

Jenseits aller Ideologien : Lebenswerk des Filmkünstlers Sergei M. Eisenstein

Autor(en): **Niederer, Rolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1973)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933441>

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.

KOMMUNIKATION + GESELLSCHAFT

Jenseits aller Ideologien: Lebenswerk des Filmkünstlers Sergei M. Eisenstein

Am 23. Januar hätte er seinen 75. Geburtstag feiern können – am 11. Februar wird seines 25. Todestages gedacht: Das Lebenswerk des sowjetischen Filmkünstlers Sergei Michailowitsch Eisenstein (1898–1948) hat seinen Schöpfer überdauert und ist auf dem Wege, immer neue Generationen, die ihr Herz an flimmerndes Zelluloid verloren haben, jenseits aller Ideologien vom Kunstverständnis des grossen Regisseurs zu überzeugen. Eisensteins berühmtestes Werk, *Panzerkreuzer Potemkin*, als einer der besten Filme der Welt bezeichnet, erscheint bis zum heutigen Tag als ständig wiederkehrende Reprise in Studiokinos und Filmklubs.

Seine Liebe gehörte den plastischen Künsten

Jüdischer Abstammung von seinen Grosseltern väterlicherseits, wurde Sergei M. Eisenstein als Sohn des Ingenieurs Mikhail Eisenstein in Riga geboren. Der kleine Sergei wuchs zwischen seiner Mutter Julia, die ihn nach streng traditioneller Moral erziehen liess, und seinem Kindermädchen auf, das um ihn den Geruch der Ikonen und geheimnisvollen Aberglaubens verbreitete; eine Umgebung, die grossen Einfluss auf die ständig wachsende Sensibilität des Knaben hatte. Sergei, vorbestimmt, in die väterlichen Fussstapfen zu treten, begann schliesslich im Jahre 1915 mit dem Ingenieurstudium. Doch seine Liebe gehörte den plastischen Künsten, dem Zeichnen und Gestalten, und so entschloss er sich zu einem Kompromiss: Er begann Architektur zu studieren. Eisenstein fühlte sich von der italienischen Renaissance angezogen, von Leonardo da Vinci vor allem, und seine Zuneigung gehörte der *Commedia dell'arte*. Da riss die bolschewistische Revolution die Familie auseinander: Vater Mikhail, der sich für die «Weissen» engagiert hatte, emigrierte nach Deutschland, während Sohn Sergei in den Reihen der «Roten Armee» zu finden war, wo er nicht nur seine während des Ingenieurstudiums erworbenen Kenntnisse anwenden konnte, sondern auch als Zeichner von Propaganda-Slogans und Plakaten eingesetzt wurde. Nach der Machtergreifung der Kommunisten ging Eisenstein nach Moskau, wo er sich der Bühne zuwandte. Am Proletkult-Theater, das sich damals zu einer «kollektiven, revolutionären», und selbstverständlich immer ideologisch ausgerichteten, aber satirischen und exzentrisch-karikaturistischen Kunstform entwickelte, wurde er als Dekorateurassistent verpflichtet. Daneben studierte Eisenstein die Eigenart japanischer Schauspielkunst. Nachdem er einige Zeit unter dem damals führenden Theatermann Meyerhold gearbeitet hatte, durfte er mit eigenen Inszenierungen beginnen. So machte er einmal Gebrauch von der Möglichkeit, durch eine Filmprojektion den «innern Monolog» der handelnden Person auszudrücken. Zur Durchführung dieses Gedankens appellierte er an den damals berühmtesten Filmschöpfer der Sowjetunion, Dziga Wertow, der aber verhindert war, was Eisenstein zwang, den Film selber zu drehen. Von da an hörte der Theatermann Eisenstein nicht mehr auf, Filme zu drehen.

Montage der «Kollisionen»

Gewiss, Eisenstein hat die Montage, d. h. den Bildschnitt – oder, wie sich der französische Filmkritiker und -historiker André Bazin ausdrückt, die «Organisation der Bilder in der Zeit» –, nicht erfunden. Die Legende schreibt dies dem Amerikaner David Wark Griffith zu. Aber Eisenstein war wohl am weitesten im Studium der schöpferischen Montage fortgeschritten. Für den Regisseur des *Panzerkreuzer Potemkin* ist alles Kampf in der Welt, und das Ziel der Kunst sieht er darin, diesen Kampf bewusst wer-

den zu lassen. Montage bedeutet nicht einfaches Nebeneinanderstellen von Bruchstücken der Realität: Sie erscheint wirklich nur, wenn es einen Konflikt gibt, einen spürbaren Schock zwischen einem Bild und einem ihm folgenden. Es ist dieses Aufeinanderprallen, diese Montage der «Kollisionen», die dem Film die Spannung, die Dynamik gibt: Der Grad der Unvereinbarkeit steigert die Intensität der Erscheinung und der Spannung, die zu Grundelementen des Rhythmus kinematographischer Kunst werden. Durch die Dosierung der Variationen entsteht der lebendige Eindruck, aus dem ein Ganzes entsteht. «Es handelt sich darum, eine Serie von Bildern zu schaffen, so zusammengesetzt, dass sie eine Ergriffenheit hervorrufen, die dann zu einer Folge von Gedanken führt (...) Ich glaube, dass allein der Film fähig ist, diese grosse Vereinigung zu erreichen, dem intellektuellen Element seine Quellen zurückzugeben, die vitalen, konkreten, gefühlsmässigen Quellen», schrieb Eisenstein im Jahre 1923. In seinem ersten Film *Der Streik* (1924) fanden diese Theorien ihre erste Anwendung. Als erzieherischer Film gedacht, wurde er unter seinen Händen zu einem genialisch-chaotischen Experiment. Berühmt wurde vor allem jene Sequenz, in der Eisenstein die Aufnahmen von der Niedermetzlung streikender Arbeiter mit Bildern von der Schlachtung eines Stiers «kollidieren» liess, was beim Publikum den Zorn gegen das Vorgehen der Soldaten der herrschenden Klasse verstärken sollte.

Erstmals in der Filmgeschichte war die Masse «der Held»

Eisensteins Gesamtwerk wird, wie bereits erwähnt, von einem Film überragt: *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), einem Regierungsauftrag zur Feier der «Revolution» von



Aus «Que viva, Mexico!»

1905. Erstmals in der Filmgeschichte war die Masse «der Held», und die Bevölkerung von Odessa half tatkräftig bei den Dreharbeiten mit. Mit *Potemkin* erscheinen die Qualitäten des russischen Films, die seinen Platz und Einfluss rechtfertigen. Zu einfach wäre es, auf dieses Werk nur stolz zu sein als auf einen der zehn oder zwölf besten der Filmkunst, zu einfach auch, nur das eindrückliche Auftauchen des sozialen Elements zu würdigen. Mehr als das ist darin enthalten: direktester Ausdruck lebendiger Bewegung, bewusstes Ausschliessen der Berufsschauspieler, fern von Literatur, Theater und Theorie der mächtige Eindruck des Kollektivs, das Bild der Massenseele. Ein Propagandafilm in seinem vornehmsten Sinne: als Widerspiegelung universellen Gewissens, als Begeisterung für eine Idee. Höhepunkt des dramaturgisch vollendeten Werkes bildet die inzwischen zur filmischen Legende gewordene Füsillade auf der Hafentreppe von Odessa. In erschütternden, vom grossen Kameramann Eduard Tissé meisterhaft fotografierten Bildern, vom Massaker an der den meuternden Matrosen auf der «Potemkin» zujubelnden Bevölkerung, gibt Eisenstein seinem Zorn, seinem Mitleid, seiner menschlichen Wärme und seiner Aufrichtigkeit genialen Ausdruck. Die Masse «Menge» wird individualisiert durch Grossaufnahmen von Gesichtern und Details der Kleidung, die «lebenden Modelle» wechseln mit ausdrucksvollen «toten» Gegenständen ab: die Stiefel, die Treppe, die Säbel. Erschütternde «Kollisionen» begleiten die Episode: die Mutter, die die Leiche ihres Kindes den Soldaten entgegenstreckt, der Kinderwagen, der allein die Stufen hinunterrollt, ein ausgestochenes Auge hinter einer stählernen Brille...

Das Alte und das Neue

Der Erfolg von «Potemkin» liess dem Regisseur jede Möglichkeit offen, um in den Jahren 1926–1929 *Generallinie* (Das Alte und das Neue) zu drehen, eine Arbeit, an der Eisenstein jahrelang arbeitete und etwa 100 000 Meter Rohfilm verbrauchte. Trotz der heute etwas naiv anmutenden Bildfolgen wurde es eine der reifsten Leistungen der zu Ende gehenden Stummfilmzeit, in der Eisensteins Montage der «Kollisionen» allerdings oft zu unfreiwilligen Grotesken führte. So unterbrechen etwa Wasserspiele die Arbeit einer Milchzentrifuge, Explosionen und Raketen sollen den Ausbruch eines Stiers symbolisieren. Daneben gibt es aber Bilder von unheimlicher Intensität und vollendeter Stilsicherheit wie etwa die bäuerliche Prozession, die Regen erlebt. Dazwischen drehte Eisenstein den Film *Oktober*, ein in seinem Symbolismen heute fast unverständlich gewordenes, aber bildhaft hinreissendes Gemälde der bolschewistischen Revolution von 1917. Mit 30 Jahren, auf dem Höhepunkt seines Ruhmes, reiste Eisenstein nach Europa, auch in die Schweiz, wo er an einem Internationalen Filmkongress teilnahm und sogar einen kleinen Film *Sturm über La Sarraz* leitete. Etwas später folgte der Aufbruch in die Vereinigten Staaten.

Enttäuschung in Hollywood

Hollywood brachte dem Filmkünstler nur Schwierigkeiten. Eisenstein konnte dort gegenüber Paramount-Boss Jesse Lasky keines seiner Projekte (beispielsweise «Gold» nach Blaise Cendrars oder «Eine amerikanische Tragödie» nach dem Roman von Theodore Dreiser) durchsetzen, und so reiste er schliesslich mit Geldmitteln, die der Romanautor Upton Sinclair und der Tarzan-Filmproduzent Sol Lesser aufgetrieben hatten, im Jahre 1931 nach Mexiko ab. Das Bildmaterial, das Eisenstein und sein Kameramann Tissé dort aufnahmen, hätte der Gipfel Eisensteinschen Schaffens werden sollen. Doch zur Montage des geplanten Films *Que viva Mexiko* wurde dem sowjetischen Regisseur die Wiedereinreise nach den Vereinigten Staaten nicht mehr gestattet. Um noch etwas Geld zu retten, liess Sol Lesser unter dem Titel *Thunder over Mexiko* (Sturm über Mexiko) einen Film zusammenschneiden, der trotz Bildern von einzigartiger Lyrik zum geplanten Szenarium und Schnitt wenig Beziehung mehr hatte. Aus dem restlichen ungenützten Teil des Negativmaterials wurden zwei weitere Dokumentar-

filme *Death Day* (Allerseelen) und *Eisenstein in Mexiko* gemacht, ferner im Jahre 1939 *Time in the sun* (Zeit in der Sonne), eine Ehrung des grossen Regisseurs durch die Amerikanerin Mary Seaton. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde laut offiziellen Angaben das restliche Negativmaterial an eine Kurzfilmfirma verkauft, die es zu kommerziellen Zwecken weiterverkaufte. Es sollen zuvor auch manche Bilder daraus in *Viva Villa* (1934) von Jack Conway verwendet worden sein.

Alexander Newski, ein Werk der Reife

Eisenstein kehrte nach diesem mexikanischen Abenteuer in die Sowjetunion zurück, übernahm zusammen mit Wsewolod Pudowkin die Leitung des staatlichen Filminstituts in Moskau und drehte dort *Die Besjnwiese* (1935–1936). Dabei hielt er sich nicht an den vorgeschriebenen Stoff, der den Streit zwischen einem Bauern und seinem Sohn schildert, der die antikollektivistischen Aktionen des Vaters verrät, vom Vater ermordet wird und in den Armen des Politchefs stirbt. Angewidert machte er statt dessen eine wirkliche Tragödie daraus: Die Zerstörung von Ikonen in einer Kirche und der Brand einer Scheune zeigte er symbolisierend als soziale Wandlung. Als zu «formalistisch» fand der Film vor den Augen sowjetischer Zensoren indessen keine Gnade. Erst mit *Alexander Newski* (1938) schien der Meister der Stummfilmkunst, der an der Schwelle zum Tonfilm gezögert hatte, seine alte Kraft wiedergefunden zu haben. Von vielen als Eisensteins eigentliches Meisterwerk angesehen, war es ein Werk der Reife, in dem sich des Künstlers Neigung zum Kontrapunkt voll entfalten konnte. Der Höhepunkt dieses brillanten Werkes, für das Prokofieff die Musik geschrieben hatte, ist zugleich eine der vollendetsten Szenen der Filmgeschichte: die Niederlage der teutonischen Ritter auf dem Peipus-See, die einen gleichsam prophetischen Sinn annimmt.

Sein letzter Film

Schliesslich begann Eisenstein im Jahre 1943 mit der Inszenierung seines letzten Werkes *Iwan der Schreckliche*. Ausgeprägter als in *Alexander Newski* zeigt sich hier die ästhetische Eigenart, die für die zweite Hälfte seiner Laufbahn charakteristisch war: Er wollte sein Werk im Stile einer Tragödie behandeln und liess den getragenen archaischen Dialog fast psalmodieren. Die meisten der Szenen, von zeitweise grossem Pathos, waren auf visuellen Leitmotiven aufgebaut, die den musikalischen Themen der Begleitmusik von Prokofieff entsprachen. Nur der Tod hinderte schliesslich Eisenstein an der Fertigstellung des in Farben aufgenommenen zweiten Teils von *Iwan der Schreckliche*.

Rolf Niederer

Brechts Texte für Filme (3)

(Fortsetzung des Artikels von Wolfgang Gersch)

Mit «Kuhle Wampe» erreichte der proletarische Film in der Weimarer Republik seinen Höhepunkt. Die revolutionäre Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse ist das Programm des Werkes, das zu Recht als Beginn des sozialistischen Realismus im deutschen Film angesehen wird. Für «Kuhle Wampe» ist die Darstellung der elenden Lebensbedingungen des Proletariats nicht mehr Ziel, sondern Voraussetzung. Der Film gliedert sich in drei grosse, relativ selbständige Teile, die durch Montagen (Landschaftsaufnahmen, Bilder von Fabrikanlagen) und geschlossene Musikstücke voneinander abgesetzt sind. Der erste Teil zeigt, wie junge Arbeitslose vergeblich Arbeit suchen. Die Eltern des jungen Bönike machen dem Sohn, der zum Unterhalt der Fami-