

Flashback . die Bedeutung des Dazwischen

Autor(en): **Imhof, Gregor**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 367

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863306>

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.

Sergei Eisensteins Jubiläumsfilm zur Oktoberrevolution ist weniger Darstellung als vielmehr Überhöhung der Fakten. Sein eigentliches Thema ist das explosive Zusammentreffen von Bildern.

Die Bedeutung des Dazwischen

Im Auto von Lazar Wechsler passiert Sergei Eisenstein im September 1929 die Schweizer Grenze. Er hat keine Aufenthaltsbewilligung. Wechsler nimmt ihn als Gast auf, nicht ganz uneigennützig. Als Gegenleistung soll Eisenstein einen Film zum Thema Abtreibung machen, der zum Teil in einer Zürcher Klinik gedreht wird. Der kurze Aufenthalt in der Schweiz ermöglicht Eisenstein die Teilnahme an einem Kongress auf Schloss La Sarraz. Dort trifft sich die filmische Avantgarde, unter ihnen Walter Ruttmann, Béla Balázs oder Alberto Cavalcanti. Sie diskutieren über die Möglichkeiten des unabhängigen Films in Europa und schauen sich Buñuels *Un chien andalou* an. Eisenstein hält einen Vortrag über Mimesis im Film. Damit versucht er, den Vorwurf zu entkräften, seine Filme seien zu naturalistisch. Weil er auch in Zürich verschiedene Vorträge hält, fällt er der Polizei auf und wird nach gut zwei Wochen ausgewiesen.

Hinter ihm liegt eine Art Erschöpfungsdepression, denn die Produktion von *Oktober* hat Eisenstein an die Grenzen seiner Kräfte gebracht. Die Arbeit am Schneidetisch bewältigt er nur mit Aufputzmitteln, zeitweise erblindet er. Schlimmer noch wiegt die schlechte Aufnahme des Films bei Kritik und Publikum. In der jungen Sowjetunion ist es gerade der hohe Abstraktionsgrad, der zu harschen Urteilen führt: Der Film sei unverständlich, symbolisch aufgeladen, gar formalistisch. Und auch die Uraufführung in Berlin mit der Musik von Edmund Meisel floppt.

Eisenstein hat mit seinem dritten Kinofilm erneut ein ganz grosses Thema angepackt und sich offenbar die Finger daran verbrannt.

Filme für die Feierlichkeiten

Dabei begann alles so positiv. Der zehnte Jahrestag der Oktoberrevolution soll in der Sowjetunion gebührend gefeiert werden. Der Film, von der Nomenklatura zum neuen Leitmedium ausgerufen, soll einen gewichtigen Beitrag dazu leisten. Viele bedeutende Vertreter der sogenannten Sowjet-Montage werden ab 1926 mit Aufträgen ausgestattet: Wsewolod Pudowkin dreht *Das Ende von Sankt Petersburg*, Dsiga Wertow *Das elfte Jahr* und Eisenstein in Zusammenarbeit mit Goskino *Oktober*. Es handelt sich um den grössten Staatsauftrag des Jahres.

Doch die Nähe zur Macht bringt neben der ständigen Angst, in Ungnade zu fallen, eine bittere Ambivalenz mit sich, der viele Künstlerinnen und Künstler in der Sowjetunion ausgesetzt sind: Materiell wachsen die Möglichkeiten ins schier Unermessliche, künstlerisch beginnt eine systematische Kontrolle und Zensur. So kann Eisenstein für Aussenaufnahmen zu *Oktober* im nächtlichen St. Petersburg das Licht der ganzen Stadt ausschalten lassen, damit er genügend Strom für die Scheinwerfer hat, er kann an Originalschauplätzen wie dem Winterpalast drehen und Tausende Komparsen für die Massenszenen rekrutieren. Das Drehbuch jedoch muss er ständig der Zensurbehörde vorlegen, und noch während der Montagearbeit verlangt vermutlich Stalin selbst, dass er die Szenen mit Trotzki herauschneidet. Obwohl er für das Drehbuch viele Dokumentaraufnahmen anschaut und sich am Set von Zeitzeugen beraten lässt, ist sich Eisenstein dieser Einflussnahme bewusst: Die Partei sei es, sagt er gegenüber einem Journalisten, die das Drehbuch zum Film schreibe. Die staatlichen Interventionen führen zu vielen Verzögerungen, sodass *Oktober* nicht wie gewünscht im Herbst 1927 im Bolschoi-Theater in Moskau uraufgeführt werden kann, sondern erst im März des darauffolgenden Jahres.

Zwischen Kunst und Propaganda

So schwankt der Film zwischen faktischer Darstellung und ideologischer Verklärung. Die Februarrevolution, die ein echter Volksaufstand war, wird nur kurz abgehandelt. Die Oktoberrevolution hingegen stilisiert Eisenstein zum historischen und filmischen Höhepunkt, obwohl sie faktisch der Staatsstreich einer kleinen Gruppe war. Denn im Oktober 1927 wird der Winterpalast in St. Petersburg, in dem die Übergangsregierung tagt, nur von ein paar Offizierschülern und einem Frauenbataillon bewacht. Die Rote Garde kann praktisch kampfflos eindringen und die Regierung verhaften. Bereits das historische Ereignis ist eigentlich nur eine Inszenierung, die es später, wie erst jüngst die Slawistin Sylvia Sasse aufgezeigt hat, in Form von Reenactments auszugestalten galt. In Eisensteins Version ist die Einnahme

des Winterpalasts eine opulente Massenchoreografie, die sich nicht wie in der historischen Wirklichkeit an einem Seiteneingang, sondern vor dem Hauptportal des Gebäudes abspielt.

Interessanterweise ist es genau diese Szene, die ins kollektive Gedächtnis eingeht. Fotos der Winterpalastsequenz werden in vielen Museen der Sowjetunion als «historische Bilder» präsentiert. Und selbst im Jubiläumsjahr 2017 zeigen neue Dokumentarfilme just diese Sequenz, um die historischen Ereignisse zu illustrieren. Dabei ist die Erstürmung des Winterpalasts ein typisches Beispiel für die eher narrativen, konventionellen Teile des Films. Viel spannender sind die unzähligen experimentellen und innovativen Szenen, denn Eisenstein kann wie kein anderer abstrakte Ideen in packende Sinnbilder übertragen.

Bilder kommentieren Bilder

Bereits der Anfang des Films ist ein visueller Paukenschlag: Eine gigantische Statue von Zar Alexander III. wird von Arbeitern zu Fall gebracht. Metaphorisch wird hier der Zusammenbruch des alten Systems in Szene gesetzt. Die Statue kommt später noch ein zweites Mal zum Einsatz. In der Phase der Übergangsregierung unter Alexander Kerenski besteht die Gefahr, dass das alte System wieder etabliert wird. Eisenstein erzählt das erneut über Objekte: Weihrauchgefäße repräsentieren die orthodoxe Kirche, Orden und Epauletten den Adel. Die Teile stehen fürs Ganze. Und dann zeigt er die herunterstürzende Zarenstatue der Anfangssequenz im Rücklauf, sodass sie am Schluss wieder auf dem Thron sitzt und die Insignien der Macht in Händen hält.

Ist Oktober ein typischer Film der Massen, des Kollektivs, so ist er genau ein Film der Objekte. Vor allem Statuen montiert Eisenstein an vielen Stellen hinein, um so die revolutionären Geschehnisse und ihre Protagonisten zu kommentieren. Der Chef der Übergangsregierung, Kerenski, etwa wird in einer berühmt gewordenen Sequenz mit einer mechanischen Pfauenfigur gegengeschritten, die ein Rad schlägt und sich zu drehen beginnt. Das Nebeneinander dieser beiden Bildaussagen soll Assoziationen auslösen: Geht es um Automatenhohlheit, Kerenskis Imponiergehabe, gar um ein erotisches Verhältnis zur Macht? Die Bedeutung vervollständigt sich erst im imaginären Zwischenraum der Bilder.

Für die Darstellung der sogenannten Juli-Ereignisse findet Eisenstein die vielleicht stärkste Chiffre des Films. Die Bolschewiken versuchen, mit einem Aufstand die Übergangsregierung zu stürzen. Doch diese schlägt den schlecht koordinierten Putschversuch gewaltsam nieder. In Eisensteins Darstellung wird das Ereignis wieder über ein Objekt erzählt, dieses Mal eine Brücke, die in einer fulminanten Parallelmontage in Szene gesetzt wird. Zu Beginn der Sequenz werden Schüsse auf die Menschenmenge abgefeuert. Ein junger Bolschewik mit einem Transparent in der Hand flieht ans Ufer der Newa. Dort ringt ihn ein Militär nieder. Damen der feinen Gesellschaft stossen dazu



und stechen höhnisch mit ihren Sonnenschirmen auf ihn ein. Ein Pferdewagen fährt auf die Newsky-Brücke. Erneut fallen Schüsse. Auf der Brückenmitte liegen der tote Schimmel und eine Frau. Direkt unter ihren langen blonden Haaren beginnt sich nun die Brücke zu teilen. Sie wird auf Befehl hochgefahren, um das Arbeiterviertel vom Zentrum zu trennen. Die Kamera blickt auf die eiserne Unterkonstruktion der Brücke, die sich unerbittlich zu heben beginnt. Als die beiden Teile senkrecht aufgerichtet sind, hängt das Pferd wie ein Opfertier am Brückenrand. Dann stürzt es in die Tiefe. Durch die Montage wird die Sequenz unglaublich dynamisiert, fast bis zum Bersten semantisch aufgeladen. Alle sind sie Opfer der Regierung: der Mann, die Frau, das Tier. Die sich erhebende Brücke wird zum Symbol der Niederlage der Arbeiter.

Die Erfahrungen mit der Montage von Oktober wird Eisenstein in den Folgejahren aufarbeiten. Als Destillat entsteht seine Theorie des intellektuellen Films. Zudem hat er die Idee, «Das Kapital» von Karl Marx zu verfilmen, und entwirft ein Drehbuch. Es wird nie verfilmt.

Gregor Imhof

→ Siehe auch: Igor Chubarov, Inke Arns, Sylvia Sasse (Hg.): Nikolaj Evreinov: «Sturm auf den Winterpalast». Zürich, Berlin: Diaphanes 2017