film im Prinzip erst entstehen. [Vgl. Günther u.a.: Zwischen den Bildern.]

Oder wie es Oksana Bulgakowa formulierte: »Der Prozeß der Erzählung und der Bedeutungsbildung im Montagefilm ist eine dynamische, von der Rezeption nicht zu trennende Strukturierungsarbeit des Zuschauers.« (Bulgakowa: Drei Utopien. S. 76.)



## 7. Resümee: Die Bedeutung der Eisensteinschen Kinematographie

Für Toeplitz ist es offensichtlich, daß »Panzerkreuzer Potemkin« eine neue Epoche der Filmgeschichte einleitete und dabei die Rolle eines großen Vorbildes einnimmt. Der Film sei ein wirkliches Kunstwerk, das in Gewichtigkeit und Bedeutung alle bis dahin produzierten Filme überrage. Toeplitz hebt besonders das revolutionäre Pathos des Werkes hervor, seine klassische Schönheit in der Komposition sowie die seiner Ansicht nach hervorragend eingesetzten Regiemittel. In Eisensteins Film wären die formalen Mittel vollständig der Grundidee untergeordnet, die ideologische und die künstlerische Konzeptionen bildeten eine Einheit. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 309.]

»Streik«, »Panzerkreuzer Potemkin« sowie »Oktober« verbinde, so seine Auffassung, trotz der Verschiedenartigkeit ihrer formalen Durchführung eine ideelle Einheit: Das Thema der Revolution. Seit Neja Sorkaja hat das Bild des Revolutionstryptichons eine gewisse Berühmtheit erlangt: Demnach stelle »Streik«, als die linke Seite, das Aufbegehren und das Leiden des Volkes dar. Die rechte Seite bilde der Film »Oktober«, welcher Kampf und Politik zeige. Schließlich präsentiere »Panzerkreuzer Potemkin«, als Mittelstück, das Bild des Sieges, der Gerechtigkeit und Klugheit der Revolution. [Vgl. Toeplitz: a.a.O., S. 317.]

Eisenstein wird heute als ein Regisseur angesehen, der sich als aktiver Revolutionär verstand. Seine Filme waren politisch und ideologisch engagiert, mit seiner Kunst und seinem Leben diente er der Sache der Revolution. Seine leidenschaftlichen formalen Experimente führte er immer an konsequent politischen Themenstellungen durch. Für Toeplitz ist klar, daß es »vor Eisenstein keinen sowjetischen Filmkünstler [gab], der so klar und kompromißlos die Frage nach der gesellschaftlichen Verpflichtung und politischen Funktion von Kunst aufgeworfen hat.« [Toeplitz: a.a.O., S. 317.] Toeplitz stellt außerdem heraus, daß Eisenstein den Aufstieg der Filmkunst befördert habe, wie kein anderer Regisseur vor ihm. Den Grund dafür sieht der Filmwissenschaftler in Eisensteins Fähigkeit, seinem Filmwerk eine unerreichte ideelle Kraft zu geben: »Dank Eisenstein wurde die Filmkunst zum aktiven Faktor im Kampf um eine gerechte Welt.« [Toeplitz: a.a.O., S. 318.]

Auch heute hat »Panzerkreuzer Potemkin« nichts von seiner Anziehungskraft verloren. Nach nunmehr fast 80 Jahren, die seit seiner Uraufführung vergangen sind, kann der

Film in seiner neuen Tonfassung immer noch das Publikum und die Kritiker begeistern. Bei Umfragen zur Ermittlung des besten Film aller Zeiten nimmt Eisensteins Werk regelmäßig prominente Positionen ein. [Vgl. etwa <http://pages.prodigy.net/zvelf/critic100.htm>.] Welche außergewöhnliche Reaktionen »Panzerkreuzer Potemkin« hervorrief, welche Wirksamkeit dem Medium Film seitdem beigemessen wurde, läßt ein historisches Kuriosum erahnen, mit der ich meine Ausführungen beschließen will: Wahrlich kein Anhänger der Ideologie, die hinter Eisensteins berühmtesten Film stand, offenbarte sich Deutschlands Propagandaminister Goebbels 1932 als Fan des russischen Regisseurs: Begeistert von der Kraft des Films und von den Möglichkeiten, die sich daraus für Propagandazwecke ergaben, forderte er einen deutschen »Potemkin«. [Vgl. Bulgakowa: Biographie. a.a.O., S. 85.]

## 8. Literatur

- Beller, Hans: Handbuch der Filmmontage. 2., durchges. Auflage. München: TR-Verlags-Union 1995.
- Bordwell, David: The cinema of Eisenstein. Cambridge u.a.: Harvard-Univ.-Press 1996.
- Bulgakowa, Oksana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein. In: Beller: Handbuch der Filmmontage. S. 49-77.
- Bulgakowa, Oksana: Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architektur zur Filmtheorie. Berlin: PotemkinPress 1996.
- Bulgakowa, Oksana: Sergej Eisenstein. Eine Biographie. Berlin: PotemkinPress 1997.
- Eisenstein, Sergej M.: Ausgewählte Aufsätze. Mit einer Einführung von R. Jurenew. Aus dem Russischen übertragen von Lothar Fahlbusch. Berlin: Henschel 1960.
- Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. Übersetzung v. Karla Hielscher. In: Texte zur Theorie des Films. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier. 3., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 1998. S. 59-69.
- Eisenstein, Sergej M.: Sergei Eisenstein über Sergei Eisenstein, den Regisseur des Films »Panzerkreuzer Potemkin«. In: derselbe: Über mich und meine Filme. S. 62-65.
- Eisenstein, Sergej M.: Über den Bau der Dinge. In: derselbe: Ausgewählte Aufsätze. S. 277-324.
- Eisenstein, Sergej M.: Über mich und meine Filme. Hrsg. von Lilli Kaufmann. Deutsch von Christiane Mückenberger. Berlin: Henschel 1975.
- Eisenstein, Sergej M.: Wie ich Regisseur wurde. In: derselbe: Über mich und meine Filme. S. 36-45.
- Günter, A., M. Hirasaka u.a.: Zwischen den Bildern. Aspekte der Filmmontage. Hrsg. v. AFK-Filmstudio. Karlsruhe 1997. 7.12.1999. <<http://www.uni-karlsruhe.de/~afk/montage0.htm>>. [leider momentan offline, F.H.]
- Lexikon des Internationalen Films. (CD-ROM) Hrsg. v. KIM. Reinbek: Rowohlt 1995ff.
- Schlegel, Hans-Joachim: Die Verfilmung der Revolution und die Revolutionierung des Films: Panzerkreuzer Potemkin. In: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): Fischer-Filmgeschichte. Bd. 1. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium: 1895 - 1924. Frankfurt am Main: Fischer 1990ff. S. 42 – 57.
- Sudendorf, Werner: Sergej M. Eisenstein: Materialien zu Leben und Werk. München u.a.: Hanser 1975.
- Töplitz, Jerzy: Der Sieg der neuen Kunst – Panzerkreuzer Potemkin. In: derselbe: Geschichte des Films. Bd. 1. 1895 - 1928. Reprint. Berlin: Henschel 1992.
- Weise, Eckhard: Sergei M. Eisenstein. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt 1975.

## 9. Glossar

### *Alexandrow, Grigori*

geb. 10. (23.) 1. 1903 in Jekaterinburg. Sowjetischer Filmregisseur. Anfangs Schauspieler am Moskauer Proletkult-Theater. Eisensteins Assistent bei den Filmen »Staschka« (»Streik«, 1924) und »Bronenosec Potjomkin« (»Panzerkreuzer Potemkin«, 1925). Er war Eisensteins Drehbuchautor und Mitregisseur bei den Filmen »Oktjabr« (»Oktober«, 1928), »Staroje i nowoje« (»Das Alte und das Neue«, 1929) und »Que viva Mexiko!« (»Es lebe Mexiko!«, 1931). Seine erste selbstständige Regiearbeit war der Kurzfilm »Romance sentimentale« (»Eine sentimentale Romanze«), den er 1930 in Paris gedreht hat. In der UdSSR drehte Alexandrow ab 1934 fast ein Dutzend verschiedene Spielfilme. (Töplitz, S. 319)

### *Antike Tragödie*

Nach Aristoteles (384-322 v. Chr.) ist die Tragödie »die Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in anziehend geformter Sprache [...] die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.« (Aristoteles: Poetik. Übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1994., Kap. 6, S. 19.) Diese Handlung hatte den sogenannten drei Einheiten zu genügen: Die Einheit der Handlung forderte die »Nachahmung einer einzigen, und zwar einer ganzen Handlung« (Poetik, Kap. 8, S. 29). Dagegen bezog sich die Einheit des Ortes auf die Beschränkung auf einen einzigen Schauplatz, Geschehen außerhalb dieses Platzes wurde durch den Botenbericht oder die Mauerschau (Teichoskopie) vermittelt. Die Handlung sollte innerhalb eines Sonnenumlaufes dargestellt werden, also nur einen Tag umfassen (Einheit der Zeit). Aristoteles (Poetik, Kap. 18, S. 57) stellt sich die Handlung der Tragödie als Knüpfung (desis) und Lösung (lysis) eines Knotens vor. Zusammen mit der den Zuschauer informierenden Eröffnung (Prolog, Exposition), ergeben sich die drei inhaltsbestimmten Teile »protasis« (Einleitung), »epitasis« (Verwicklung) und »katastrophe« (Lösung). Strukturell bildet sich eine Generation nach Aristoteles die Einteilung in fünf Akte heraus: Menanders griechische Komödien und Senecas lateinische Tragödien haben fünf Akte, und Horaz verkündete als Regel, das Drama solle nicht weniger und nicht mehr haben.

Klassischerweise teilen die einzelnen Akte den Handlungsverlauf in fünf Teile: Exposition, Schürzung der Handlung, Kulminationspunkt, Katastrophe, Lösung. Diese »geschlossene Form« der Tragödie erfreute sich im 18. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland einer ungeheuren Beliebtheit. So bezeugte Lessing seinen Respekt vor der klassischen Tradition, indem er »Emilia Galotti« in fünf Akte einteilte und auch die anderen klassischen Forderungen nahezu sklavisch erfüllte. (Vgl.: Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. 5., aktualisierte Auflage. Stuttgart 1997.)

### ***Commedia dell'arte***

Commedia dell'arte, auch Commedia improvvisa, französisch Comédie à l'improptu, Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien entstandenes Stegreiftheater, bei dem professionelle Schauspieler auf Wanderbühnen Handlungsabläufe und Szenenfolgen darstellten, die, durch Anweisungen als scenario lediglich grob skizziert, aus der jeweiligen Situation weiterentwickelt werden mußten. Dabei konnte ein bestimmtes Repertoire an Monologen und Dialogen immer wieder abgerufen – und variiert – werden. Die Commedia dell'arte entstand vermutlich in Norditalien, wo im Rahmen von Akrobaten-, Tanz- und Gesangsdarbietungen dialektal eingefärbte Farcen zur Aufführung kamen. Sie hatte entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung des europäischen Theaters und wurde in Frankreich unter dem Namen Comédie italienne bekannt. Innerhalb eines fest vorgegebenen Rahmengeschehens entwickelten einzelne Schauspieler aus dem Stegreif komische Slapstickszenen. Bei diesen so genannten Iazzi kam auch die Narrenpritsche zum Einsatz, mit der die Schauspieler zur Erheiterung des Publikums aufeinander einschlugen. Seit 1947 versucht das Mailänder Piccolo Teatro (siehe Giorgio Strehler) erfolgreich, die Commedia dell'arte neu zu beleben.

Das Ensemble der Commedia dell'arte bestand für gewöhnlich aus sechs bis zwölf Schauspielern. Ihr Figurenrepertoire war streng festgelegt. Dabei zentrierte sich das Geschehen um ein junges Liebespaar (innamorati oder amorosi, oftmals Isabella und Florindo genannt), das als einzige Figurengruppe keine Masken trug. Demgegenüber war das Gesicht des Arlecchino (siehe auch Harlekin) – des clownesken, immer aber auch gierigen Dieners – mit einer schwarzen Maske verdeckt. Außerdem trug der Arlecchino einen Flickenzug. Sein Charakter war durch Bauernschläue und anarchischen Witz geprägt. Der leichtgläubige Händlertypus Pantalone wiederum versuchte, trotz seines hohen Al-

ters für Frauen attraktiv zu sein: Seine enge, türkische Kleidung indes wirkte lächerlich. Als Parodie auf alle Wissenschaftler skandierte Pantalones Freund, der aus Bologna stammende Pedant Dottore (Doktor), sinnlose Phrasen in Latein und verschrieb (oftmals gefährliche) Arzneien für die eingebildeten Krankheiten der anderen Charaktere. Der Capitano (Kapitän) hingegen rühmte sich seiner Siege in der Liebe und auf dem Schlachtfeld, entpuppte sich im Verlauf der Handlung aber als geistloser Feigling und Lügner. Dem grausamen Pulcinella stand die Dienerin Columbina entgegen, die durch Witz und Menschlichkeit gekennzeichnet war. Ein weiterer tollpatschig-naiver Diener war Pedrolino (Pierrot). Auch die Brighella aus Bergamo und der bäuerliche Truffaldino gehörten zum Personal.

In Frankreich beeinflusste die Tradition der Commedia dell'arte u. a. die Arbeit Molières und die Stücke von Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. Die Theaterreform von Carlo Goldoni im 18. Jahrhundert läutete in Italien das Ende des Stegreiftheaters ein, wobei Elemente von dessen Gegner Carlo Gozzi in seine Märchenstücke integriert wurden. In Deutschland wurde der Harlekin durch Johann Christoph Gottsched und Friederike Caroline Neuber von der Bühne vertrieben. Züge der Commedia finden sich hingegen im 1702 von John Weaver am Drury Lane Theatre eingeführten englischen Weihnachtsspiel. Im 19. und 20. Jahrhundert nahmen u. a. Franz Grillparzer, Hugo von Hofmannsthal und Luigi Pirandello auf das italienische Stegreiftheater Bezug. Auch die Slapstickfilme Charlie Chaplins wurden, ebenso wie das absurde Theater, von der Commedia dell'arte beeinflusst. (Quelle: Microsoft® Encarta® Enzyklopädie 2000. 4.2.2002. <<http://encarta.msn.de/default.asp>>.)

### ***Eisenstein, Sergej Michailowitsch***

geb. 10. (23.) 1. 1898 Riga, gest. 11. 2. 1948 Moskau. Sowjetischer Film- und Theaterregisseur, bedeutender Filmtheoretiker. Studierte Architektur in Petersburg. Wurde 1918 zur Roten Armee eingezogen. Nach der Demobilisierung 1920 nach Moskau zum Studium der japanischen Sprache.

Arbeitete am Proletkult-Theater zuerst als Architekt und Kostümbildner. Ihm oblag die Ausstattung oder Regie bei »Der Mexikaner« (Moskauer Proletkult-Theater, 1920, Ausstattung), »Drei Vaudevilles« (Foregger-Theater, 1921, Ausstattung), »Der Gescheites-

te« (Moskauer Proletkult-Theater, 1923, Regie und Ausstattung), »Gasmasken« (Aufführung in der Gasmaskenfabrik, 1923).

Seine Filme: »Staschka« (»Streik«, 1924), »Bronenosez Potjomkin« (»Panzerkreuzer Potemkin«, 1925), »Oktjabr« (»Oktober« / »Zehn Tage, die die Welt erschütterten«, 1928), »Staroje i nowoje« (»Das Alte und das Neue« / »Der Kampf um die Erde«, 1929). In den Jahren 1929-1932 ist Eisenstein im Ausland. In Hollywood schrieb er die nicht verfilmten Drehbücher: »Das Glashaus«, »Sutters Gold«, »Eine amerikanische Tragödie« (nach Theodore Dreiser). In Mexiko drehte er den Film »Que viva Mexiko!« (»Es lebe Mexiko!«, 1931), der von Eisenstein nicht vollendet wurde. Aus dem Material wurden vier Filme montiert: »Storm over Mexiko« (»Sturm über Mexiko«, 1933), »Death Day« (»Totentag«, 1933), »Eisenstein in Mexiko« (1933) – bei allen war Sol Lesser der Produzent – und »Time in the Sun« (»Zeit in der Sonne«, 1939) – montiert von Marie Seton. In den siebziger Jahren kam das Filmmaterial in die Sowjetunion und wurde von Grigori Alexandrow nach Eisensteins Konzeption montiert (»Que viva Mexiko!«, 1979).

Nach der Rückkehr in die Sowjetunion drehte Eisenstein den Film »Beshin Lug« (»Beschwänze«, 1934), der nicht aufgeführt wurde, und »Alexander Newski« (1938). 1940 inszenierte Eisenstein in Moskau die Wagner-Oper »Walküre«. 1944 drehte er den Film »Iwan Grosny« (»Iwan, der Schreckliche«) – 1. Teil (1944), 2. Teil (1958), 3. Teil blieb unvollendet.

Eisenstein war Pädagoge und Filmwissenschaftler. In deutscher Übersetzung erschienen bisher »Ausgewählte Aufsätze« (Berlin: Henschel 1960), seine Autobiographie unter dem Titel »Stationen« (Berlin: Henschel 1967), »Über mich und meine Filme« (Berlin: Henschel 1965, herausgegeben von Lilli Kaufmann) und in der Schriftenreihe des Carl Hanser Verlages, München, 1973 bis 1976, die Publikationen über die Eisenstein-Filme (herausgegeben von Hans-Joachim Schlegel). Eisensteins Memoiren »Yo: Ich selbst« (2 Bände) erschienen in einer ergänzten Neuauflage 1998 im Henschelverlag. (Töplitz, S. 319)

## **LEF**

(Lewy Front Iskusstw – Linke Front der Künste), die Bezeichnung einer Literatentruppe, der sich auch andere links-avantgardistische Künstler anschlossen. Sie bestand von 1923

bis 1928 und gab die Zeitschrift »LEF« (1923-1925) und »Nowy LEF« (1927-1928) heraus, die von Wladimir Majakowski geleitet wurde. Dieser Gruppe gehörten vor allem Futuristen, Konstruktivisten und die sogenannten Produktivisten an. Eisenstein stand eine Zeitlang dieser Gruppe nahe. Sein Artikel »Montage der Attraktionen« wurde in der Zeitschrift »LEF« 1923, Nr. 3 veröffentlicht. (Anmerkungen in: Eisenstein: Über mich und meine Filme. S. 232.)

## **Meyerhold**

Meyerhold, Wsewolod Emiljewitsch (1874-1940), eigentlich Karl Theodor Kasimir Meyerhold, russischer Regisseur und Schauspieler deutscher Abstammung, geboren in Pensa.

Zwischen 1898 und 1902 Mitglied des Moskauer Künstlertheaters von Konstantin Stanislawski, rebellierte Meyerhold schon bald gegen dessen emotionalisierte Spielweise und entwickelte demgegenüber einen auf Abstraktheit und szenische Darstellung ausgerichteten Stil, den er mit seinem eigenen Ensemble zu realisieren suchte.

Von 1902 bis 1905 brachte Meyerhold vor allem Stücke des literarischen Impressionismus zur Aufführung, wobei er solche von Maurice Maeterlinck, Arthur Schnitzler – aber auch Gerhart Hauptmann – bevorzugte. Nach 1914 experimentierte er mit improvisatorischen Techniken in der Tradition der Commedia dell'arte und der Peking Oper in Sankt Petersburg.

Zur Zeit der Oktoberrevolution 1917 ergriff Meyerhold Partei für eine revolutionäre Bühne im Sinn des proletarischen Theaters. In Zusammenarbeit mit konstruktivistischen Künstlern (siehe Konstruktivismus) schuf er dynamisch-abstrakte Bühnenräume mit Gerüstbauten und beweglichen Zwischenwänden. Schauspieler wurden körperlichem und geistigem Training im Sinn der Biomechanik unterworfen. Durch diese Ausbildung perfekter Körperbeherrschung gelang Meyerholds Schauspielern eine präzise mechanische Darstellungsform mit großer Bühnenwirksamkeit.

In den zwanziger und dreißiger Jahren glänzte Meyerhold mit Agitproptheater. Neben Inszenierungen von Werken Wladimir Majakowskij wurden vor allem seine gewagten Neuinterpretationen von russischen Klassikern, darunter Der Revisor von Nikolaj Gogol, bekannt. Auch realisierte Meyerhold Massenschauspiele mit bis zu 15 000 Akteuren und 100 000 Zuschauern (Die Erstürmung des Winterpalais). Nachdem ab 1932 der



sozialistische Realismus zur doktrinären Staatskunst wurde, blieb für die als formalistisch gebrandmarkten avantgardistischen Versuche Meyerholds im russischen Kunstbetrieb kein Platz. 1936 verlor er sein Theater, das er seit 1920 geleitet hatte und das seit 1923 seinen Namen trug. Drei Jahre später wurde Meyerhold verhaftet. Er starb am 2. Februar 1940 in Moskau. (Quelle: Microsoft® Encarta® Enzyklopädie 2000. 4.2.2002. <<http://encarta.msn.de/default.asp>>.)

### ***Proletkult***

Proletarische Kulturorganisation, abgekürzt Proletkult. Der Proletkult war eine Massenorganisation auf den Gebieten der Kunst und Kultur während der Revolution und des Bürgerkrieges. Die einzelnen Organisationen des Proletkults waren miteinander verbunden und hatten eine gemeinsame Leitung, daher kann man von einer Massenbewegung des Proletkults sprechen. Die ersten Gruppen und Zirkel des Proletkults entstanden im Jahre 1917, die größte Stärke erreichte die Bewegung im Jahre 1919, nach 1922 wurden die Proletkultorganisationen entweder aufgelöst oder dem Volkskommissariat für Bildungswesen unterstellt.

Das Ziel des Proletkults war es, das künstlerische Laienschaffen unter den Arbeitermassen zu organisieren und die Probleme der Entwicklung einer proletarischen Kultur zu behandeln. Eine besondere Aufgabe des Proletkult war es, den Schriftstellern, die aus Arbeiterkreisen stammten, zu helfen. Der Proletkult geriet unter den Einfluß der Machisten Bogdanar, was in der Konzeption der proletarischen Kultur als einer vollkommen neuen, nicht mit dem Erbe der kulturellen Vergangenheit verbundenen Erscheinung zum Ausdruck kam. Die Ideologen des Proletkults verkündeten auch, daß die Organisation von der Partei unabhängig sei, denn die führende Rolle in der Kulturpolitik habe der Proletkult.

Das Zentralkomitee der Partei übte in der Zeitung »Prawda« Kritik am Proletkult. Es warf ihm vor, daß der Proletkult eine ideologische Verwirrung herbeigeführt habe. Für den Kongreß des Proletkults, der am 7. 10. 1920 stattfand, bereitete Lenin eine Resolution vor, in dem er hervorhob, daß die proletarische Kultur nur auf dem Fundament der Errungenschaften der zwei Jahrtausende alten Kultur und des menschlichen Denkens aufbauen kann. Die Proletkult-Organisationen sollten – im Sinne der Resolution – innerhalb des Volkskommissariats für Bildungswesen eine helfende Rolle spielen und ihre

Aufgabe unter der allgemeinen Leitung durch die Sowjetmacht und die Partei als einen Beitrag zu den Aufgaben der Diktatur des Proletariats leisten.

Nach dem Kongreß im Jahre 1920 wurden zwar die wesentlichsten Fehler des Proletkults überwunden, aber sein negativer Einfluß blieb erhalten, und daher wurde diese Organisation, die den Erfordernissen der Sowjetmacht nicht entsprach, allmählich aufgelöst. Der Proletkult hatte auf das ideologisch-künstlerische Gesicht des sowjetischen Theaters und Films zu Beginn der zwanziger Jahre großen Einfluß. (Töplitz, S. 320)