Die Tatsache kommunistischer Kunst : Bemerkungen zur filmischen Ästhetik S.M. Eisensteins

Autor(en): **Züfle, Manfred**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **30 (1970)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964519

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die Tatsache kommunistischer Kunst

Bemerkungen zur filmischen Ästhetik S. M. Eisensteins

Die hier veröffentlichten Erklärungen einiger theoretischer Grundbegriffe Eisensteins bildeten den zweiten Teil eines Vortrages, gehalten am Akademischen Filmforum vom 22./23. November 1969 in Zürich. In einem ersten Teil versuchte ich anhand der Lebenserinnerungen Eisensteins, verfasst in den letzten Jahren vor seinem Tod, darzustellen, wie sein Kommunismus eine vielfach gebrochene, äusserst reflektierte, existenzielle Tatsache ist. (Der ganze Vortrag wird in einer der nächsten Nummern der «Civitas», Luzern, publiziert.)

Man kann, wenn man die Fülle der theoretischen Äusserungen Eisensteins ein wenig überblickt, gewisse systematische Grundzüge nicht übersehen. Obwohl Eisensteins Entwicklung von einem kaum überschaubaren Reichtum an Erfahrung, Interessen und Reflexion ist, obwohl diese Entwicklung zudem noch gebrochen ist durch gewisse Schwierigkeiten mit dem politischen System, das ja in bezug auf Kunst die Tendenz hat, eine dogmatische Position auf allen Gebieten durchzusetzen, korrigiert Eisenstein dieses Grundsystem seiner Ästhetik eigentlich nie. So ist er, ähnlich wie etwa Brecht, in seinen zentralen künstlerischen Sichten ungebrochen. Sicher ist zwar zum Beispiel das, was Eisenstein im Anschluss an «Oktober» (Fb 5/67) die intellektuelle Attraktion nennt, in vieler Hinsicht unsicher. Dass er von ihr aber am Schluss des Lebens in seinen Erinnerungen noch einmal mit ungebrochener Überzeugung spricht, indem er an ihrem Wesentlichen festhält, ist Zeichen genug dafür, dass sich Eisenstein von seiner eigentlichen Sache durch keine ideologischen Windrichtungen abbringen lässt, mögen auch Namen fallen.

So liegen denn die Grundpunkte seiner marxistischen Ästhetik alle zum vorneherein in einem Spannungsfeld: seine künstlerische Existenz im Rahmen der offiziellen Ideologie des Sowjetstaates, welche von einem bestimmten Zeitpunkt an ästhetisch mit sozialistischem Realismus umschrieben wird. Das heisst gar nichts anderes als: sie werden von Eisenstein zum vorneherein dialektisch erfasst und ergriffen. Diesen dialektischen Grund seines ganzen Schaffens nicht ernstnehmen zu wollen mit dem herablassenden Hinweis, Eisenstein sei zwar ein grosser Künstler, aber leider hätte er Kommunist sein müssen, wäre eine perfide Unwahrhaftigkeit unsererseits.

Die Grund**strukturen** lassen sich um die Eisensteinschen Begriffe «Montage», «das Organische», «Pathos» gruppieren. In sie kann die ganze Fülle seiner konkreten Einsichten eingefügt werden. Solche innere Konsequenz verneint den konkreten Reichtum nicht, sondern ermöglicht ihn erst. Vielleicht werden wir daraus am Schluss auch in eine konkretere Sicht seiner Filme entlassen. Vielleicht wird verständlich, warum sie kommunistisch und intellektuell, klassisch kunstvoll, emotional und russisch patriotisch wirken.

Es ist interessant, dass alle drei genannten zentralen Punkte der Theorie Eisensteins das Ästhetisch-Technische ins Metaphysische transzendieren, und zwar nicht verschleiert, sondern offen, indem Bezüge von Lenin über Marx und Engels bis zu Hegel, Leonardo da Vinci und Platons Timaios mit ernstester Kompetenz eröffnet werden. Das hat, wie mir scheint, folgende Gründe: Eisenstein will und kann es sich in seinen grossen theoretischen Arbeiten der dreissiger Jahre nicht leisten, nicht an das sowjetische Dogma vom sozialistischen Realismus zu glauben. Die dreissiger Jahre sind die Zeit der grossen Auseinandersetzung mit dem System, und zur gleichen Zeit fixiert sich das System dogmatisch in ästhetischer Hinsicht. Nur ist für einen so bewussten Künstler wie Eisenstein solches Dogma nicht schon im Glauben klar, vor allem nachdem er in seinen eigenen Filmen bis und mit «Das Alte und das Neue», ja bis und mit «Alexander Newski», seine Ästhetik schon praktiziert hat. Er muss vielmehr gerade durch seine künstlerische Erfahrung zu erweisen versuchen, was denn solcher Glaube überhaupt heissen könnte. Eisenstein ist gleichsam in der sowjetischen Kunstkirche in der Situation der fides quaerens intellectum, des Glaubens,

der die Einsicht sucht! Dies ist, wie wir wissen, in jeder Kirche eine äusserst gefährliche Situation. Eisenstein muss gerade im Verstand der **Kunst** zeigen, dass sie nur **als** Kunst eine ausgezeichnete Form der gesellschaftlichen Realität ist, und nicht schon als blosser naturalistischer, ideologisch verbrämter Abklatsch der sogenannten Realität. Das immer drohende Verdikt heisst: Formalismus, Intellektualismus.

Montage

So unterscheidet sich Eisensteins Begriff der Montage sehr wesentlich von demjenigen Pudowkins sowohl im denkerischen Stil als auch im denkerischen Horizont. Schon, dass es Eisenstein wagte, in der filmischen Methode des amerikanischen Regisseurs Griffith die Entdeckung des filmischen Prinzips der Montage[1] historisch zu sehen, hat ihm die sowjetische Parteikritik bis heute nicht verziehen. Das Tragische ist (wie in andern als der kommunistischen Kirche auch!), dass die Dummheit des Systems seinen eigenen ästhetischen Kirchenvater verkennt, oder die Möglichkeit in Wahrheit zu wissen, was es nur behauptet. Denn Eisenstein gibt zwar Griffith die Ehre der Entdeckung, durchschaut sie aber dialektisch und beerbt sie für die sozialistische Sache. Eisenstein sieht nämlich, dass Griffith die Montage handhabt, ohne zu wissen wozu. Was tut dabei Griffith? Er stellt gegenüber – nach Eisenstein immer unversöhnliche Gegensätze, letztlich arm und reich. So bleibt diese Gegenüberstellung bloss parallel: «Griffith ist in erster Linie der erhabene Meister des auffälligsten auf diesem Gebiet, nämlich der **Parallelmontage.**»[2] Die beiden Parallelen kommen zu keinem andern Zusammenhang als zu dem, dass sie sich gegenseitig antreiben. Das Resultat ist nichts anderes als gesteigertes Tempo, das nicht weiss, woraufhin es sich steigert. Oder, das Prinzip der Parallelmontage von Gegensätzen findet in sich selbst keinen wirklichen Sinn. Für den sozialistischen Betrachter Eisenstein ist aber gerade diese Feststellung von zweifacher Bedeutung. Einmal sieht er in seiner historischen Beurteilung, dass Griffith sein filmisches Gestaltungsprinzip von der bürgerlichen Kunst überhaupt geerbt hat. Schon Dickens montierte die Gegensätze im Aufbau seiner Romane als bleibender Antagonismus zwischen arm und reich in der Gesellschaft. Ja, das Prinzip reicht sogar weiter zurück und zeigt sich überhaupt als ein Prinzip von Kunst, das sich in der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer eminentesten Darstellung, dem Roman, am gesellschaftlichen Konflikt herausstellen muss. Wahr aber wird es zum erstenmal bei Griffith, weil es offensichtlich wird, weil es buchstäblich ans Licht tritt. Aber die Wahrheit ist nicht begriffen und nach Eisenstein bürgerlich auch nicht begreifbar, weil der Gegensatz sowohl ästhetisch als auch in der gesellschaftlichen Realität sein gelassen wird. Es ist deshalb auch klar, warum Griffith unverbindlich bleiben muss, ja sogar, wie in seiner Verherrlichung des Ku Klux Klans, für das Falsche optieren kann. Das Formprinzip des amerikanisch bürgerlichen Films kann in seiner Wahrheit erst dialektisch sozialistisch begriffen werden. Oder: Der sozialistische Künstler lässt die **Form** der Montage und damit die gesellschaftlichen Gegensätze nicht sein. Die montierten Elemente sind um einer neuen Einheit willen montiert. Sehen wir auf der Odessaer Treppe (im «Panzerkreuzer Potemkin», Fb 9/67) die langsam niedertretenden Soldatenstiefel, das Niederstürzen der Leute, das Niederfahren des Kinderwagens, ist das qualitativ Neue die revolutionäre Wut und Solidarität, auch unsere! Diese neue Einheit sieht Eisenstein in den umfassendsten Zusammenhängen von Bedeuten überhaupt. Er spricht von Montagetropus und bezieht damit sein filmisches Prinzip dialektisch auf ein sprachliches und begründet so ein ästhetisch-technisches in einer menschlichen Grundstruktur: «Scharfer Verstand» ist ein Tropus, der in der Sprache das Scharfe, das eigentlich zu Schwert, zum Beispiel, passen würde, zu Verstand montiert und damit einen qualitativ neuen Sinn erschliesst. (Es sei nur am Rande vermerkt, dass solche Art dialektischer Durchsicht durch die Methoden der Sprache mit der Begründung moderner Dialektik bei Hegel aufkam.) Ueberhaupt geht es Eisenstein in allen seinen Äusserungen über Montage immer wieder darum, dieses filmische Prinzip im Menschlichen überhaupt geschichtlich und das heisst real gründen zu lassen. So montiert der Mensch schon in seinen unbewussten Techniken, sich an ein Gesamthaftes zu erinnern, indem er die einzelnen «Abbilder» in ein «verallgemeinertes Bild»

in einem Prozess überzuführen versucht[3]. Dass das verallgemeinerte Bild gegenüber den einzelnen Abbildern ein qualitativ Neues ist, zeigt schon das Beispiel der Uhr, wo die verschiedenen Zeigerstellungen erst durch den Prozess zum qualitativ Neuen der Stundenbezeichnung wird. Der Prozess des Montierens liegt also real im Wesen des Menschen, aber erst ein dialektisches ästhetisches Bewusstsein versteht diesen Prozess und kann ihn so, gleichsam als eine bewusste Wiederholung des menschlichen Prozesses den Menschen **in** neuem und zu neuem Prozess wieder vermitteln.

Wenn wir bis jetzt gesehen haben, wie Eisenstein seinen Begriff der Montage gegen das bloss bürgerliche formale Kunstprinzip abgehoben hat, taucht jetzt die andere Abhebung auf gegen seine russischen Kritiker, die in der Kunst nur eine sozialistische Thematik sehen wollen und für die schon die Frage, wie diese Thematik geboten wird, keine erlaubte sozialistische mehr ist! Und Eisenstein zeigt ihnen zuerst, dass das künstlerische Prinzip seiner Filme eine menschliche Realität ist, und dass diese durch seine Kunst verstandene Realität eine sozialistische Bedeutung hat. Er zeigt ihnen also die kommunistische Tatsache der Kunst! Denn die Gegensätze sollen eben in der Eisensteinschen Montage nicht nur gezeigt, sondern überführt werden und mit ihnen das Bewusstsein des Publikums – letztlich in das Bewusstsein und die Tatsache der Revolution, des Kommunismus. Oder: Montage hat in ihrem menschlichen Grund schon die wahre Tendenz zum qualitativ Neuen gegenüber der blossen Summe der Einzelnen. So kann das wahre Neue gegenüber den Gegensätzen etwa von Unterdrückten und Unterdrückern nur die Revolution sein. Eisenstein realisierte das nicht nur in seinen Filmen bis in die dreissiger Jahre hinein und darüber hinaus je neu und konkret auf die jeweilige Thematik hin, sondern reflektiert diese Grundstrukturen filmischer Kunst auch bis in ästhetische Detailprobleme hinein. Dabei vertieft sich der Begriff selber. Ganz klar zum Beispiel zeigt sich, dass Montage nicht als intellektuelle Methode fixiert werden kann, obwohl Eisenstein nach dem Film «Oktober» einmal in dieser Richtung tendiert. Diese intellektuelle Überspitzung, der er den Namen intellektuelle Attraktion gab, übersteigt Eisenstein. Denn das Resultat der Montage vermittelt dem Zuschauer gerade das Erlebnis einer Gestalt, bei dem er wie in einem Prozess dabei war. Das Prinzip aber, das Kunst für ein dialektisches Bewusstsein überhaupt ermöglicht, die Zusammenschau auf ein künstlerisches Ganzes hin, das die Grundthematik eines Werks intendiert, gibt Eisenstein nicht auf. Das zeigt seine sogenannte Vertikalmontage, die im Anschluss an die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Prokofjew im «Alexander Newski» (Fb 5/63) dargestellt wurde und die zeigt, dass in jedem Augenblick des Werks die gesamte audiovisuelle Totalität von Bewegungsabläufen je auf das Ganze hin überzeugend montiert werden muss, fast wie in einer äusserst komplexen Partitur, wobei das ganze geglückte Kunstwerk durch die Montage erst zu einem qualitativ anderen wird als die bloss verwendeten Elemente, dass der Realismus einer Kunst nur in ihrer eigenen künstlerischen Realität liegen kann und nur so fähig ist, eine reale Vision des Prozesses zu vermitteln, den der Mensch in seiner Geschichte zum Beispiel auf die sozialistische Idee hin macht. Und so hat Eisenstein gerade aus seinen sozialistischen Horizonten heraus nicht nur praktisch durch seine Filme, sondern auch theoretisch durch seine filmische Ästhetik erwiesen, dass der Film Kunst ist. Und gerade dies hat man ihm seit den späteren dreissiger Jahren in seinem Land offiziell immer weniger abgenommen, wahrscheinlich weil hier der Gedanke eines Künstlers revolutionär über die Wirklichkeit hinaus tendierte. Es ist typisch, dass Eisenstein auch nach dem «Alexander Newski» das Subtilste und Detaillierteste über Montage, eben über die Vertikalmontage, verfasst hat. Und ebenso typisch, dass zum Beispiel in der in Russland und Ostdeutschland erschienenen grossen Aufsatzsammlung dieser Aufsatz mit den fadenscheinigsten Gründen nicht veröffentlicht wurde. Ich glaube aber nicht, dass seine zwei letzten Filme Kompromisse sind mit dem sich verhärtenden System. Ich glaube sogar, dass der darin zutage tretende Patriotismus Eisensteins zum Beispiel durchaus seine Sache ist. Ich glaube, dass diese beiden Filme sogar eigentliche Tatsachen kommunistischer Kunst sind im kommunistischen Staat und trotz ihm, indem das künstlerische Prinzip der Eisensteinschen Filme noch in sehr viel weitere, sowohl

menschliche und geschichtliche als auch künstlerische Dimensionen reicht. Man mag sie Staatsopern heissen. Ich würde sie im Vergleich mit dem Klassiker «Potemkin» Alterswerke nennen.

Das Organische

Doch wir wollen zum Schluss noch sehen, wie Eisenstein das Grundprinzip der Montage noch einmal gleichsam realer begründet in seiner Vision des Organischen und des Pathos in der Filmkunst. Vielleicht ist es typisch, dass er die Gedanken darüber (gesammelt unter dem Titel «Über den Bau der Dinge»[4]) hauptsächlich an seinem eigenen Werk «Panzerkreuzer Potemkin» entwickelt. Dieser Film war durch seine Wirkung, trotz den Schwierigkeiten mit dem System, bereits klassisch, eine auch für das System unumstössliche Tatsache kommunistischer Kunst. Und gerade hier liess sich von Eisenstein das innerste Wesen seiner Kunst unbestreitbar kompetent als eigentlicher Lehrbegriff rechtfertigen.

Dass ein Kunstwerk, das vollendet sein will, im übertragenen Sinn organisch sein muss, das heisst, dass alle Elemente zu einander stimmen müssen, ist für Eisenstein klar. Das Organische in diesem Sinn ist nichts anderes als das Resultat der vollendeten und umfassenden, alles durchgreifenden Montage, der Gesamtmontage oder Komposition. In solchem übertragenen Sinn ist jedes Kunstwerk ein Organismus.

Doch für Eisenstein ist sein «Potemkin» in einem viel weniger übertragenen, in einem viel realeren Sinn organisch. Er will eine sozusagen wissenschaftliche Gleichung aufstellen, die das Sein der Natur und das Sein der Kunst im Prinzip verbindet. Das Prinzip ist der goldene Schnitt. Eisenstein warnt: «Es liegt auf der Hand, dass der besonderen, der unvergleichlichen Wirkungskraft des goldenen Schnittes nichts ‚Mystisches' zugrunde liegt.»[5] Nichts Mystisches, aber etwas durchaus Philosophisches.

Dass viele Kunstwerke unter dem Prinzip des goldenen Schnitts stehen, wusste man schon immer. Eisenstein bringt schlagende Beispiele aus der Malerei und der Literatur. Der goldene Schnitt ist aber auch in sich, mathematisch, die klassische Formulierung des vollendeten Verhältnisses, die Ordnung an sich gleichsam, von der man nicht erstaunt sein kann, dass sie gerade in der Ordnung der Kunst wieder verborgen wirksam wird. Doch diese Ordnung hat noch eine ganz andere Realität als die bloss mathematische. Stellt man nämlich organisches Wachstum in einer Kurve dar, ergibt sich eine mathematisch geregelt sich erweiternde Spiralkurve um einen Nullpunkt. Richtet man diese Kurve mit einem Koordinatenkreuz durch den Mittelpunkt aus, dann stehen die durch die Kurve jeweils herausgeschnittenen Abschnitte der Koordinaten im goldenen Schnitt zueinander. Der goldene Schnitt ist also das Ordnungsprinzip organischen Wachstums. Das klassisch mathematische Verhältnisordnungsgesetz bestimmt also nach Eisenstein sowohl das Wachstum eines natürlich organischen Seins als auch die Erscheinungsweise eines vollendeten Kunstwerks.

Verblüffender als diese Zusammenhänge an sich (mögen sie nun stimmen oder nicht) ist vielleicht, dass ausgerechnet Eisenstein wieder auf sie verfällt und sie mit Akribie auf seinen Klassiker «Potemkin» anwendet. Eisenstein traut sich also bekenntnishaft zu, mit seiner Kunst in den natürlichen Ordnungs-Prinzipien des Seins überhaupt zu gründen. Damit wird seine ästhetische Praxis für eine Kritik, die mindestens vorgibt, keinen andern Horizont zu haben als die Realität, eigentlich unanfechtbar.

Wir wollen kurz sehen, wie Eisenstein das Organische in seinem Film «Potemkin» sieht. Die klassische Einteilung der Tragödie in fünf Akte ist vielleicht nur der Ausdruck des verborgenen Prinzips des goldenen Schnitts. Legt man nämlich den goldenen Schnitt von vorne und von hinten, müssen zwischen dem zweiten und dritten und zwischen dem dritten und vierten Akt, den zentralen dritten gleichsam heraushebend, die wesentlichen Zäsuren liegen. Wie bekannt ist, sah Eisenstein seinen «Potemkin» als ein fünfaktiges Drama an. Legt man die Zäsuren nach dem goldenen Schnitt — und Eisenstein tut das von der Gesamtlänge des Films her fast millimetergenau — kommt man zu zwei ausgezeichneten Punkten, einem Nullpunkt im Uebergang vom zweiten zum dritten Akt und einem Höhepunkt auf der Scheide vom dritten zum vierten. Doch nicht genug damit; jeder Akt ist noch einmal nach demselben Schema zäsuriert.

Doch was soll das alles? Es ist ja «schön», dass das alles so ist, aber hat es auch eine verbindliche Bedeutung? Im Nullpunkt, nach dem Aufstand auf dem Schiff, nach dem ersten dynamischen Höhepunkt kommt in der berühmten Nebelsequenz die Handlung zum Stehen. Im Höhepunkt erhebt sie sich aus der tiefen Totentrauer, indem sie als Verbrüderung und Wut langsam wächst, in der gehissten roten Fahne, die nachträglich in den meisten Kopien des Films von Hand rot koloriert wurde. An den schönen Punkten der Form, an den Schnittpunkten der Proportion ereignet sich also Bedeutendes, und zwar so, dass in der Wirkung auf das Publikum ein höchst realer, nämlich emotionaler Umschwung geschieht.
Damit treten wir aus dem blossen Bereich der Form hinaus, mag sie noch so sehr im Gesetz des natürlichen Seins begründet sein, in ein sehr viel Realeres, nämlich in das menschlich Bedeutsame. Da reicht aber der Begriff des Organischen nicht mehr aus und wird durch den Begriff des Pathos abgelöst.

Pathos

Eisenstein fasst Pathos als Ekstase auf und übersetzt dies richtig mit «Aussersichkommen». Aus vielen Stellen seiner Lebenserinnerungen ist klar erkennbar, dass Eisenstein in der Ekstase den ekstatischen Sinn von Geschichte überhaupt sah. Diesen Horizont hat der Begriff auch, wenn Eisenstein im «Bau der Dinge» konkret anhand der Treppenszene analysiert, wie der pathetische Stil in der ekstatischen Wirkung auf das Publikum funktioniert. Wir aber wollen hier gerade einen organischen Zäsurpunkt auf seine pathetische Wirkung hin kurz betrachten. Schon beim Begriff der Montage sahen wir, dass es Eisenstein darum geht, die Gegensätze überzuführen nicht in ein Leeres, ausweglos Bleibendes, sondern in ein Resultat. Im Höhepunkt des Films wird die Trauer übergeführt in die revolutionäre Brüderlichkeit. Aber dies geschieht nicht in einem blossen intellektuellen Prozess, sondern so, dass es einleuchtet, so dass es gar nicht anders sein kann, so dass auch der Zuschauer gleichsam mitaufspringen muss, dass er mitgerissen wird. Wohin? Zur roten Fahne! Das heisst aber, im Pathos geschieht noch ein ganz anderer Übertritt. Die vollendete Form des Kunstwerks soll hinübertreten nicht nur in die Solidarisierung der dramatis personae, sondern in die der Zuschauer. Die dargestellte revolutionäre Brüderlichkeit soll durch das **Kunst**werk übergeführt werden in die revoltierte Emotion des Zuschauers. Und zwar nicht durch einen beliebigen Anlass, sondern durch die ausgezeichnete, eben künstlerisch komponierte Thematik dieses Films. Denn dieser Film ist die Revolution, wie sie zeichenhaft 1905 anhob, vermittelt durch eine dramatisch gedichtete Episode, durch eine durch Kunst ausgezeichnete, das heisst bedeutende Situation. Oder: Gerade in seinem Pathos, spielend auf der sicheren ästhetischen Organisation ist Potemkin offensichtlich im brisantesten Sinne eine Tatsache kommunistischer Kunst, die auch unser Bewusstsein — und das ist das Bedenkenswerte — mitreisst.
Erlauben Sie zum Schluss eine kurze Rekapitulation unserer schwierigen und langwierigen Bemühung, mit der wir endlich beim Klassiker seiner filmischen Praxis angelangt sind, um schliesslich noch ganz kurz ins weitere seines filmischen Werks hineinzuleuchten. Montage als das gekonnte Handwerk des Filmkunstwerks wies in der Eisensteinschen Reflexion schon auf ein Weiteres, nämlich auf seine sehr eigenwillige sozialistische Begründung von Filmkunst, ja, weil für Eisenstein der Film ja gleichsam die Totalität von Kunst ist, von Kunst überhaupt. Dieser Grund sah sich in einer Gleichung mit dem Bauprinzip der Realität. Aus solcher ästhetischer Gegründetheit ist die Wirkung des Kunstwerks eine pathetische, das heisst eine als geschichtliches Zeichen ergreifende und ins Publikum geschichtlich eingreifende.

Vielleicht ist es typisch, dass in seinem eigentlichen Klassiker «Potemkin» Eisenstein die geschilderte Thematik vor die Revolution, ins Jahr 1905, in ihr Anheben, in ihre Hoffnung verlegte. Sie steht noch aus, das Pathos zu ihr ist gross. Im Film «Oktober» ist die Revolution selbst das Thema. Vielleicht ist es typisch, dass gerade in diesem Film, wie wir im ersten Teil schon gesehen haben, das Pathos als intellektuelle Attraktion verstanden wird. Zwar ist die Montage zur Zerstörung der Gottesbilder auch hinreissend, aber sie reisst die Reflexion hin. Vielleicht ist post festum,

auch nach der revolutionären Sturmperiode der sowjetischen Kunst bis zum Beginn der dreissiger Jahre das revolutionäre künstlerische Bewusstsein nur noch im genauen Gedanken zu retten. Vielleicht verschwindet es nachher überhaupt in eine nochmalige Erweiterung und Vertiefung der Kunst hinein. Eisensteins Rückwendung zu historisch weiter zurückliegenden Themen, zu Distanzierterem hat, glaube ich, in seinen zwei letzten Filmen auch innere Gründe. Die menschliche und künstlerische Totalität des Kunstwerks wird in Ton und Farbe noch umfassender versucht, mag das gleichzeitig den Wünschen nach monumentaler Selbstverklärung des Regimes entsprechen, Eisenstein durchbricht solche Schemate im menschlichen und geschichtlichen Gehalt seiner Schöpfung. Es kommt dazu, dass Eisenstein, auch wenn er in einer nicht ungebrochenen Auseinandersetzung mit dem Sowjetstaate war, immer zu tiefst Russe war, das heisst, von der mächtigen geschichtlichen Bedeutung seiner Heimat überzeugt war. Aus solchem russisch nationalem Boden heraus gibt es vielleicht in seinen letzten Filmen eine geheime Korrespondenz der künstlerischen Thematik, der sich an bestimmten Situationen zeigenden geschichtlichen Macht und der Macht der Machthaber, auch wenn diese solche Korrespondenz lange nicht erfassten, wie die lange Zurückhaltung des 2. Teils von «Iwan der Schreckliche» (Fb 4/61) zeigt. Zu welchen neuen Horizonten Eisenstein noch hätte aufbrechen können, würde vielleicht am meisten sein Mexikofilm zeigen, der weder an sowjetische noch an russische Beschränkungen gebunden gewesen wäre und der das Thema der Revolution vielleicht noch einmal geschichtlich umfassender gedacht hat. Gerade dieser Ausblick aber ist uns durch historischen Zufall nur als Ruine überliefert. So sind denn das letzte Wort Eisensteins seine Visionen russischer Geschichte.

Dr. Manfred Züfle

Anmerkungen

[1] S. Eisenstein, Ausgewählte Aufsätze, Berlin 1960, S. 157–230; [2] aaO. S. 205; [3] aaO. S. 330; [4] aaO. S. 277–324; [5] aaO. S. 290.

Film, Radio und Fernsehen als Hochschulfächer an der Universität Freiburg

Im Wintersemester 1969/70 setzt das Institut für Journalistik der Universität Freiburg i. Ü. die Vorlesungen und Übungen über Radio und Fernsehen fort, wie sie bereits seit einem Jahr nach einem neuen Konzept durchgeführt werden. Freiburg war die erste Universität in der Schweiz, die regelmässige Kurse über Film, Radio und Fernsehen in ihren Lehrplan aufnahm, und zwar schon 1958. Vergangenes Jahr wurden diese Kurse in das Institut für Journalistik integriert, das seine Arbeit nun allen Massenmedien widmet.

Das Studium an diesem Institut, das sich in eine deutsch- und eine französischsprachige Abteilung gliedert, umfasst einen Zyklus von vier Semestern. In Vorlesungen und Übungen werden theoretische und praktische Fragen der Fachgebiete Presse, Radio, Fernsehen und Film behandelt, wobei sich der Studierende in einer der Kombinationen Presse-Radio und Film-Fernsehen spezialisieren kann. Die theoretischen Grundlagen für die einzelnen Fachgebiete werden in einer Vorlesungsreihe über Grundfragen der sozialen Kommunikation (Massenkommunikation) geboten. Exkursionen und Praktika ergänzen die Ausbildung.

Das Studium am Institut für Journalistik wird durch eine mündliche und schriftliche Prüfung abgeschlossen, wobei für die Erwerbung des Diploms ein Universitätsgrad (Lizentiat oder Doktorat) vorausgesetzt wird. Hörer, die keinen akademischen Grad erwerben wollen, erhalten ein Zeugnis über die Abschlussprüfung.

Diese Ausbildungsmöglichkeit auf dem Gebiet der Massenkommunikation steht nicht nur immatrikulierten Studenten der Universität offen, sondern auch Journalisten, Radio- und Fernsehmitarbeitern, Pädagogen und weiteren Interessenten, die bereits im Berufsleben stehen und sich durch den Besuch einzelner Vorlesungen und praktischer Übungen weiterbilden möchten (siehe auch «Filmberater» 11/69, 2. Umschlagseite).

Dr. Markus T. Drack